

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Entretien avec Pierre Hébert

Yves Rousseau

Volume 7, numéro 3, mars-avril 1988

URI : id.erudit.org/iderudit/34505ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rousseau, Y. (1988). Entretien avec Pierre Hébert. *Ciné-Bulles*, 7(3), 32-34.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1988

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-d-utilisation/>]



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. www.erudit.org

Yves Rousseau

«Créer des conditions qui me mettent en état de déséquilibre.»

hébertyennes, nouvelles, violemment belles, sont en prise constante avec le réel : elles interrogent l'art, le commerce, le mouvement, la pensée et le temps. Bref, l'image s'interroge elle-même. Non content de ces avancées filmiques, Pierre Hébert mène une oeuvre parallèle où l'écrit questionne à son tour le cinéma. C'est à la fois le plus théorique (il réfléchit et écrit beaucoup sur son travail) et le plus pratique (allant jusqu'à faire un spectacle de l'acte créateur lui-même) des cinéastes. Ce séduisant paradoxe n'est qu'une des facettes de la personnalité de Pierre Hébert.

J'allais interroger un sphinx et j'ai trouvé un discours lucide et éclairant, quoique mâtiné d'utopie, peut-être un fil d'Ariane à travers le labyrinthe des images contemporaines.

Ciné-Bulles : Une bonne partie de la critique semble avoir un problème avec Pierre Hébert, ne sachant pas trop comment le prendre. Est-ce pour cela que tu écris beaucoup sur ton travail ?

Pierre Hébert : J'ai toujours eu besoin d'écrire et de verbaliser sur ce que je faisais, dans le passé avec des ambitions plus grandes que maintenant ! Depuis quelques années, à chaque film, à chaque moment de mon travail, j'écris, souvent pour moi-même. Beaucoup de choses restent à l'état de notes. J'éprouve le besoin de comprendre ce que j'ai essayé de faire dans mon travail et, de là, de formuler des choses qui ne sont pas forcément à l'état de projet précis. Ce que j'écris ne correspond pas toujours à ce que j'ai fait réellement,

mais cela donne des hypothèses de départ pour ce qui vient ensuite qui, à son tour, ne correspondra pas à ce que j'en ai écrit et ainsi de suite. Quand j'ai écrit sur **Souvenirs de guerre**, c'était dans un moment de découragement, après avoir passé deux ans à faire un film qui, au moment de sa sortie, tombe à plat. Si j'ai écrit à ce moment-là, c'était faute qu'on écrive sur mon propre travail. C'était une façon de mener la bataille contre l'isolement du cinéma d'animation, et mon propre isolement au sein de l'animation.

Ciné-Bulles : Mais depuis tu es devenu, pour beaucoup, une star de l'animation.

Pierre Hébert : Une drôle de star. (Rires) Il faut dire que mes films avaient été très espacés dans la période qui précédait **Souvenirs de guerre** (1982). J'ai été absent de l'Office national du film pendant un an, où je n'ai pas fait de cinéma. Il y avait presque un abandon du cinéma entre chaque film pendant les cinq ou six années qui ont précédé **Souvenirs de guerre**. Je n'arrivais pas à voir, après avoir terminé un film, où cela allait par la suite. J'ai eu ce problème à partir du moment où j'ai abandonné le genre de films que je faisais dans les années 60, des trucs très expérimentaux, très optiques. Après **Père Noël, Père Noël** (1975) je pensais avoir trouvé, mais après l'avoir fini, quoi ensuite ? La solution n'était pas assez claire pour savoir comment et quoi continuer. J'ai presque abandonné, faute d'un sentiment de nécessité suffisant. Je ne voulais pas faire des films seulement pour faire des films.

Mes films des années 60 étaient difficiles mais, curieusement, ils avaient trouvé une place et une reconnaissance, du moins dans le monde de l'animation. Quand j'ai décroché de cela, j'ai en même temps décroché de la case que je m'étais réservée.

Ciné-Bulles : Tu avais une nouvelle image à bâtir ?

Pierre Hébert : Les gens m'ont longtemps associé à cette période et ce que j'avais fait entre temps ne correspondait plus à ce qui était prisé, apprécié dans les festivals. Ce qui m'intéressait était le côté brut, très immédiat de leur fabrication, la rapidité, le fait de jouer plus sur l'énergie que sur le polissage, chercher des registres d'émotion habituellement peu touchés par l'animation et accepter la confrontation avec d'autres disciplines, avoir des matériaux hétérogènes, tant sur le plan théo-

«[...] avec mes films je veux provoquer les spectateurs, les bousculer en dehors de leur rapport habituel avec les images, en dehors des genres reconnus, les forcer à une expérience cinématographique, intellectuelle, émotive, sensorielle, excessive, etc.» (Pierre Hébert, **Format cinéma**, 15 juin 1985, numéro 43)



Chants et danses du monde inanimé - Le Métro

rique qu'esthétique. Depuis ce temps-là, mes films n'ont pas été acceptés en compétition dans les festivals d'animation importants.

En conséquence, c'est une situation d'isolement dans un secteur qui est déjà isolé par rapport au reste du cinéma, si on pense à la situation industrielle du cinéma québécois, qui accentue l'isolement de l'animation. C'est l'impression que j'ai eue après avoir eu peu affaire au cinéma pendant quelques années. À mon retour au début des années 80, j'ai trouvé les choses plus compartimentées.

Ciné-Bulles : Avec *Souvenirs de guerre*, tu sembles trouver non pas un nouveau style mais une nouvelle démarche face à la matière, la pellicule.

Pierre Hébert : J'ai trouvé une dynamique par rapport au cinéma qui faisait que ce n'était plus problématique de passer d'un film à l'autre. Chaque fois, cela s'ouvre sur autre chose qui peut suivre, même sur plusieurs choses. Mais je ne cherchais pas et ne voulais pas ce qu'on appelle habituellement un style, c'est-à-dire une façon de dessiner, d'animer et de bâtir le film qui fasse que chaque film se ressemble et se développe dans une oeuvre homogène.

Ciné-Bulles : Mais il y a quand même une continuité.

Pierre Hébert : Il y a continuité mais qui n'est pas de l'ordre de la conformité des éléments mis en place.

Ciné-Bulles : Une continuité dans la mise en question de l'image.

Pierre Hébert : La question de l'isolement, la drôle de situation de ce qu'on peut appeler les activités artistiques par rapport à l'ensemble de la commercialisation des images est quelque chose d'angoissant. C'est bien beau de briser son isolement dans l'animation ou le cinéma, mais *so what* quand tu es en compétition avec les images de Michael Jackson et Steven Spielberg : les mass-médias au sens le plus extrême du terme. Et le cinéma est peut-être plus dans l'antre du monstre que d'autres disciplines. La question est : qu'est-ce qui se passe avec les images dans notre société ?

Ciné-Bulles : Avec les films sur Picasso et Léonard de Vinci, tu touches encore plus directement cette question.

Pierre Hébert : Le film sur Picasso a été accidentel, à la fois les circonstances de l'exposition, le film de Carle et l'attitude de l'Office national du film. Mes patrons n'auraient pas été contents si je n'avais pas accepté. C'était à la fois ma décision et la leur, car cela faisait leur affaire. À la limite, on peut parler de film de commande mais en même temps je n'ai pas fait un *truc de commande* tout en ayant plus de moyens : des assistants plus nombreux. C'est aussi un contexte intéressant en termes de distribution : le musée et son exposition, une durée limitée et le matériel que je devais livrer à Carle. Je n'aurais jamais décidé à froid de faire

un film sur Picasso, c'était à cause des circonstances exceptionnelles. À partir de là, je savais que je pouvais trouver un rapport avec le sujet.

Sans pouvoir dire: «Picasso est le peintre qui m'inspire», je m'intéressais à lui depuis longtemps, particulièrement au dessinateur. Il y avait donc un rapport non superficiel avec lui et, en même temps, Picasso dans l'art c'est une grosse image, une image écrasante, à la fois le génie qui prend toute la place et celle du commerce de l'art. Des images créées parce qu'il y a du fric derrière et qu'il y a moyen d'en faire plus avec. Le musée jouait l'image d'espèce de mass-médiatisation des arts visuels, donc une occasion de faire face à Michael Jackson sous une autre forme. (Rires) C'était se frotter directement à l'école des grosses images dans notre société. Le défi était assez ébranlant, mettait assez de choses en question, permettait de progresser sur tous les aspects. C'est sûr qu'une fois cela fait, le filon «film sur les grands artistes» risque de s'installer.

Ciné-Bulles: *Un filon que tu as d'ailleurs poursuivi.*

Pierre Hébert: Oui, avec Henri Michaux (**Adieu bipède**.) et Léonard de Vinci. Travailler sur Michaux n'a pas été le fait de circonstances extérieures, c'était un intérêt plus personnel. Et, au niveau de la distribution, c'était beaucoup moins clair que Picasso, mais cela permettait de faire face à un autre univers visuel et à la poésie en même temps. Le texte rejoignait aussi le travail avec un autre poète, Serge Meurant, entrepris dans **Étienne et Sara**.

Au moment de la sortie d'**Adieu bipède**, le Musée des beaux-arts me contacte pour me proposer de faire un spectacle sur Léonard de Vinci, déjà présent dans le film. En même temps, dans **Ô Picasso** de Gilles Carle, à la fin, Gaudieri évoque Léonard lorsqu'il parle des rapports entre l'art et la business. C'était comme s'il fallait que je fasse Léonard. Ce n'est pas une série prédéterminée. Cependant, à chaque fois que je fais quelque chose, les directions se multiplient et s'entremêlent, alors parfois j'abandonne des fils et j'en prends d'autres pour les tisser au maximum, puis je reviens aux premiers fils. La distance entre les séries, les films, les spectateurs et les performances se rétrécit tellement que cela devient un problème lorsque je présente un projet à l'Office national du film!

Ciné-Bulles: *Le cinéaste, et en particulier l'animateur, est peut-être l'artiste qui doit le plus compter avec la technique. Léonard incarnait déjà cette dualité.*

Pierre Hébert: Ce n'était pas difficile de m'intéresser au personnage de Léonard de Vinci. Comme dessinateur, c'est quelqu'un auquel je suis revenu fréquemment. Dans **Adieu bipède**, c'est à lui que je me suis référé pour avoir des images symbolisant la Renaissance. En même temps, Léonard c'est une grosse image, une grosse exposition. Il avait un mélange de préoccupations techniques extrêmement méticuleuses et une volonté de tout mettre en ordre, y compris les choses qui sont déjà évidentes. Mais il y a aussi chez lui une ouverture à la tourmente. Des dessins de cataclysme voisinent des épures qui ont fait progresser extraordinairement le dessin technique. À côté de cette volonté de classer, il y a dans son travail une forte présence de l'inachevé. Dans ses milliers de pages de notes, bien peu se suivent. C'étaient des séries de petits textes, comme s'il grignotait par petites touches, dans tous les angles, avec plein de petits dessins, de croquis, extrêmement schématiques, pas complétés. C'est quelque chose qui m'attirait beaucoup.

Ciné-Bulles: *Tu trouves le mode de production classique du film d'animation trop long pour ton rythme. Je pense à Léonard, qui a laissé fort peu de tableaux, et souvent inachevés. Peut-être s'en désintéressait-il, et préférerait-il explorer d'autres matières, laissant le travail en suspens?*

Pierre Hébert: Il y avait une espèce d'impatience dans tout cela par rapport à son travail et une espèce d'ampleur philosophique qu'il essayait de lui donner, dans laquelle je me retrouve. Je cherche à créer des conditions qui me mettent en état de déséquilibre et me forcent à développer une continuité fondée sur autre chose que des caractères stylistiques, afin de découvrir ce qui est spécifique à mon travail en le confrontant ou en l'associant à quelque chose d'autre: sujets, collaborateurs, poésie, musique, peinture, danse, etc. Mais je ne me base pas sur une théorie multimédia qui dirait que la forme de l'avenir c'est le multidisciplinaire. C'est plus terre-à-terre que cela. En fait, je cherche toujours une façon de faire face au problème production / création / diffusion, en acceptant d'être totalement perméable au cours des événements qui m'entourent... ■

Solutions du jeu de la page 53:

Premiers films, de A à Z:

1. B
2. M
3. K
4. Q
5. Z
6. R
7. F
8. I
9. C
10. U
11. G
12. W
13. H
14. J
15. S
16. P
17. T
18. O
19. A
20. V
21. D
22. X
23. E
24. Y
25. N
26. L