

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Carte blanche : journal d'un cinéaste parti à la redécouverte du direct

Pierre Hébert

Volume 7, numéro 3, mars-avril 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34503ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hébert, P. (1988). Carte blanche : journal d'un cinéaste parti à la redécouverte du direct. *Ciné-Bulles*, 7, (3), 26-29.

Pierre Hébert

Journal d'un cinéaste parti à la redécouverte du direct

*Pierre Hébert est cinéaste. Il fait des films d'animation. À l'instar de Norman McLaren, maître absolu de l'animation auquel on associe souvent son nom, il travaille à l'Office national du film et se passionne pour une technique relativement rudimentaire, voire archaïque si on la compare à la quincaillerie moderne dont s'entourent les cinéastes qui ont recours à l'ordinateur, la gravure sur pellicule. Il y a quelques années, Pierre Hébert remet en question son rapport à l'animation. Pour briser l'isolement du créateur solitaire et s'assurer que ses films pourront être vus autrement qu'en complément de programme, il innove en associant une rétrospective de sa production au travail d'improvisation d'un groupe de musiciens. Ainsi naît l'animation/spectacle et, avec elle, le groupe **Chants et danses du monde inanimé**. Poussant plus loin l'expérience, le cinéaste décide de joindre les musiciens sur scène et de prendre part lui-même à l'improvisation en gravant, devant public, une boucle de pellicule. Aujourd'hui, laissant **Chants et danses du monde inanimé** derrière lui, il explore un champ nouveau, l'improvisation/performance. Voilà donc qu'il devient l'un des quatre points cardinaux d'un spectacle nouveau genre auquel participent également une danseuse, un musicien et une écrivaine. Pierre Hébert a, un temps, touché à la critique de cinéma.*

techniques d'animation. À tout point de vue, elle constitue un point limite, ce qui en fait une technique totalement marginale, très peu pratiquée, ayant plus à voir avec le tour de force qu'avec le véritable art d'animer au sens habituel du terme. Bref, à peu près personne n'adopte cette technique comme voie principale. Seuls Norman McLaren et Len Lye l'ont, à ma connaissance, exercée de façon suivie.

L'expression «cinéma sans caméra» est certes inexacte techniquement (d'une façon comme de l'autre on doit refilmer ce qui est gravé sur la pellicule pour obtenir un négatif), mais il reste que le fait de graver directement sur le film (le matériau même qui sert à la projection) domine cette technique. Même si on refilme, à aucun moment du processus n'intervient, comme surface de dessin, un support autre que le film. C'est une différence essentielle.

□ **Le 9 août** — La pellicule de cinéma présente une surface qui n'a pas du tout été conçue pour le dessin. Elle est le résultat de la technologie du cinéma et de la photographie. Sa finalité technique tient dans sa sensibilité à la lumière et dans son insertion dans un processus technique qui permet de révéler, fixer et projeter ces impressions lumineuses. Cette surface est donc l'extrême opposé des parois rocheuses, données brutes de la nature, sur lesquelles les hommes ont d'abord dessiné. Cette idée de dessiner sur de la pellicule est donc très surprenante, incongrue. D'emblée, il s'agit d'un détournement de technologie. Le geste de graver sur la pellicule court-circuite le proces-

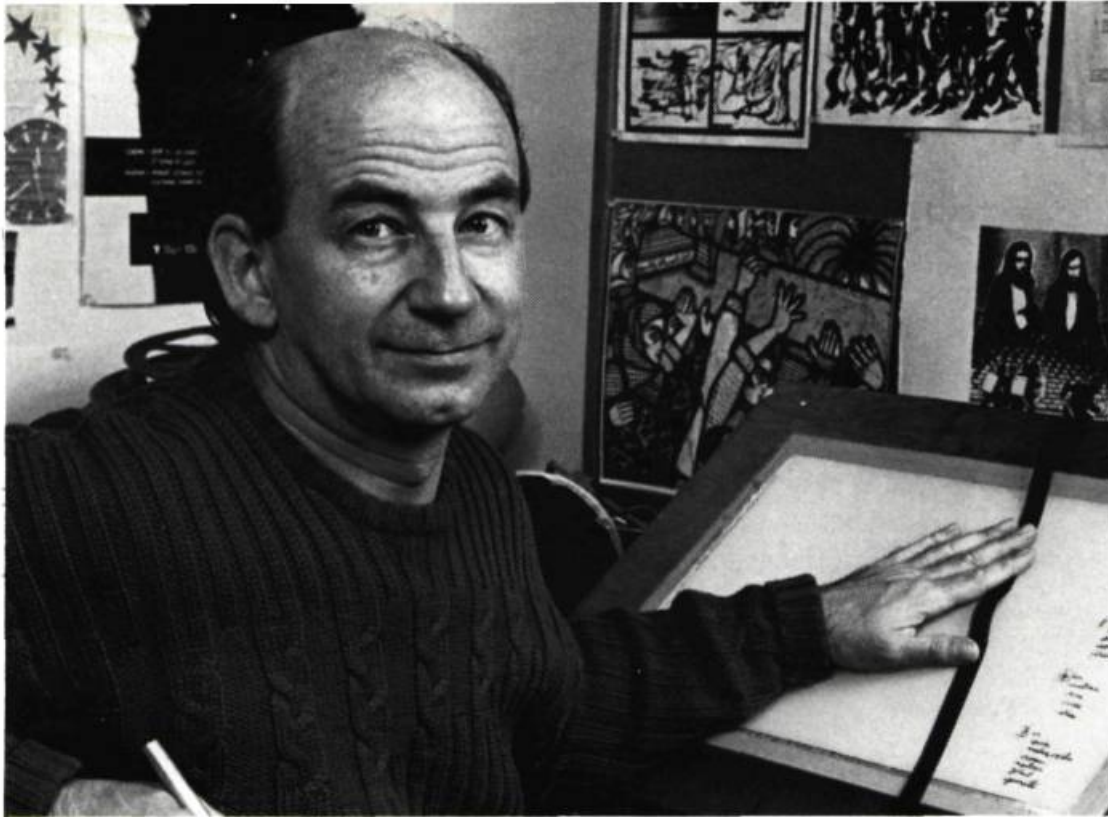
sus technique normal du cinéma en rétablissant un rapport direct entre le geste du dessin et sa projection. Il y a là une espèce de naïveté technologique, d'honnêteté de la matière («voici la surface qui, dans cette technologie, sert à porter les images, c'est donc sur cette surface que je vais dessiner!») Tout est ramené à la primauté du geste nu, faisant de cette activité une illustration aiguë du besoin de l'être humain de dessiner sur n'importe quoi.

Le geste de l'homme primitif traçant sur une paroi rocheuse (surface qui également n'avait rien à voir avec le dessin et encore moins avec les images) fut une première manifestation mémorable de ce besoin. En réaffirmant cette impulsion de tracer sur tout ce qui peut porter une image et en se rattachant ainsi à une tradition qui remonte à l'homme primitif, mais en s'exerçant sur une donnée de la technologie plutôt que sur une donnée de la nature, la gravure sur pellicule opère un singulier télescopage historique.

□ **Le 24 août** — Je me surprends à utiliser l'expression «image gravée sur pellicule de cinéma». C'est la première fois que cette formulation me vient et cela me donne aussitôt l'idée d'une technique qui ne serait pas comme telle du cinéma mais qui s'édifierait sur les données techniques du cinéma. Paradoxalement, de toutes les façons d'utiliser la technique du cinéma, c'est peut-être la seule qui est littéralement impossible en vidéo par exemple. La gravure sur pellicule, le dernier bastion du cinéma!

□ **Le 3 septembre** — De nouveau au sujet des caractéristiques des images gravées sur pellicule.

La petitesse de la surface de travail. J'avais l'habitude de considérer cette question en soulignant l'agrandissement impressionnant subi par l'image gravée sur pellicule lorsqu'elle est projetée (extrême petitesse du support/immensité de l'écran). Cette démarche quantitative me semble maintenant un peu inexacte. En effet, même si sur ce plan la gravure sur pellicule constitue un point limite, le facteur d'agrandissement est considérable et important pour toutes les techniques d'animation. Ce n'est pas cela qui distingue vraiment la gravure sur pellicule. C'est plutôt qu'il y a dans ce cas un seuil de petitesse qui est franchi, non par rapport à l'immensité de l'écran mais par rapport à la précision de l'oeil, à l'habileté de la main



Filmographie de
Pierre Hébert :

- 1963: **Histoire d'une bibite**
- 1963: **Histoire en gris**
- 1964: **Opus 1**
- 1964: **Opus 2**
- 1965: **Op Hop-Hop Op**
- 1966: **Opus 3**
- 1966: **Postez tôt**
- 1967: **Explosion démographique**
- 1968: **Autour de la perception**
- 1969: **le Corbeau et le renard** (coréalisé avec Francine Desbiens, Michèle Pauzé et Yves Leduc)
- 1971: **Notions élémentaires de génétique**
- 1973: **Du coq à l'âne** (coréalisé avec Suzanne Gervais et Francine Desbiens)
- 1974: **C'est pas chinois** (coréalisé avec Gilles Gascon)
- 1974: **Père Noël, Père Noël**
- 1975: **les Contes de l'amère Loi** (coréalisé avec Francine Desbiens, Jacques Drouin, Pierre Veilleux, André Leduc, Claude Jobin, Bernard Longpré, Clorinda Warny et Co Hoedeman)
- 1978: **Entre chiens et loup**
- 1982: **Souvenirs de guerre**
- 1984: **Étienne et Sara**
- 1985: **Love Addict**
- 1985: **Ô Picasso: Portrait d'une surexposition**
- 1985: **Chants et danses du monde inanimé - Le métro** (film et spectacle)
- 1986: **la Symphonie interminable** (spectacle)
- 1987: **Adieu bipède** (film et spectacle)
- 1987: **Conversations-1** (performance)
- 1987: **Adieu Leonardo** (spectacle)
- 1988: **Conversations-2** (performance)

et à la grosseur des outils. La pellicule est toujours trop petite et les outils trop gros. D'où plusieurs conséquences.

Ainsi, le geste de dessiner s'y exerce autant en poussée qu'en retenue, pousser pour vaincre la résistance de l'émulsion, retenir pour garder la maîtrise du trait. Il en résulte une gestualité sous tension qui se distingue de tout travail gestuel sur une échelle plus grande où le débordement l'emporte sur la retenue.

Image précaire, menacée de non-lisibilité et déclatement de sa continuité. Cela vient de l'imprécision de la mise en registre d'une image à l'autre. Curieusement, lorsque des dessins différents du même sujet se suivent sur des cadres successifs, aussi maladroits et aussi instables soient-ils, leur lisibilité est plus grande que pour un seul dessin reproduit optiquement sur plusieurs photogrammes successifs, dont la stabilité est absolue. Tout se passe comme si la stabilité de l'image et sa lisibilité étaient dans cette technique deux qualités opposées, incompatibles, comme si d'un dessin à l'autre seuls les aspects lisibles s'additionnaient.

□ **Le 3 novembre** — Souvenirs. En 1974, au moment où je faisais **Père Noël, Père Noël** (le premier film où je me suis donné comme objectif de travailler vite), je m'étais posé pour la première fois le problème de la perfection du *rendu*. La réflexion m'était venue en constatant que souvent,

en cinéma d'animation, lorsque des compromis sont nécessaires pour des raisons de budget ou de rapidité de travail, on sacrifie rarement la perfection du *rendu*, aux dépens de la liberté de l'animation. Mon parti pris d'alors avait été de préserver cette liberté et d'accepter un côté plus brut dans mon style d'animation. Ce style d'animation maladroit, mais plein d'énergie, me semblait d'ailleurs plus près du mouvement réel des gens (qui en réalité est fait d'hésitation, d'à-coups et de retours en arrière) que les beaux mouvements fluides et stylisés de l'animation classique. Sans trop m'en rendre compte, c'était déjà, à l'époque, un choix pour une animation basée sur des qualités d'énergie. J'essayais d'ailleurs de concevoir mon travail d'animation de papiers découpés comme une espèce de représentation théâtrale à l'intention de la caméra où j'agissais comme un quasi-acteur dans un temps réel extrêmement étiré mais dont j'essayais de percevoir la continuité. Je cherchais à compter sur cette perception du temps au ralenti pour assurer la cohérence de l'animation. J'essayais ainsi de mettre en pratique le précepte de McLaren au sujet de la mémoire musculaire comme moyen d'éviter l'utilisation des calibrations.

□ **Le 5 novembre** — Cette démarche *tremblante* de l'animation de papiers découpés m'avait suggéré la notion de *textures temporelles*. Je me suis mis à essayer d'établir tout l'éventail des *textures temporelles* selon les différents types d'ima-

ges (prises de vues réelles, vidéo, images animées) et selon les différentes techniques d'animation, puis de jouer sur ce registre en associant, dans un même film, divers types d'images et diverses techniques d'animation. Cela m'a ramené directement à mes premières amours, la gravure sur pellicule, qui constitue un point extrême de ce registre en matière de tremblements.

□ **Le 6 décembre** — Pourquoi faire de la gravure sur pellicule en direct ? À la suite du spectacle **Adieu Leonardo**, j'étais redevenu inquiet du bien-fondé de ce genre de spectacle, peur d'ennuyer les spectateurs, difficulté de faire une mise en place telle que le processus en cours apparaisse avec une certaine évidence, etc. La performance **Conversations** à Québec, dimanche dernier, m'a redonné confiance, sans effacer toute trace de doute, cependant. J'ai rarement été sur une voie plus incertaine, plus hasardeuse. Besoin de savoir pourquoi je tiens tant à faire cela.

Il y a au moins une raison dont je n'ai jamais douté : apprendre à animer plus vite et d'une façon déroutante (trouver des enchaînements entre les images qui me sont imposées par le caractère hasardeux du processus et que je n'aurais pu imaginer dans les conditions normales d'exercice de ce métier). Sur ce plan, l'expérience continue d'être concluante et ma démarche de l'animation en a été totalement bouleversée. J'ai d'ailleurs hâte de mettre ces acquis à l'épreuve d'un processus de travail plus normal. Ceci justifie de continuer cette pratique comme exercice et entraînement. Mais, en public... ?

Ce qui est à l'origine de cette aventure, c'est l'idée d'animer en comptant plus sur le flot d'énergie que sur le calcul, l'idée d'un flot d'énergie direct entre les gestes (la dépense nerveuse et musculaire) de l'animateur et les spectateurs. Cette idée méritait d'abord venue à l'occasion d'un texte (**Éloge de la fixité 2**) publié dans *Format-Cinéma*. C'est à cette même occasion que je métais dit que je devais m'intéresser à la danse, et c'est effectivement au contact de cette discipline que s'est renforcée en moi cette idée de travailler avec l'énergie. J'ai essayé plusieurs façons d'ajuster mon travail à cette idée — toujours cela impliquait la plus grande rapidité d'exécution possible — et la gravure en direct en public constitue ma tentative la plus extrême dans cette direction.

D'emblée, la gravure sur pellicule est la technique

d'animation où le geste de l'animateur est le plus présent, presque présent comme tel sur l'écran, du fait qu'il a agi sur ce même support qui sert à la projection. De là à mettre en scène le geste lui-même, à le rendre présent au spectateur en même temps que l'image qui en résulte sur l'écran, il n'y a qu'un pas. Cela est déjà presque dans la nature de la gravure sur pellicule, tout comme, inversement, une telle performance d'animation en direct n'est possible qu'avec cette technique. Donc, avec ces performances, j'ai l'impression d'aller jusqu'au bout de l'usage particulier que j'ai cherché à en faire et de ce qui me passionnait en elle.

□ **Le 7 décembre** — Dans la perspective d'une animation fondée sur l'énergie, je constatais que la gestuelle propre de l'animateur au travail était faite de la répétition des mêmes gestes pour chacun des dessins fixes qui constituent la chaîne d'un mouvement animé. Il m'a semblé assez naturel, pour favoriser le flux d'énergie, non seulement de mettre en scène l'obstination cyclique de l'animateur, mais d'accepter sur l'écran une structure répétitive. C'est une contrainte étroite et radicale mais qui semblait être la voie nécessaire d'une découverte, une façon d'isoler une donnée fondamentale du problème. Cette préoccupation a d'ailleurs précédé mes premières tentatives d'animation en direct. La structure du **Métro** présageait déjà cette démarche cyclique et cumulative et il en allait de même de l'animation en *cycles décalés* dans **Ô Picasso - Tableau d'une surexposition et Adieu bipède**.

À l'époque de **Souvenirs de guerre**, j'essayais de comprendre ma pratique de la gravure sur pellicule en la comparant à l'écriture. Je me disais que, de toutes façons, derrière chaque oeuvre d'art, il y avait un discours, des mots, un texte implicite... Même en littérature, probablement y a-t-il un espèce de monologue intérieur de l'écrivain, derrière le texte. De ce point de vue, la parole serait la forme première de l'art, sous-jacente à toutes les autres (je suppose que je dois tenir compte ici qu'il y a une différence entre la parole et l'écriture, bien que l'une semble mener directement à l'autre...). D'où mon intérêt à cette époque pour les peintres qui se mêlaient d'écrire (et vice versa).

Depuis **Éloge de la fixité** (la série de textes et le film dont le titre final est **Adieu bipède**), je me plais à rapprocher la gravure sur pellicule de la danse. Je me disais alors que pour que l'art existe,



Dessin tiré d'*Étienne et Sara*

il faut une espèce de communication musculaire, nerveuse, cinétique entre le regardeur et l'oeuvre, une sorte de substrat corporel à l'expérience artistique. Quelque part, le corps doit pouvoir se reconnaître, trouver une image de sa dépense d'énergie. De ce point de vue, la danse (où plutôt le geste) serait la forme première de l'art. Derrière toute oeuvre, il y aurait gestes et dépense d'énergie. (À cet égard, faut-il faire ici encore une distinction entre geste et danse, bien que l'un semble mener directement à l'autre.)

Ce sont là deux démarches radicalement différentes. La parole n'existe pas pour elle-même, elle est fondamentalement acte de communication, elle dépend de la langue, ce code partagé par tous les membres d'une même société. Quand je parle, je parle, en général, pour quelqu'un d'autre. À l'inverse, on ne bouge pas pour les autres mais d'abord pour soi-même, pour reconnaître son propre corps. Dans la première enfance, c'est en bougeant qu'un enfant construit son schéma corporel.

Mais curieusement, écrire (ce dérivé de la parole) est un acte solitaire qu'on peut faire pour soi-même, et danser semble plutôt un acte social (on danse surtout pour les autres ou du moins avec d'autres). Comme quoi il y aurait du geste derrière l'écriture et de la parole derrière la danse. Dans toute activité artistique, il y aurait donc du geste et de la parole qui se repoussent et se complètent à la fois.

Et dans tout cela, la gravure sur pellicule? Sûrement pas une forme première de l'art, plutôt une forme très dérivée, enchâssée dans une gangue technologique datée, apparue récemment dans l'histoire et peut-être déjà en voie de disparition, le cinéma. Dans le cinéma, la gravure sur pellicule a néanmoins une place singulière qui la rapproche des formes premières, primitives (ce fait de détourner le support film de sa chaîne technique pour s'en servir comme surface de dessin), certainement plus proche de l'écriture et de la danse que le cinéma sous sa forme coutumière. Quant à la gravure sur pellicule en direct, exercice primitif du cinéma, ne se rapproche-t-elle pas encore plus des états premiers de l'expression humaine, au-delà de sa gangue technique qui se trouve ainsi bien malmenée. À cet égard, cet exercice, sa mise en scène publique, sont peut-être exemplaire, comme percée du mur de la médiatisation qui régit de plus en plus les formes de la culture. La parole libre et le geste nu ne sont pas des valeurs dans le monde des médias.

L'existence réelle de tels états premiers de l'expression artistique me semble incertaine, invérifiable. Néanmoins, ce sont des réflexions qui me sont utiles pour essayer de m'expliquer à moi-même pourquoi je suis tant attaché à poursuivre cette pratique de la gravure sur pellicule en direct, pratique qui à certains moments me semble absurde et sans issue. ■