

Entretien avec Pierre Hébert

Marie-Claude Loiselle

Numéro 167, juin–juillet 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71896ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

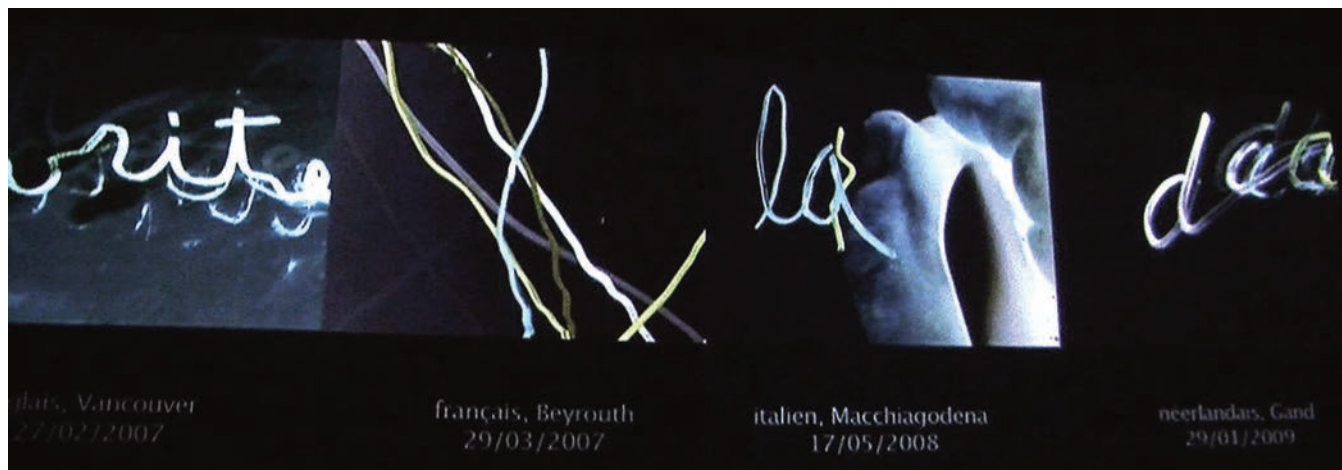
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loiselle, M.-C. (2014). Entretien avec Pierre Hébert. *24 images*, (167), 40–44.

Entretien avec Pierre Hébert

propos recueillis par Marie-Claude Loisele



Installation *SEULE LA MAIN*, Montréal, novembre 2009

DE LA PERFORMANCE À L'INSTALLATION

J'ai fait en 2009 une première installation vidéo dans la grande salle d'exposition de la Cinémathèque – installation à douze écrans, avec quatre écrans sur trois murs –, qui s'intitulait *Seule la main*¹. Il s'agissait de douze versions de la performance *Seule la main*, en douze langues différentes, qui étaient projetées en parallèle. L'idée de ce type de création s'était imposée peu à peu, parce que mes performances tenaient de plus en plus de l'installation, du fait que je m'étais mis à travailler avec trois écrans, en projetant sur les écrans latéraux des versions déjà réalisées et, sur l'écran central, la version dans la langue du lieu où je me trouvais. À un certain moment dans ce projet, j'ai bifurqué vers des langues peu parlées, avec la volonté de célébrer la multiplicité des langues et d'explorer aussi des calligraphies différentes. À Paris par exemple, au Théâtre de la Vieille-Grille, j'ai présenté la performance en yiddish – alors que, sans doute, personne dans la salle ne le parlait. En Italie, après avoir travaillé d'abord en italien, j'ai choisi d'utiliser des patois, le romanesco à Rome, le romagnolo à Meldola. Je l'ai ensuite réalisée dans trois langues amérindiennes... et j'aurais aimé pouvoir la faire aussi en chinois, ce qui aurait représenté un vrai défi calligraphique. Même après que l'installation ait eu lieu, j'ai encore présenté la performance quelques fois: en serbe avec l'alphabet cyrillique, avant de terminer le cycle à Beyrouth où j'ai travaillé en arabe. En fait, c'est à Beyrouth que m'était venue l'idée de refaire la performance dans plusieurs langues, alors que je la présentais dans le cadre d'un *workshop* avec les étudiants de l'Université Saint-Joseph – d'où est née la version française qui se trouve sur un des DVD de *24 images*. Et je m'étais dit que je

ne pourrais pas clore le projet sans avoir réalisé la performance en arabe, à Beyrouth. Et ça c'est fait! À l'occasion d'une présentation de *49 Flies* avec Mazen Kerbaj, ce musicien libanais m'a coaché pour l'écriture en arabe et la traduction. Et c'est ainsi que s'est terminé le cycle *Seule la main*.

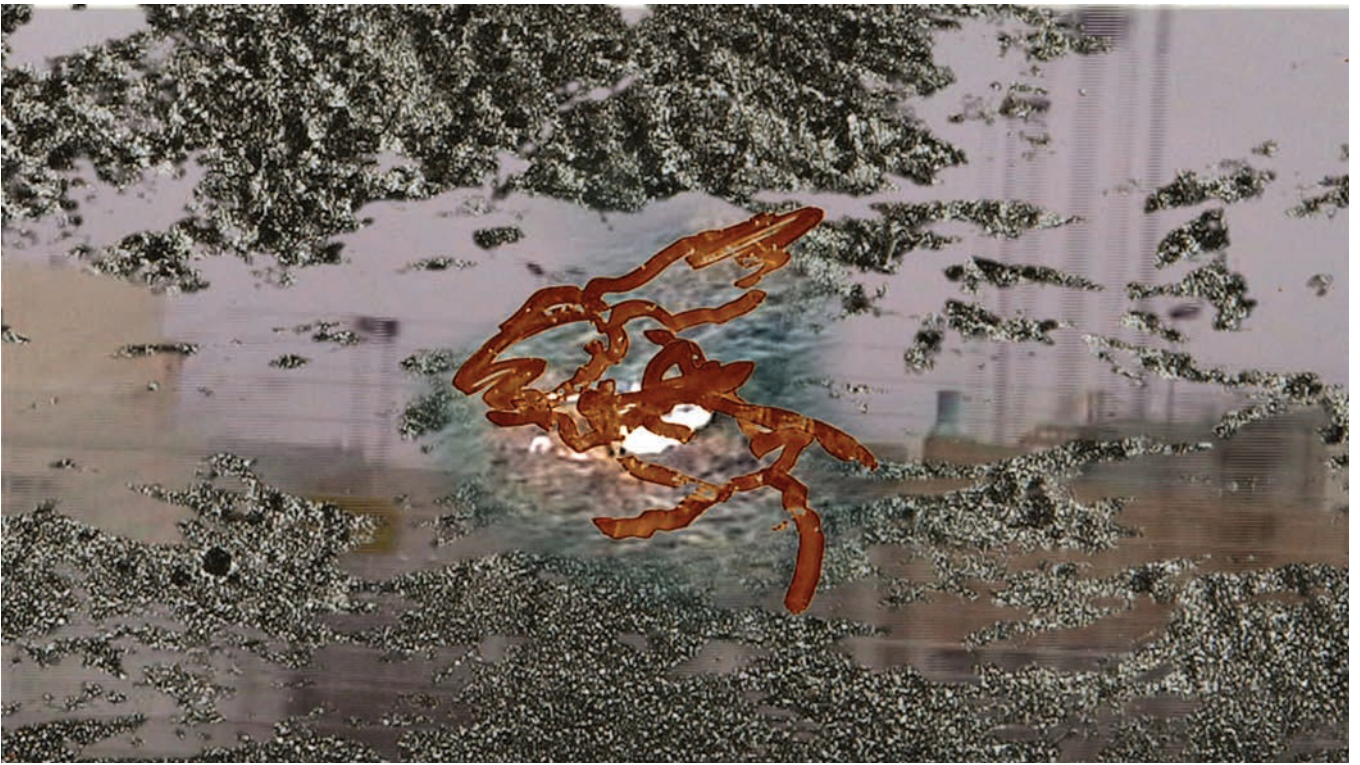
SON ET MUSIQUE

Il m'arrivait de plus en plus fréquemment de faire des performances solo, le plus souvent parce qu'il n'y avait pas assez d'argent pour inviter un musicien à m'accompagner. C'est pourquoi les premières présentations de *Seule la main* ont été faites avec une musique enregistrée de Stefan Smulovitz. Mais il y avait toujours un petit malaise à travailler ainsi, pas de la part du public je crois, mais de mon côté. J'avais l'impression de faire quelque chose d'un peu faux en ayant l'image improvisée et la musique préenregistrée. C'est sûr que le résultat est différent lorsque je travaille avec une musique que je connais par cœur et lorsque je ne sais pas ce qui va venir. L'un et l'autre peuvent être intéressants, mais dans la forme de la présentation, il y avait quand même un déséquilibre.

Parfois, c'est moi qui vais chercher les musiciens, parfois ce sont eux qui demandent à travailler avec moi. Je vais cette semaine au Portugal présenter *Tropismes* avec un musicien portugais, et c'est lui qui souhaitait qu'on travaille ensemble et qui a tout organisé. Il se crée ainsi des réseaux d'amitiés artistiques à travers le monde, comme avec Piero Pala par exemple, qui est une figure importante dans le monde du cinéma expérimental. Il m'a souvent fait venir à Rome et lorsque je vais en Europe, je lui envoie souvent un mot pour voir si quelque chose est



SEULE LA MAIN



HERQUEVILLE (2007)

possible. C'est ainsi qu'il m'a suggéré de travailler avec le bassiste Massimo Ceccarelli, avec qui j'ai fait une version de *49 Flies*, et j'ai ensuite continué de collaborer avec Massimo. Piero est un type vraiment étonnant. Il organise beaucoup d'événements, où il y a toujours plein de monde. Il m'avait invité au Film Studio à faire de la gravure sur pellicule en direct, et j'avais pu voir sa façon de procéder. C'est un marcheur invétéré, et on a marché pendant dix heures à travers Rome, en arrêtant dans des maisons privées, des galeries d'art, des librairies pour déposer des *flyers* de la présentation du lendemain soir. Il allait chercher les spectateurs un par un. Et c'était plein ! Donc, en faisant cette tournée, on était passés sur la Campo dei fiori. Il s'était arrêté devant la statue et d'un air grave, il avait levé la main en disant : Giordano Bruno ! Ce moment est à l'origine du film *La statue de Giordano Bruno*, le premier segment de « Lieux et monuments » – alors que je ne savais pas encore que ce film ferait partie d'une série. Pour ce projet, j'ai fabriqué la bande sonore en prenant des enregistrements de performances que j'avais faites avec Bob Ostertag, et d'autres tirés de celles qu'on donnait à partir d'un tournage réalisé la journée même dans la ville où on se trouvait. On avait commencé ça au Japon... Le film lui-même est né d'un de ces tournages à Rome.

Pour *Herqueville*, j'ai un peu travaillé le son de la même manière. Partant de l'enregistrement d'une performance que j'avais faite avec Fred Frith à San Francisco, qui n'avait rien à voir avec le sujet du film mais qui me semblait convenir, j'ai remonté le son qui a servi de canevas pour fabriquer l'image. Mon montage sonore a été approuvé par Fred, qui a remasterisé l'ensemble, avant que Claude Beaugrand ne prenne la relève. Ce n'était pas toujours facile de rajouter des sons concrets à la musique de Fred



Frith, qui est déjà une musique bruitiste, sans créer de confusion entre la musique et les sons. J'ai continué à aller voir Claude avec le travail sonore que j'effectuais, et rendu à *Praha-Lorenc*, il m'a dit que c'était correct comme ça. Il a approuvé ce que j'avais fait et il m'a mis entre les mains du mixeur Luc Boudrias, que je vais voir maintenant directement. J'adore faire du montage sonore.

Mon premier gros travail de montage sonore, c'était pour *49 flies*. J'avais demandé à Claude Beaugrand de composer pour mes performances solo une trame qui ne soit pas musicale. Un jour, il est arrivé en me disant « J'ai quelque chose pour toi », et il m'a donné deux heures d'enregistrement de mouches ! Il n'avait pas fait ce que je lui avais demandé, mais il me donnait la matière première pour que moi je le fasse. Alors j'ai passé trois, quatre mois à travailler là-dessus. Je suis parti d'éléments très épars, parce que Claude m'avait dit « 50 mouches entre deux fenêtres »... Comme la performance a été montrée beaucoup à l'étranger, un titre anglais s'est imposé, et je trouvais que « Fifty Flies », ça sonnait moins bien que « 49 flies ». Mais en fait, il n'y avait jamais plus



Image tirée du segment de l'aéroport Tempelhof de *BERLIN – LE PASSAGE DU TEMPS*

que deux mouches ensemble. Elles étaient toutes enregistrées séparément. C'est un travail qui est allé beaucoup plus loin que je m'attendais. C'est devenu presque musical comme construction.

Il faut dire que j'ai toujours travaillé étroitement avec les monteurs sonores de mes films, par exemple avec Pierre Bernier, avec qui j'ai énormément appris, et pas seulement sur le plan technique, mais aussi dans la manière d'approcher la matière sonore. Et on s'amusait beaucoup! De même, le montage sonore de *La plante humaine* avec Claude Beaugrand a été une vraie école pour moi, parce qu'on a dû passer deux mois à travailler tous les jours ensemble – ce que Claude ne fait pas nécessairement avec les autres, parce que ce ne sont pas tous les réalisateurs qui veulent être présents à cette étape. Nous avons eu ensuite un mois de mixage où on revenait presque tous les soirs dans la salle de montage pour retravailler en partant de ce qu'on avait fait dans la journée. On a donc passé trois, quatre mois à vivre avec le son dix, douze heures par jour. Ça été vraiment extraordinaire, et une des grandes expériences de ma vie!

49 Flies devait être une pièce strictement solo. Mais des amis musiciens ont voulu jouer avec les mouches. La première fois, ç'a été au festival Vancouver New Music avec Stefan Smulovitz, qui a joué de l'alto. Ç'a été un énorme succès, en plus d'avoir été bien enregistré. Ensuite il y a eu Beyrouth, avec Mazen Kerbaj qui m'a accompagné à la trompette. Déjà l'idée germeait que si je faisais ça avec plusieurs musiciens un peu partout à travers le monde, je pourrais essayer de les mettre ensemble pour créer un orchestre virtuel. Et c'est dans cet esprit que j'ai travaillé avec le bassiste Massimo Ceccarelli à Rome, puis à Ljubljana avec le harpiste, Eduardo Raon. J'avais donc quatre musiciens avec des instruments très différents, et pour tous, la trame sonore des mouches avait agi comme une partition. Leurs interventions avaient toutes été assez économes, jamais envahissantes ou saturées. Par une sorte de

miracle, lorsque toutes ces musiques étaient réunies, ça marchait! Il y avait assez de transparence dans chaque instrument pour qu'on entende tout. En plus, les musiciens avaient tous arrêté de jouer à un moment ou un autre, ce qui fait que tout à coup des duos se créaient, et ça devenait autre chose... Bien sûr, il a quand même fallu faire un travail de montage entre leurs interventions et la bande de mouches, et c'est ce montage que j'ai ensuite présenté à Lori Freedman pour la performance au Festival du nouveau cinéma en 2011, et elle a alors improvisé une sorte de concerto pour mouches, quatre instrumentistes absents et une clarinette.

LES OUTILS ET LE TEMPS

Ne plus être à l'ONF m'a permis suivre les filons qui m'intéressent sans obligation de résultat. En tant que retraité de cette institution, je suis un privilégié puisque j'ai ce qu'il me faut pour vivre, et le cachet de mes performances m'assure ce dont j'ai besoin pour renouveler mon matériel et mes logiciels. J'ai des outils et j'ai mon temps. Je peux donc me laisser emporter par l'intérêt des problèmes que soulève ce que j'expérimente en allant aussi loin que nécessaire. Et si ça ne mène pas à quelque chose tout de suite, j'aurai au moins eu l'intérêt d'explorer de nouvelles avenues, ce qui me sert de toute façon.

En même temps, l'expérience de *La plante humaine*, que j'ai réalisé à l'ONF en 1996, n'avait pas été si différente de celle de *49 Flies*, puisque ça avait donné lieu à trois ou quatre ans de performances avec des musiciens, ce qui m'avait fait accumuler de la matière. Je devais probablement, à l'époque, être une sorte d'alibi expérimental pour la boîte, parce que ça faisait bien de dire que cette tradition-là subsistait. Mais il y avait quand même, ultimement, l'obligation de réaliser un film. C'est sûr que lorsque j'obtiens une bourse du Conseil des arts, c'est la même chose. Si je décide de faire une demande, c'est que je sais qu'un film va exister. Par contre, *Seule la main* et *49 Flies* n'ont bénéficié que de bourses de déplacement occasionnelles. Il y a aussi le cas de cet étrange projet, *Triptyque*, qui est certainement la réalisation la plus radicale que j'ai faite : un film abstrait de 30 minutes issu d'une série de performances d'atelier. Personne n'a voulu le montrer parce que ça ne cadre nulle part! Sauf à l'occasion de présentations assez confidentielles (devant des petits publics) au FNC et aux Rendez-vous du cinéma québécois, je l'ai essentiellement présenté lors de rencontres avec des étudiants. L'œuvre demande effectivement des explications car ce projet s'est développé autour de l'idée d'une petite machine formelle qui a eu beaucoup d'importance pour la



LA STATUE DE GIORDANO BRUNO (2005)

suite des choses. Cette expérience a complètement transformé mon logiciel de performance et ma pratique de l'animation. Il s'agit là de travailler avec une boucle très courte, disons 16 images, sur laquelle je peux intervenir très rapidement. L'idée est que chaque fois que j'ajoute une nouvelle image à la fin de la boucle, une image doit disparaître au début. Il ne reste jamais d'une fois à l'autre que les 16 dernières images. À la limite, si je décide de forcer la machine et de dessiner très vite, je peux renouveler en une minute la totalité des images. Et si je superpose cette petite boucle sur trois niveaux, à des vitesses différentes, roulant à l'endroit ou à l'envers, il en résulte une combinatoire complexe, en constante transformation. Les musiciens font beaucoup ce genre de choses, en particulier ceux qui travaillent avec l'électronique. Je me suis donc mis à faire un exercice tous les jours pendant quelques mois, et ce que j'ai découvert, c'est que, dans un tel contexte, les mouvements ne vont plus du tout d'un point A à un point B de façon linéaire, comme on le voit en animation traditionnelle. Je me trouvais dans une durée totalement différente, sans début ni fin, qui pouvait se poursuivre pendant des heures. Parce que chaque fois que je rajoute une image, celle-ci a une influence, pas tellement sur un « mouvement » mais sur la combinatoire incontrôlable qui est déjà là sous les yeux. Pour que ça marche, il faut que le graphisme soit très simple : une seule ligne, une ligne et un point..., parce que cette image est tout de suite multipliée sur trois couches. Le problème n'était jamais de savoir comment continuer le mouvement, mais comment, en rajoutant une autre phase, modifier la combinatoire à trois niveaux que j'avais sous les yeux.

Ce projet a été très important pour ma pratique en animation par la suite. Un exemple, dans *Berlin – le passage du temps*, dans le segment de Tempelhof, l'aéroport qu'on a fermé, il y a de l'animation à l'horizon. Or, en faisant ce petit bout d'animation, je savais qu'il ne serait jamais vu de façon linéaire tel que je l'animais. Je devais donc le construire de manière à maximiser les possibilités de le combiner avec lui-même. La question était de savoir comment placer des moments d'intensité qui font événement par rapport à d'autres segments où il ne se passe rien de marquant. Le but était de superposer quatre versions de cette même animation en les décalant de manière à créer un ensemble complexe plein de modulations. C'est une manière de faire de l'animation où celle-ci n'est alors pas conçue pour être vue telle qu'elle est faite, mais intégrée dans une construction formelle. Ce passage-là de l'aéroport a donc été traité comme ça, mais on peut dire aussi que l'ensemble de l'installation a été conçu selon un principe similaire.

L'installation est basée sur quatre boucles de durée différentes jouant sur quatre écrans. J'ai rapidement su que la différence de longueur entre chaque boucle devait être assez importante, soit au moins une minute de façon à ce que la recombinaison soit, elle aussi, importante à chaque répétition. Cela permettait qu'au-delà des 40 minutes de matériel réparties sur quatre écrans, et même si après treize minutes on a tout vu au moins une fois, il continue à y avoir des surprises dans la rencontre des différents segments et dans cette réorganisation organique de la matière. Les interventions typographiques, les passages au noir, les dessins,



Deux dessins de la série « Tropismes »

les différents types d'animation, dont les animations purement vibratoires, en créant des points d'intensité, ont une fonction comme celle-là. Il y a d'abord ce que cela crée sur chacune des bandes, mais aussi ce que la combinaison des points d'intensité crée entre les bandes. Pendant la réalisation, je passais deux, trois heures par semaine à regarder ce que ça donnait, mais c'était clair que mon travail ne pouvait pas être de l'ordre de la prévision ou d'un calcul mathématique. Le résultat est incalculable. Mon fils a évalué qu'il faudrait 1200 ans pour revenir à la combinaison initiale ! Il fallait, de façon totalement intuitive, que je comprenne ce que je devais faire à l'intérieur de chacune des boucles pour donner une forme à un déploiement presque infini dans le temps.

Mais il y a aussi maintenant une version de *Berlin – Le passage du temps* que l'on peut voir sur le web². Toute la matière y est cette fois divisée en douze segments différents, et chaque fois qu'un segment se termine sur un des écrans, un choix se produit au hasard parmi tous les autres segments pour décider ce qui va suivre : ce sont des sortes de *chance operations* cagiennes. Ce qui fait que ce que l'on voit à l'écran est sans cesse différent. Mais cette recomposition est aussi liée par la limite technologique du système, ce qui fait que, par moments, il n'y a que deux images à l'écran plutôt que quatre, ce que je trouve intéressant finalement. Ce site a été créé pour devenir un outil de création au-delà de cette installation, et j'ai l'intention de me servir de ce dispositif pour d'autres œuvres.

MÉMOIRE DES LIEUX, MÉMOIRE DE LA TERRE

Dans *Rivière au Tonnerre*, il y a un non-dit, à savoir que sur toutes les chutes de la Côte-Nord encore intouchées par l'homme, comme celles où a été tourné ce film, on est en train de construire des barrages. Par rapport aux autres films de « Lieux et monuments », il y avait donc l'idée cette fois de s'intéresser à un monument vierge de la nature et à une espèce d'image de l'infini. La pierre révèle aussi que ce n'est pas un infini immuable, que c'est quelque chose qui se transforme, et les craquelures elles-mêmes le montrent. On y trouvait aussi une idée plus métaphorique, qui a pris de l'importance dans les films qui ont suivi : c'est de voir toute image comme potentiellement fissurée. *Rivière au Tonnerre* est un peu le moment philosophique de la série, qui établit un mode

de rapport à l'image et interroge le rôle de l'animation, qui est alors lié directement aux fissures de celle-ci. Il y avait aussi l'idée de saisir ce qui bout sous la surface, un peu comme ce que j'ai cherché à traduire dans ma série de dessins «Tropismes». C'est un ami qui m'avait dit que certains de mes films lui faisaient penser à Nathalie Sarraute, ce qui m'a donné envie de lire son œuvre, dans laquelle je me suis plongé pendant six mois. Je m'en suis finalement inspiré pour cette série de dessins, avant que cela devienne également une performance. Là encore, il y a l'idée d'une sorte de bouillonnement où la forme du visage n'est pas stable: elle va au-delà d'elle-même tout en gardant sa structure de base.

Mais en dehors des films comme *Rivière au Tonnerre* et, quatre ans auparavant, *Herqueville*, qui jouaient sur une espèce de tension entre énergie et nature, je tenais à ce que, sur les tournages des «Lieux et monuments», il y ait des gens, des foules. Il y a beaucoup d'idées benjaminienes derrière *Berlin – Le passage du temps*, dont l'impératif de garder un lien très fort avec la concrétude du monde, que le côté factuel du tournage reste toujours fortement présent. En ce sens, *La statue de Giordano Bruno* est beaucoup trop éclaté par rapport à ce que je vise maintenant. Dans mes réalisations ultérieures, j'ai plutôt pris cette matière concrète pour la recomposer. Dans la plupart des cas, les plans sont complètement démembrés et reconstitués. Mais ils ne sont pas reconstitués pour en faire des fantasmagories, mais au contraire pour donner plus de densité aux choses qui se sont produites. Il y a même parfois des choses que je n'ai pas vues au moment où je tournais, comme le vieux monsieur avec sa canne dans *Place Carnot-Lyon*. J'ai décidé par la suite de vider la place et de ne garder que lui, ce qui du coup lui donnait un sens, et crée une allégorie en faisant dire à l'image quelque chose qui n'était que latent.

DES ZAPATISTES AUX MOINES BOUDDHISTES

J'ai tourné au Mexique au moment de «la fin du monde», selon le calendrier Maya. Je voulais aller filmer le lever du soleil ce matin-là – même si je savais que c'était une raison futile! – et ce qui est arrivé, c'est que, non seulement il pleuvait à boire debout... donc impossible de tourner le lever du soleil... mais aussi qu'après sept ans d'invisibilité, les Zapatistes sont alors sortis de leurs villages. J'ai filmé à l'entrée de la ville de Palenque où il y avait un convoi de Zapatistes vraiment impressionnant, tous cagoulés et portant leur drapeau. Ce convoi était entouré par l'armée.



PLACE CARNOT-LYON (2011)

C'est en revenant le soir qu'on a appris que cet événement avait impliqué 30 000 personnes dans cinq villes différentes. J'avais tourné les jours précédents à San Cristobal de Las Casas, devant la cathédrale, et choisi de filmer ce monument parce que j'avais compris qu'on ne peut pas filmer les Indiens de près. Mais je ne savais pas alors qu'il s'agissait pour les Zapatistes d'un des lieux importants de cette ville puisque c'est là où s'était tenue pour eux la première ronde de négociations avec le gouvernement central. Mais je ne sais pas encore si, avec tout ce que j'ai tourné, je vais réaliser un film plus long que les autres de la série ou plutôt une installation.

Avec *Berlin – Le passage du temps*, j'arrive à un point tournant. Ce qui se présente maintenant, ce sont davantage des situations multiples qui débordent le cadre d'un seul plan fixe, où il y a plusieurs choses à mettre en rapport. J'ai filmé aussi quelque chose d'extraordinaire pendant une tournée de performance avec Bob Ostertag dans six villes de la Chine continentale, l'hiver dernier. Nous y avons été invités par un musicien chinois, Yan Jun, une personnalité importante de l'avant-garde musicale et de la scène expérimentale underground en Chine. Ce voyage a été extraordinaire parce qu'il m'a permis de pénétrer un réseau inatteignable pour les touristes. Même les hôtels où on allait, Bob et moi, n'avaient pas le droit en principe d'accueillir des étrangers. Et un après-midi où on avait un peu de temps libre, en allant se promener dans la ville où nous étions de passage, on tombe sur un vieux quartier à moitié démolì, avec des maisons encore habitées auxquelles il manquait des murs. En approchant de l'une d'elles, on entend des chants, très beaux, dans cette espèce d'univers apocalyptique. Yan Jun, qui collecte beaucoup de sons partout où il va, avait son enregistreuse sur lui, et moi, ma petite caméra. On s'est approchés discrètement. C'était en fait une cérémonie bouddhiste, qui est célébrée un an après la mort de quelqu'un, et la famille s'était donc réunie dans cette maison et avait engagé deux moines. Tout à coup, ils nous ont vus et comme ils trouvaient ça très drôle qu'on soit là, ils nous ont invités à entrer. Alors, j'ai filmé cette cérémonie très émouvante, qui se déroulait dans ce cadre totalement improbable. Il faut maintenant que je vois comment je peux me servir de ce matériel, où l'on retrouve encore une fois, comme dans *Berlin – Le passage du temps*, la notion de ruines, la commémoration d'un événement passé, du «progrès» qui efface constamment ce passé. Ce quartier se situe d'ailleurs dans un secteur de la ville où on ne trouve que des gratte-ciel, et c'est certain que ce lieu va bientôt devenir – si ce n'est pas déjà le cas – le chantier d'un grand immeuble. Je crois que pour pouvoir utiliser une bonne partie de ce que j'ai tourné un peu partout dans le monde, notamment en Chine l'an dernier, c'est la forme du long métrage qui va s'imposer. C'est ce qui permettrait de tisser des liens, multiples et complexes, entre tous ces éléments pour créer quelque chose de plus vaste.

1. DVD 24 images du n° 134 intitulé «Chutes et brûlures», comportant huit films expérimentaux.
2. lieuxetmonuments.net