Document généré le 26 sept. 2024 21:44

24 images

24 iMAGES

Toute la mémoire du monde
La plante humaine de Pierre Hébert

Marco de Blois

Numéro 83-84, automne 1996

URI : https://id.erudit.org/iderudit/23372ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

de Blois, M. (1996). Compte rendu de [Toute la mémoire du monde / *La plante humaine* de Pierre Hébert]. *24 images*, (83-84), 56–57.

Tous droits réservés © 24 images, 1996

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/

érudit

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/

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 permettait 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-

tiplication des connaissances engendre-t-elle un appauvrissement de la Connaissance? Ce sont évidemment de grandes questions auxquelles le réalisateur ne donne pas de réponse; plutôt, il laisse s'entrechoquer les idées, ce qui donne un film au ton inquiet et tendu, agité comme un débat houleux.

Éprouvant face à la misère du monde et à sa propre misère un vertige qu'il essaie de fuir, Michel, le personnage principal, essaie de s'ancrer le plus fermement possible dans son train-train quotidien. Veuf retraité, il vit sa vie en répétant les mêmes petites choses: regarder la télévision, nourrir le chien, faire une promenade au parc, etc. Parfois, il ouvre un livre ou bien il consulte sa collection de cartes postales pour rêver et s'imaginer ailleurs. C'est une existence monotone et répétitive, et pour exprimer cela, le film se déroule simultanément sur deux périodes de temps différentes, l'une courte, l'autre longue: une journée (du matin au lendemain matin, ce dont témoigne le passage des heures) et un an (du printemps au printemps, ce dont témoigne le passage des saisons). De plus, le récit, truffé de nombreuses réitérations, prend la forme d'une boucle, la fin étant la répétition du début, ce qui tend à suggérer que rien n'avance et tout recommence; même les lignes gravées sur la pellicule produisent un frémissement tourbillonnant et cyclique. Et pour ajouter à ce foisonnement quasi hypnotique, Hébert place, à l'intérieur même de la tête de Michel, des images mentales fortes où des éléments concrets (un cercueil, une itinérante, par exemple) perdent de leur stabilité et se mettent à voler de manière vertigineuse.

Un foisonnement visuel quasi hypnotique.

La narration se caractérise par sa discontinuité distanciatrice, fonctionnant principalement par collage et associations d'idées. Néanmoins, dans ce qui ressemble parfois à un véritable maelström, on remarque une récurrence, celle de la complémentarité des contraires, le yin et le yang, en quelque sorte. Ainsi, le film alterne constamment entre deux types d'images, la gravure sur pellicule et la fiction en prise de vue réelle, qui, bien qu'elles s'opposent sur le plan technique, ont toutefois la particularité de se compléter dans la mesure où elles délimitent l'étendue du spectre des pratiques cinématographiques, l'une étant plutôt artisanale, l'autre, industrielle.

Et, à l'encontre d'une certaine tradition, Hébert n'a pas recours à l'animation pour transcender le réel ou pour y ajouter un élément de fantaisie. Ici, gravure et prise de vue réelle ne sont pas hiérarchisées dans leur degré de réalisme. Au contraire, elles s'infiltrent constamment l'une dans l'autre, se contaminent à la façon de deux corps étrangers dont on dirait qu'ils échangent leurs cellules jusqu'à la parfaite identité. De plus, pour ajouter à cette ambiguïté quant au statut du réel, le cinéaste procède à une inversion, les rêves de Michel étant tournés en prises de vue réelle et la «vraie vie» gravée sur pellicule. Non seulement réussit-il astucieusement ainsi à déjouer les habitudes de perception du spectateur à l'égard de ce qui est réaliste, mais il fait également comprendre que le réel est avant tout une vue de l'esprit. Or, l'humanité tente tout de même depuis toujours de décrire le réel, de le comprendre et pour ce faire, elle s'est dotée de deux outils, l'écriture et la parole, dont l'un est le relais de l'autre et vice-versa. Et à ces outils se sont ajoutées toutes sortes d'extensions dont notamment l'ordinateur et la télévision. On écrit, on parle, on surfe sur Internet, on diffuse des actualités tournées sur le vif. Cette multiplication des discours, Hébert l'illustre en nourrissant l'image et la bande-son, souvent d'une manière non synchrone, d'une profusion d'informations (on passe des légendes anciennes racontées autour du feu en Afrique aux reportages d'actualité sur la guerre du Golfe diffusés par CNN). Ces informations, qu'elles soient transmises d'une manière archaïque ou moderne, témoignent toutes de la même difficulté à donner sens au monde.

Les deux seuls livres de Michel portent d'ailleurs les titres de *Léonard de Vinci* et *Contes et légendes*, chacun désignant ainsi une méthode d'expliquer le monde, soit la science et la mythologie. Or, le savoir livresque revêt ici un aspect particulier. Les ouvrages entassés sur un rayon de bibliothèque, Hébert les filme en soulignant la richesse de leur cuir, leur côté vieux grimoire, il leur donne une aura un peu surnaturelle. Car contrairement à la télévision, qui déverse son contenu indifférencié dans le salon de Michel, faire le geste de prendre un livre c'est exprimer le désir de connaître quelque chose. Le réalisateur ne suggère pas ici qu'il faut jeter aux poubelles télévisions et ordinateurs, ce qui serait contradictoire dans un film qui se nourrit du bombardement médiatique et dont quelques-unes des images ont bénéficié d'un traitement informatique (notamment pour stopper, dans certaines scènes, le sautillement caractéristique de la gravure sur pellicule). Plutôt, il laisse entendre que les livres sont les témoins historiques de cette quête de sens et que tous réunis, ils forment la mémoire du monde. ■

LA PLANTE HUMAINE
Québec-France 1996. Ré.: Pierre Hébert. Scé.: Hébert et Anne Quesemand. Ph.: Pierre-Laurent Chenieux et Pierre Stoeger. Mont.: Fernand Bélanger. Mus.: Robert Marcel Lepage. Int.: Sotigui Kouyaté, Michael Lonsdale, Philippe Lefait, Marc Alain Ouaknin, Ignacio Ramonet. 78 minutes. Couleur. Dist.: ONF.