

ETC

Jouer l'éphémère au corps. Dramaturgie de l'éphémère et de la trace dans la création instrumentée de Pierre Hébert

Jean Gagnon

Éphémère

Numéro 93, juin–juillet–août–septembre 2011

URI : id.erudit.org/iderudit/64066ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC

ISSN 0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagnon, J. (2011). Jouer l'éphémère au corps. Dramaturgie de l'éphémère et de la trace dans la création instrumentée de Pierre Hébert. *ETC*, (93), 28–29.

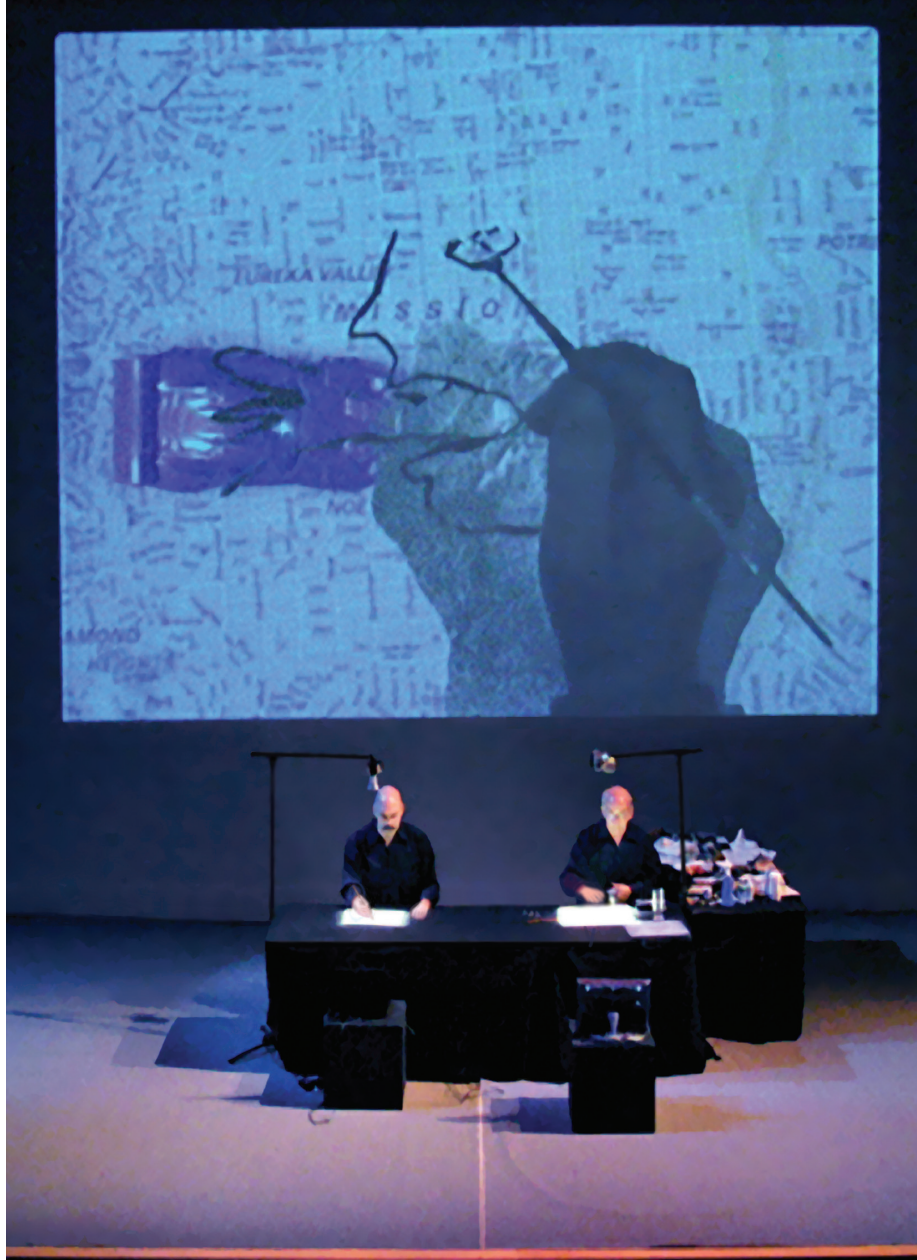
Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2011

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. www.erudit.org



Pierre Hébert et Bob Oserstag, Minneapolis.

Jouer l'éphémère au corps. Dramaturgie de l'éphémère et de la trace dans la création instrumentée de Pierre Hébert.

Si l'on peut penser quelque chose comme étant éphémère, c'est parce qu'on peut aussi concevoir quelque chose qui serait permanent. Dans cet hiatus entre ce qui passe et ne dure pas, et ce qui dure éternellement, il se produit beaucoup de choses. Cet « espace de temps et [de] temporalisation de l'espace est différence » (Stiegler, 1994), donc trace et instrument du traçage. Mais, en dernière analyse, ce sont nos corps qui sont éphémères et voués qu'à ne passer. Quant au reste, ce qui serait du domaine de l'art et de l'esprit, cela se trouve sans doute dans ce drôle d'espacement constitué de la mémoire et de sa trace, de gestes et de rythmes, de techniques et de langages (Leroi-Gourhan, 1964 et 1965). Il réside dans les tentatives infinies d'inscription d'une éternité, ou d'une durée qui nous survivrait.

Pierre Hébert ou la dramaturgie de la trace instrumentée

Dans ce qui suit, je vais examiner le jeu de Pierre Hébert, un cinéaste avec son instrument inventé pour jouer des images, « pour faire comme le musicien »

(Hébert, 2006). Hébert est assez singulier pour avoir, de 1986 environ, à l'an 2000, au moment où il quitte l'Office national du film (ONF)¹, exploré avec les moyens du cinéma une forme de jeu instrumentale dans des performances avec des musiciens et des danseurs. Le choix de cette forme performative de jeu cinématographique le plaçait au cœur d'un questionnement sur l'éphéméralité dont la manifestation consiste en une trace amplifiée, la trace des mouvements du dessinateur sur pellicule augmentée par la projection cinématographique.

Un célèbre critique de cinéma, André Martin, qualifiait le cinéma de Norman McLaren de « cinéma instrumental ». Pierre Hébert quant à lui rend hommage à Len Lye et à McLaren comme initiateurs du dessin sur pellicule cinématographique, dans un texte intitulé « Description technique de la gravure sur pellicule ». Ces deux cinéastes, selon lui, initiaient un détournement de la logique technologique du cinéma. Ce texte est publié dans un recueil intitulé *Corps, langage, technologie*, dont les chapitres portent sur le corps de l'animateur dans

le cinéma d'animation et parcourt les thématiques du corps gestuel et de sa trace cinématographique par le jeu instrumental. Chez Hébert, ce rapport n'est pas simple et il est caractérisé par un fort sens de la disparition du corps derrière ses traces. Hébert ressent une inadéquation entre ses mouvements pour dessiner en direct sur pellicule 16 mm pendant que le film est projeté, et ceux vus sur l'écran. (Hébert, 2006, 18)

« On pourrait parler de patience si ce travail se mesurait à la même échelle temporelle que le mouvement vu sur l'écran, mais pas s'il est plutôt considéré dans son rapport avec mon agitation cinétique immédiate, avec ce "ressassement" d'énergie, ce brassage de gestes (telle la vague qui, sous sa course apparente, n'est que brassage incessant, stationnaire, de la même eau. » (Hébert, 2006, 18)

Entre le brassage et le stationnaire ou avec le brassage du stationnaire, Hébert fait bien sentir l'écart entre l'échelle de la projection vue sur l'écran, et son micro monde de la pellicule où, tout de même, il y a agitation. Cette métaphore de l'eau, stationnaire malgré son brassage, fait penser à une soupe primordiale de laquelle l'incarnation du dessin surgit grâce à l'amplification de celui-ci. L'instrument que décrit Hébert fait voir deux éléments : le contact physique grâce à une pointe de carbure, et l'amplification ou la réduction qu'opère l'instrument, ici un projecteur 16 mm modifié. Il s'agit d'un projecteur auquel on a ajouté un système de poulies, une pédale (de batteur) qui permet d'activer un obturateur bloquant la projection ou la laissant passer, ainsi qu'une table lumineuse permettant au dessinateur-cinéaste de s'agiter de sa pointe de carbure sur la pellicule qui bientôt sera de nouveau entraînée par le projecteur. L'instrument remplit l'une de ses fonctions, celle de l'amplification. En tant qu'instrument artistique, il permet aussi le jeu rythmique et mathématiquement calculé. Les gestes de la main et ceux du pied² sur la pédale exercent le contrôle de cet instrument, ce sont eux qui dessinent sur la petite surface de la pellicule par des nuances de pression, de pointillé, de grattage, toujours entre intentionnalité et mouvements réflexes, le lieu indéfinissable du corps. La projection qui effectue l'amplification du geste est aussi une mécanique mathématique implacable, 24 images par seconde, « cette coupe indifférente de la durée (...), qui ne forme donc pas une image significative et signifiante », comme il l'écrit en s'inspirant du Pascal Bonitzer de *Décadrages. Peinture et cinéma* (1985). Un paramètre fixe dont il est facile de calculer les ratios de passage de l'image pour jouer mathématiquement sur des séries et créer des rythmiques diverses. Ce calcul semble ennuyer Hébert plus qu'autre chose, ce calcul en deçà duquel il voudrait atteindre le lieu où se joue « le jeu du continu du corps ». (Hébert, 2006, 42)

Hébert affirme aussi ressentir que des idéologies « s'affrontent au plus obscur de (son) corps. » (Hébert, 2006, 26-27) C'est qu'il est aussi un sujet, celui qui se trouve soumis aux dispositifs qui produisent et configurent le sujet, ces systèmes de croyances qui s'imposent au sujet, sans lesquels celui-ci ne pourrait juger du monde ni s'orienter dans celui-ci. L'appareillage du dispositif idéologique prend les formes diverses des médias, de la mode, de la publicité, il environne le sujet, il l'assujettit à ses fantasmagories par la fonction de méconnaissance du réel qui est au principe de l'idéologie (Althusser). Mais l'instrument ou l'instrumentation, chez Hébert, permet de jouer pour aller à l'encontre du dispositif cinématographique. Le détournement technologique qu'effectue son instrument est aussi un positionnement du sujet hors de l'idéologie, dans l'effacement du corps faisant irruption dans le dispositif de la projection par des traces et des frayages, dont « l'agitation » est inscrite à l'encontre de la disparition du corps. Pierre Hébert conçoit la pratique du dessin en direct sur pellicule pendant la projection, comme « rébellion du corps contre l'idéologie », par l'affirmation de « l'inanimé-animé comme image d'un je qui vous parle ». (2006, 49). Il essaie sans doute de préserver le sujet, mais c'est peut-être à ne pas voir la fonction médiatrice à la fois du corps et de l'instrument comme incarnation en acte de l'imagination et dans l'univers du dessin, de la figurabilité et de son traçage.

Portance de la trace

Cette métaphore de l'eau stagnante, mais brassée, qu'emploie Hébert, peut rappeler la « Chora sémiotique » qu'introduisait Julia Kristeva dans son fameux

texte *Le sujet en procès* (Kristeva, 1977). La trace chez Kristeva est quelque peu différente et est en dialogue avec celle de Derrida. Pour elle, la grammatologie derridienne laisse de côté la pulsion ou le champ du pulsionnel : rire, rythme, marques diverses, frayages des pulsions dans les matériaux. La chora sémiotique, « ordonnancement des pulsions », « restes pulsionnels », se fraie un passage constitué de fulgurances provoquant « la révolution de la différence : la dépense, l'anomalie, l'excès érotique, la contestation sociale, la jouissance. » (Kristeva, 1974, 132)

Mais ces tentatives d'inscription technologique sont, à notre époque, elles-mêmes prises entre utopie et dystopie technologique, entre l'idée de la technique comme vectrice de progrès et de plus grand contrôle sur la nature pour le bonheur de l'humanité et le déterminisme technologique qui aboutit à l'idée que les humains sont déterminés par la technoscience, constituante de l'environnement dans lequel ils vivent. Bien que la réalité du monde actuel nous donnerait un penchant pour la dystopie, la plupart des auteurs ou artistes qui touchent ces questions présentent des postures différemment dosées de déterminisme, d'optimisme, d'aspects utopiques ou dystopiques.

Plusieurs dans l'histoire de la pensée sur l'art ont été ainsi marqués par ce drame de la perte dans l'entreprise même de vouloir inscrire une mémoire et une permanence. Benjamin pour le vingtième siècle représente le déchirement qu'impose la reproduction mécanique ou technique : perte d'aura et d'authenticité, mise à distance et séparation.

« Qu'est-ce en somme que l'aura ? Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. »

(Benjamin, *Écrits français*, 144)

Trace étrange de la chose que Derrida de son côté définit comme « l'énigmatique rapport du vivant à son autre et d'un dedans à un dehors : l'espacement ».

(De la grammatologie, 103)

Ce qui se présente chez Benjamin comme une dramaturgie de la perte, devient chez Derrida, l'espacement gorgé des possibles : « un élément « sensible » et « spatial », qu'on appelle « extérieur ». « Archi-écriture », première possibilité de la parole, puis de la « graphie » au sens étroit, « lieu natal » du traçage. Ce matériau sensible et spatial, ce lieu natal, ce milieu, nous ne cessons jamais de l'inventer avec les instruments dont nous jouons.

Jean Gagnon

Jean Gagnon est directeur des collections à la Cinémathèque québécoise (Montréal). Auparavant, il a été directeur général de la Fondation Daniel Langlois et conservateur associé des arts médiatiques au Musée des beaux-arts du Canada. À titre de critique, il publie dans divers périodiques culturels.

Ouvrages ou auteurs cités

- Benjamin, W. (1991). « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». Dans *Écrits français* (trad. P. Klossowski, p. 142-171), Paris, Gallimard.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- Hébert, P. (2006). *Corps, Langage, Technologie, textes 1985-2004*, Montréal, Les 400 coups.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points.
- Kristeva, J. (1977). *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Tel Quel.
- Leroi-Gourhan, A. (1965). *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes (tome 2)*, Paris, Albin Michel.
- Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole. Technique et langage*. Paris, Albin Michel.
- Stiegler, B. (1994). *La technique et le temps*, Paris, Gallimard, Cité des sciences et de l'industrie.

Notes

- 1 C'est aussi après avoir quitté l'ONF qu'il expérimente et développe une technique de dessin exclusivement numérique. Le présent texte laisse de côté cette période plus récente.
- 2 Pierre Hébert a conservé cette configuration permettant les gestes de la main qui dessine et du pied qui pousse des boutons de contrôle maintenant qu'il utilise un système numérique basé sur MaxMSP/Jitter, éliminant évidemment toute pellicule.