

Berlin – Le passage du temps de Pierre Hébert

Nicolas Thys

Les multiples visages de l'acteur

Numéro 167, juin–juillet 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71895ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

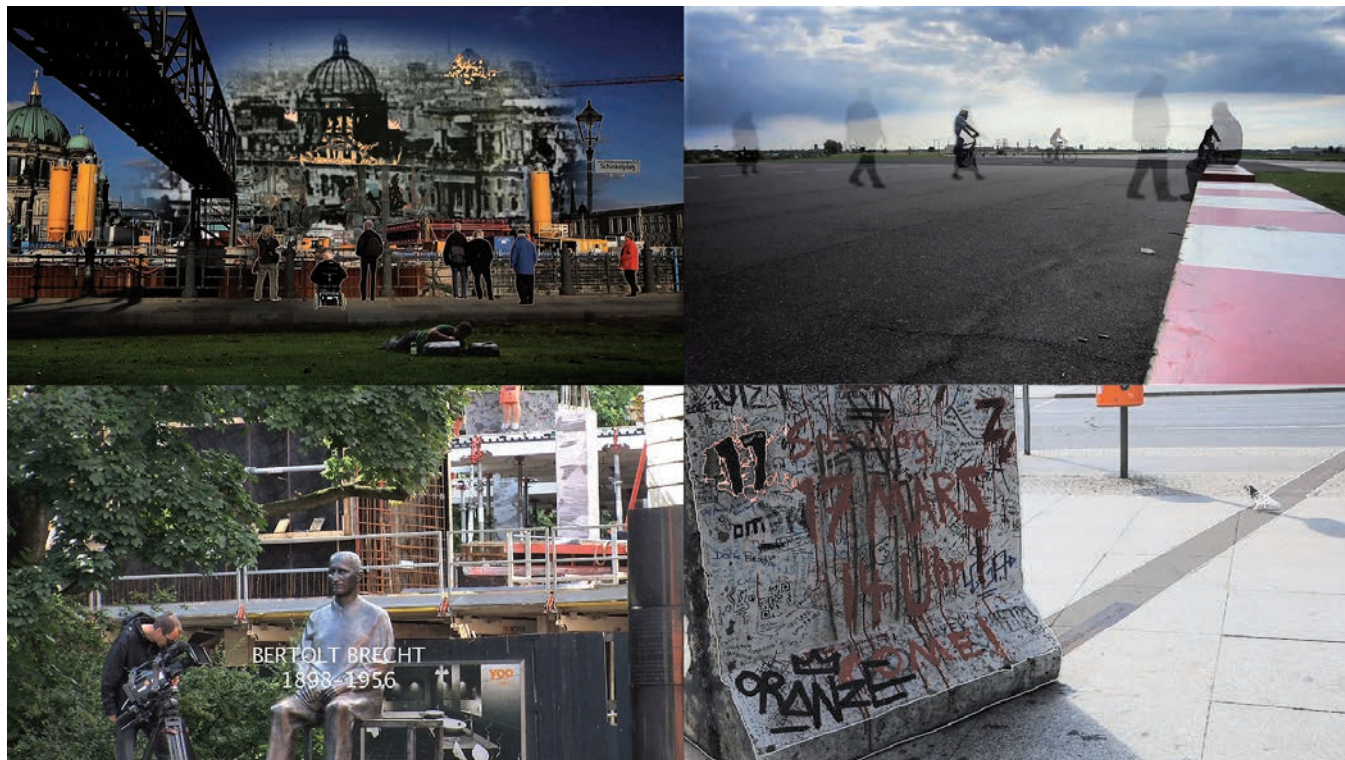
Citer cet article

Thys, N. (2014). *Berlin – Le passage du temps* de Pierre Hébert. *24 images*,(167), 38–39.

Berlin – Le passage du temps*

de Pierre Hébert

par Nicolas Thys



BERLIN – LE PASSAGE DU TEMPS (2014)

Le dispositif est le plus simple qu'on puisse imaginer : quatre écrans côte à côte. Sur chaque écran, un film d'une durée différente, de sept à douze minutes, tourne en boucle et n'attend jamais les trois autres pour redémarrer. Une fois l'œuvre commencée, jamais plus on ne la reverra dans le même état tant qu'on ne l'arrêtera pas pour la remettre à zéro ; et ce qu'on aura devant les yeux, en restant trente minutes, une heure ou davantage devant ces téléviseurs, ce seront des associations différentes, des collisions de sons et d'images qui auront subi une légère variation l'une par rapport à l'autre. Tout a été pensé pour maximiser ces rencontres, ne jamais laisser un écran à l'écart des autres, peu importe le moment où on les verra. L'effet est d'autant plus saisissant que différents thèmes ou objets se retrouvent entre les films autour du thème central qui est la ville de Berlin : une statue, une fontaine, un moyen de transport, un morceau du mur conservé... L'autre élément important, c'est que ces films ne sont pas seulement des films en prises de vues directes, mais aussi jamais totalement du cinéma d'animation.

Ceux qui suivent les productions de l'ONF depuis plus d'une trentaine d'années doivent bien connaître Pierre Hébert : cinéaste touche-à-tout qui a connu McLaren, fait de la gravure sur pellicule, beaucoup travaillé l'improvisation avec des musiciens, notamment Robert Marcel Lepage, et réalisé un long métrage où différentes

techniques s'enchevêtrent : *La plante humaine* (1996). Depuis le début des années 2000 et son départ de l'institution, on a pu le voir réaliser des performances de gravure en direct avec Bob Ostertag, *Between Science and Garbage*, et seul sur une tablette graphique : *Seule la main*, déjà exposée sous la forme d'une installation à la Cinémathèque québécoise en 2009. Ces dernières années, il s'est engagé dans un nouveau projet intitulé « Lieux et monuments » dont la quatrième partie a été récompensée par une sélection comme finaliste pour le prix Jutra du meilleur court métrage en 2012 : *Rivière au Tonnerre*. La nouvelle installation, *Berlin – Le passage du temps*, qui a été montrée au Forum des Images à Paris ce printemps, en fait partie, et elle est présentée à la Cinémathèque depuis le 13 mars jusqu'au 29 juin.

L'autre caractéristique de Pierre Hébert est d'être l'un des rares cinéastes d'animation à avoir su entremêler pratique et théorie. Il est en effet l'auteur d'un ouvrage, *L'ange et l'automate* (Les 400 coups cinéma, 1999), et de nombreux articles, la plupart regroupés dans un livre intitulé *Corps, langage, technologie* (Les 400 coups cinéma, 2006). Si cet aspect de son travail est important, c'est qu'il se retrouve, même involontairement, dans toute son œuvre et notamment dans sa dernière installation. En voyant les premiers volets des « Lieux et monuments », et plus encore la présente installation, on ne peut


s'empêcher de constater un lien fort entre son travail théorique et ses expérimentations formelles.

Les sept films de la série (pour l'instant) ont ceci en commun qu'ils sont au départ composés de plans fixes, filmés en prises de vues réelles, et qu'ils incorporent tous une part de hasard et d'improvisation puisque le réalisateur filme librement, en choisissant un cadre tout en espérant que quelque chose survienne à l'intérieur de celui-ci. Ces plans sont ensuite retravaillés et « animés ». Si l'on préfère mettre des guillemets au mot animé, c'est que Pierre Hébert n'anime pas ces espaces en leur conférant du mouvement puisqu'ils en contiennent intrinsèquement. Malgré la fixité de la caméra, des gens vont et viennent, des choses bougent ou la matière travaille comme dans *Rivière au Tonnerre*, pièce centrale de la série – et la seule pour le moment – entièrement composée d'un décor naturel. Animé prendrait plutôt ici le sens d'être retouché, presque image par image, afin de révéler quelque chose : un individu qui marche, une ligne qu'on isole, un décor qu'on fissure, une statue qui apparaît différemment, un micromouvement au sein d'un plan qui en est surchargé, une histoire dans l'histoire. Et ce, toujours en respectant l'image de départ, sans la trahir : la métamorphose n'est pas un rêve ou un fantôme qui viendrait s'ajouter à l'image, mais plutôt une réalité qui trouble la réalité initiale ; l'animation est une autre strate de réalisme. La série se situe hors de l'usage courant qui consiste à créer un monde pixel par pixel et d'incruster dans celui-ci des acteurs filmés sur fond vert. Au contraire, le monde est déjà là et c'est l'animation qu'on intègre.

C'est dans ce même esprit qu'a été conçue l'installation intitulée *Berlin – Le passage du temps*. Cette fois, les quatre films ne sont pas à regarder l'un à la suite des autres sous forme d'un programme, mais en même temps, morcelés et unifiés. Morcelés puisque le regard ne peut jamais tout capter d'un coup, conférant au spectateur une sorte de don d'ubiquité, car nous observons la ville sous plusieurs points de vue simultanément, unis par une cité que le XX^e siècle a chargé d'une histoire que tout le monde connaît : de la guerre, des destructions, de la séparation en deux blocs, de la réunification, des ruines et des reconstructions. Cette Histoire a été rappelée maintes fois déjà, mais l'atmosphère de la ville en est imprégnée et il est difficile d'y échapper. C'est ainsi que l'on verra une station de métro qui sépare les deux parties de la ville, des lieux où sont visibles des morceaux de murs conservés, des lieux connus comme la Porte de Brandebourg ou le site qui a vu apparaître et disparaître

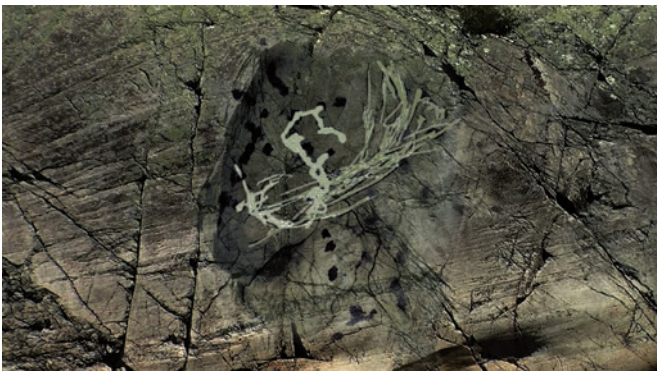
Le Palais de la République, puis le siège de la RDA, qui est encore en travaux, ou d'autres endroits symboliques comme la Walter-Benjamin-Platz – le philosophe étant très présent dans les écrits de Pierre Hébert –, la statue de Berthold Brecht ou encore un aéroport ayant servi durant le blocus de Berlin, le Tempelhofer Field...

Dans tous ces lieux, le tournage a été perturbé mais jamais interrompu : une équipe vient filmer le même lieu en même temps, Hébert se fait apostropher par un individu en vélo, un autre récupère le sien face à la caméra, etc. Et même si le hasard intervient, s'il s'agit d'un dispositif servant à être exposé bien plus que diffusé, le travail est proprement cinématographique et comporte une vraie réflexion sur le montage, le son et l'assemblage d'éléments écrits : citations, générique, textes mis en évidence au sein même du film. Et ces lieux, monuments et événements, le cinéaste se les réapproprie et les réorganise en travaillant le temps et l'espace, donc le mouvement, grâce à une animation faite de dessins, d'intégration d'images (d'archives ou non), de traits blancs intermittents rappelant le cinéma sans caméra et certaines créations graphiques déjà entrevues dans *La plante humaine*, où il gravait sur des images en prise de vues réelles, ou encore de multiples surimpressions et procédés numériques de rotoscopie réalisés à partir de masques (mais jamais de capture de mouvements, la rotoscopie faisant davantage intervenir le travail de l'animateur sur un corps déjà filmé).

Pour Pierre Hébert, ces quatorze dernières années passées hors de l'ONF ont ouvert un nouveau chapitre de sa biofilmographie, amorcé avec la vidéo-performance *Between Science and Garbage* et que *Berlin – Le passage du temps* conclut pour le moment. Son travail au cours de cette période est, en quelque sorte, un éloge des durées extrêmes entre la gravure en direct, qui faisait mourir l'œuvre une fois la performance terminée (le film restant n'étant que le cadavre du mouvement du cinéaste dans la salle), et celle qu'on pourrait qualifier d'infinie car, selon un calcul que son fils a réalisé, l'installation mettrait plus de 1 200 ans, soit bien plus que toute vie humaine (même biblique), pour revenir à son point initial. Cette réflexion sur l'image instable et l'animation intermittente, sur le temps et l'histoire, sur les liens forts qui se créent entre des monuments en perpétuel mouvement est servie par un procédé formel aussi discret que puissant. 

* Installation présentée au foyer Luce-Guilbeault de la Cinémathèque québécoise jusqu'au 29 juin 2014

Ce texte a également été publié sur le site de *24 images*.



RIVIÈRE AU TONNERRE (2011)

