

LES PERFORMANCES CINÉMA/MUSIQUE
AVEC PIERRE HÉBERT

LA DÉFENESTRATION AUDIOVISUELLE
(NOTES POUR UN ESSAI*)

Réal La Rochelle

Signes

signes non de toit, de tunique ou de palais non d'archives et de dictionnaire du savoir mais de torsion, de violence, de bousculement d'envie cinétique

Henri Michaux, *Mouvements*¹

Où m'entraînent ces images qui me glissent entre les doigts?

Pierre Hébert, *Les Trottoirs de Montréal*²

** Deux raisons pour parler de notes. D'abord, le corpus audiovisuel étudié, qui s'étend sur une période de cinq ans, est très large, et présente une grande variété d'expérimentations, tant cinétiques que musicales. Par ailleurs, aux événements audiovisuels et filmiques se greffe une abondante littérature descriptive et réflexive, ouvrant à des propos technico-esthétiques assez complexes. Pierre Hébert s'exprime abondamment par l'écriture, de même que par le dessin et la composition graphique; dans une moindre mesure, mais dans*

EXPERIMENTAL FILM

la même veine, les musiciens avec qui il travaille multiplient les textes (pochettes de disques ou dossiers de presse), ainsi que les cartes postales, les bandes dessinées, etc. D'où le recours nécessaire à quelques citations de ces artistes, constituant un pôle non négligeable de leur création, d'une pratique artistique qui veut s'explicitier et se dépasser par la réflexion critique et le métalangage. Ces deux raisons à elles seules expliquent pourquoi le présent texte est la contraction d'un matériau abondant, d'une analyse à développer et à raffiner.

Enfin, pour ce qui est de Pierre Hébert, il faudrait idéalement expliquer ses positions esthétiques actuelles à la lumière de son cheminement dans le cinéma d'animation depuis vingt cinq ans, à l'O.N.F. Evoquer, par exemple, la binarité entre une première phase de travail, durant les années 1960, tournée vers l'expression artistique abstraite et formaliste; puis d'une seconde, en opposition assez radicale durant la décennie suivante, davantage passionnée par des thématiques sociales et une pratique de type "intervention esthétique-politique" se rattachant au courant marxiste-léniniste. Une analyse, même rapide, de ces deux périodes de production aiderait à éclairer certaines des tensions à l'oeuvre encore aujourd'hui dans les positions du cinéaste vis-à-vis du flot audiovisuel technologique, par exemple: "Sachant qu'il n'existera pas d'images qui puissent stopper le déferlement, comment résister aux forces destructrices qu'il recèle?"³

On comprendra que cette analyse, même en raccourci, dépasse le cadre de cet article.

Quand, au début de 1984, il terminait son film *Etienne et Sara* avec les musiciens René Lussier et Robert M. Lepage, le cinéaste d'animation Pierre Hébert venait de trouver une combinaison, un détonateur capable de briser les carcans d'un univers d'images et de sons dans lequel il se sentait à l'étroit, voire prisonnier. Dès lors, Hébert entreprenait, avec une fougue, une fièvre, un dynamisme singulier, de se tenir en position *hors-cadre*, de voyager en *contrebande*.⁴

Il pratique depuis plus de cinq ans une défenestration audiovisuelle sans précédent dans le cinéma québécois et à l'échelle internationale. Il est devenu, comme ce portrait d'Henri Michaux qu'il affectionne et cite, cette sorte de danseur improbable mais réel, que seul le trait cinétique peut matérialiser:

EXPERIMENTAL FILM

Un défenestré s'envole
un arraché de bas en haut
un arraché de partout
un arraché jamais plus attaché⁵

Pierre Hébert avait en fait amorcé son arraché au lancement en 1982 de *Souvenirs de guerre*, en calligraphiant alors, sous forme d'appel aux spectateurs, un "cri contre le vent":

... Que dire quand on voudrait qu'il suffise de voir et d'entendre?
que te dire d'un film fait la rage au coeur, hors tout format toute filière tout critère
animé seulement d'un impérieux déchirement?
dire que ces *Souvenirs de guerre*
après 20 ans de cinéma et l'abandon répété du cinéma ramassent ce qui en reste...⁶

Dès lors, plus rien ne devait freiner une trajectoire qui, à travers les mélanges de gravures sur pellicule et de musique actuelle, propulsait ses créateurs dans des "mouvements d'explosion, de refus, d'étirement en tous sens".⁷ Prenant l'initiative, Hébert défenestrait le cinéma d'animation de ses habituels processus de production et de diffusion, se jetait dans la performance-visionnement de ses films, accompagnés de musique live (début novembre 1984 au cinéma Outremont); plus tard, en 1986, il risquait même la gravure sur pellicule en direct devant le public, mélangeant désormais le cinéma "muet" et la musique "aveugle"; performant non seulement dans les salles d'art et d'essai, à la Cinémathèque Québécoise et dans les festivals, mais dans les galeries d'art, les musées et les maisons de la culture; participant à des spectacles comme *Timber* (Ginette Laurin), *Technology of Tears* (Rosalind Newman), *Mutations* (Michel Lemieux). Parallèlement, ses dessins et gravures se retrouvent dans des livres, des cartes, des programmes, des pochettes de disque. Plus récemment, dans *Conversations*, il travaille avec Louise Bédard (danse), Sylvie Massicotte (écriture poétique) et Robert M. Lepage (musique). En janvier 1989, au Musée d'art contemporain de Montréal, il improvise un dialogue cinéma/musique avec Fred Frith...

Protéiforme, Hébert et ses comparses risquent ainsi, dans leur imaginaire cirque sans filet, ce qu'ils nomment "une expression actuelle, ironique, dérisoire, humoristique... et tragique de ces sociétés en voie d'exception à l'Age des machines médiatiques".⁸

Cet itinéraire singulier en cinéma/musique est le produit d'une démarche aussi bien technique que poético-philosophique. Les enjeux de cette expérience englobent la mise à nu de la pratique filmique (cinéma d'animation, cinéma tout court); un discours sur cette pratique (une poétique distanciée de l'image en mouvement et du son musical); enfin des points de vue sur le monde, les choses, les êtres et

EXPERIMENTAL FILM

les corps, qui tissent une coulée idéologique sur les sujets des films.

Voici un premier tracé des principaux paramètres de ces enjeux et de ces discours.

Une expérimentation interrogative

La problématique de fond qui sous-tend le travail de Pierre Hébert se situe à un double niveau.

D'abord, celui du formel ou du matériel: le parti-pris de pratiquer un cinéma d'animation en performance live, l'exécution à vif de la gravure sur pellicule. Production filmique qui reprend à son compte la technique et l'esthétique des idéogrammes d'Henri Michaux, où le geste rapide et l'exécution sous tension conduisent à une animation brute, réduite à l'essentiel des traits de plume, scintillante par contraction technique, cyclique par l'*obligato* de la boucle de 16mm en déroulement perpétuel.⁹

Mais il y a plus: cette exécution des boucles de films est en symbiose avec une performance musicale, ce qui fait que l'iconographie cinétique des gravures n'a de sens que liée à des rythmiques et à des structures sonores musicales.

Cette dialectique images/musiques, sans être en elle-même novatrice ou exceptionnelle, prend donc sa valeur singulière du fait du travail cinématographique *en direct*, sans compter que l'exécution musicale, qui lui est complémentaire, basée pour une large part sur les techniques d'improvisation et d'inventions à chaud, oblige les musiciens à ne plus inventer que sur le seul plan sonore, mais en interaction avec la production de gravures en mouvement. Cette originalité audio/visuelle pourrait toutefois n'avoir qu'un caractère virtuose, ou formaliste, si elle n'était l'expression d'un projet thématique. Ici se situe le second niveau de la problématique de cette expérience, qui marque son caractère plus en profondeur.

Pour l'essentiel, cette question (ce "cri contre le vent") est celle des contradictions entre l'être humain et la technologie, de "l'esprit humain prenant racine dans le terreau technologique".¹⁰ Tensions situées plus spécifiquement de nos jours entre l'homme et l'environnement technologique du "paysage" audiovisuel, dont la figure emblématique est la télé, la plus grande puissance internationale économique, technologique, culturelle et intellectuelle de production et diffusion d'images et de sons.

Sur ce sujet, la question que Hébert pose et repose jusqu'à la hantise est celle de la survie. Survie de l'être humain en général, objet et sujet de la domination télévisuelle universalisée; survie plus particulièrement de l'artiste dans un cinéma dont les conditions de production sont à une échelle humaine et artistique contrôlable, signifiante, l'Art réel, comme il le nomme dans le texte d'*Obscure*.

EXPERIMENTAL FILM

Il s'agit ici, tout comme dans les luttes écologiques planétaires contre la destruction de la planète, contre le nucléaire annihilant, d'une véritable guerre mondiale, celle-là même que Bernardo Bertolucci désignait au récent Colloque *Cinéma et réalité* du Festival de Cannes:

À la fin de la troisième guerre mondiale, celle jamais déclarée, entre le cinéma et la télévision, la vraie victime, c'est le public.¹¹

Quel sens prend alors ce questionnement incessant, dont les boucles de films sont les thèmes et variations? Est-ce un cri d'alarme pour un retour à la pureté du cinéma (celle dont rêve Bertolucci, par exemple: "...le droit du public à se retrouver pleinement dans l'obscurité amnésique d'une salle de cinéma, le lieu privilégié où l'on peut célébrer le rite collectif, international, intersocial de rêver tous ensemble le même rêve, le même film"¹²), auquel cas la revendication anti-TV milite pour une sorte de retour nostalgique à l'ancienne modernité du 7^e art?

Ou bien, tenant compte des contradictions de cette guerre médiatique et y décrivant les souffrances du passage et de la métamorphose, est-ce que "le cri contre le vent" de Hébert est une tentative de dépasser la régression nostalgique, de survivre face à l'hécatombe appréhendée, de conserver à "la contamination TV-cinéma sa force stimulante, expérimentale, transgressive"¹³

Dans quelle mesure, autrement dit, les performances cinéma/musique de Hébert sont-elles foncièrement postmodernes, plutôt que de simplement céder à la mode branchée du rétro (qui se dit elle aussi "postmoderne"), du formalisme ancien néonisé, de la breloque-parure revampée en néo-modernisme?

Pour l'essentiel, je crois que l'oeuvre de Hébert est profondément, philosophiquement postmoderne. Elle a toutefois ceci de particulier: le poids des contradictions y est tel, les éléments du passé et de la nostalgie y ont une telle force, la tentation au formalisme toujours assez grande (en témoigne en particulier son *Adieu Bipède*) que son caractère postmoderne est constamment, si je puis dire, sur la corde raide, et comme frôlant la catastrophe.

Pour certains, cette situation reflète un état d'ambiguïté, de flou, une sorte de ludisme un peu vain où les enjeux du postmodernisme seraient brouillés, remis en question, voire freinés. Cette oeuvre ne bénéficierait pas, disons, de la clarté pasolinienne, elle serait plus proche des clair-obscur de Walter Benjamin, des zones plus troubles des "passages".¹⁴

Ici, il ne faut justement pas prendre les vessies pour les lanternes, et ne voir que le premier niveau de lecture technico-formaliste du travail de Hébert et de ses musiciens. Eviter surtout le schéma moderne dichotomique de la clarté à tout prix contre les ténèbres, cette clarté se

EXPERIMENTAL FILM

voulut-elle "postmoderne". Car alors c'est tout un pan du postmodernisme lui-même qui est évacué, celui de la cohabitation des contradictions, qui ne peut éviter qu'en périodes de crises intenses, de bouleversements profonds, la production culturelle apparaisse quelque peu confuse.

L'essentiel, il me semble, est de saisir le sens de la trajectoire, le mobile profond de la volonté et de la démarche, de voir si la dynamique est un bond en avant. Pour Hébert, pas de doute, la flèche est lancée sur la bonne cible, encore que ce soit dans une sorte de forêt en broussaille, assez menaçante du reste. Une oeuvre de passage et de transition, une métamorphose douloureuse mais vivante sur la "guerre" passé/présent, cinéma/TV, technologie/être humain. Regard lucide, mais non désabusé, critique et non prostré.

Souvenirs de guerre médiatique et création de "libérateurs"

... Progressivement les formes "en mouvement" éliminèrent les formes pensées(...) leur mouvement devenait mon mouvement(...) J'étais possédé de mouvements, tout tendu par ces formes qui m'arrivaient à toute vitesse, et rythmées.

Henri Michaux¹⁵

L'opus de Hébert multiplie les signes de l'image en mouvement hyper-commerciale et hédoniste, de mitraillettes audiovisuelles agressives: pub, télé industrielle, animation léchée et mélodramatique. "Est-il possible", se demande le cinéaste, "d'échapper à cette hégémonie du mouvement sur l'image, à ce triomphe de l'illusion et de la séduction?" N'est-il pas souhaitable, en lieu et place de cet hédonisme agressif et meurtrier, de trouver "des prescriptions perverses qui permettent d'avancer sur un chemin frauduleux?"¹⁶

La pratique filmique de Hébert se donne d'abord comme une réponse, une résistance à ce déferlement. Pour les musiciens René Lussier, Robert M. Lepage, Jean Derome (plus récemment aussi Fred Frith), le pendant sonore de cette action s'appuie sur l'improvisation et sur ces "images-bruits qui scandent notre vie quotidienne," ces "inspirations machinistes"¹⁷. Ce faisant, les performances cinéamusique de ces artistes ("confrontation, au niveau le plus global, d'une pratique singulière de la musique et d'une pratique également singulière du cinéma d'animation"¹⁸) trouvent un mode d'expression multiforme et original, assez unique en son genre, mû par une éthique anti-machiniste et anti-militariste.

Il y a plus. Ces dialogues audiovisuels sont construits sur une sonori-

EXPERIMENTAL FILM

sation large englobant textes et paroles, bruitages divers (live ou pré-enregistrés), de même que sur une palette iconique où la gravure sur pellicule domine, certes, mais sur laquelle se retrouvent aussi des photos, des diapositives, des dessins, des collages, des archives filmiques... Ainsi, ces matériaux "minimalistes" (pour reprendre l'expression de Serge Meurant¹⁹) ne sont pas sans rappeler les premiers âges du cinéma (*muet*) où la fabrication et la diffusion d'images en mouvement étaient soutenues de musique live, augmentée de certains bruitages, commentaires et boniments. La musique était néanmoins l'ossature de ces anciennes ambiances sonores improvisées, et c'est sans doute de la musique qu'est venu au cinéma le sens du rythme et de la structure.

Pour projeter dans la (post)modernité ce néo-archaïsme, Hébert a construit petit à petit une logique du spectacle images/sons qui, en secondarisant les "formes pensées" mais sans les abolir, a misé sur diverses hypothèses de combinaisons audiovisuelles basées sur les "formes en mouvement", sur les architectures rythmiques.

En 1984 au cinéma Outremont, à la première de toutes ces performances, Hébert, costumé dérisoirement en Père Noël, "bonimente" une rétrospective de ses films, certains des plus anciens accompagnés de musique live, d'autres (*Père Noël, Souvenirs de guerre, Etienne et Sara*) donnés tels quels avec leur sonorisation. À la même occasion, le cinéaste décide de construire *Chants et danses du monde inanimé - Le Métro* en même temps que les musiciens, et de le diffuser d'abord en "muet" accompagné de musique live, avant de le sonoriser avec cette musique.

L'expérience qui suit de *O Picasso: tableaux d'une surexposition* reprend ce modèle en le développant, en particulier en créant une sorte d'animation en boucle, qui à la fois répète un motif et le transforme imperceptiblement, donnant ainsi la sensation que les dessins et les peintures originales de Picasso vibrent et se mettent en marche cinématiquement sans faire oublier leur structure picturale initiale.

En septembre 1986, pour *Confitures de gagaku* de Jean Derome, Hébert pour la première fois exécute en direct une boucle 16mm de gravure sur pellicule, la fusionnant avec la composition musicale, les diapositives et la danse. Encouragé par cette expérience, toutes les performances ultérieures seront construites sur ce travail en direct, avant de devenir, dans la majorité des cas, films au sens strict du terme. *Adieu Bipède* (1987), puis *Adieu Léonard!*, de même que les récentes *Conversations* (d'où devait sortir *La Lettre d'amour*) et les improvisations avec Fred Frith et Robert M. Lepage, deviennent ainsi des créations qui sont à la fois jeu, recherche, processus de production et de diffusion de films.

De cette manière, Pierre Hébert réalise cette autre donnée esthétique de Michaux, pour qui la fabrication de formes en

EXPERIMENTAL FILM

mouvement équivaut à aller "à une fête, à un débrayage non encore connu, à une désincrustation, à une vie nouvelle ouverte, à une écriture inespérée, soulageante..."²⁰

La pulsion qui meut cette lucidité et ce combat dans la gravure sur pellicule, Hébert l'a partagée avec l'énergie musicale que René Lussier décrit comme proche du rock et du funk, lui qui se voit comme compositeur mécaniste, et son collègue Lepage comme folkloriste mécaniste urbain.²¹

Cette énergie sonore, elle questionne à sa manière "les fonctions traditionnelles de la musique", les explore et les dissèque par l'humour, la dérision sceptique, antithèse du beau son et de la mélodie trop léchée, du commercialisme sonore phonographique et radiophonique. "Un son est si vite arrivé!" dit-on pince-sans-rire, avant d'*énergiser* par le free jazz et le free rock ces composites explosifs "de dosage de voix, d'instruments acoustiques et électriques, d'ambiances sonores sur bande, de synthétiseurs désuets et d'instruments inventés".²²

Pour créer ces trames vibrantes, les musiciens s'entourent allègrement de guitares, de clarinettes, de flûtes, de piccolos, d'ocarina, de guimbarde et, pourquoi pas, de claviers jouets! J'aime bien, affirme Jean Derome à la manière du père Ubu, "l'allusion que fait le mot confitures à l'idée de composite, de conservation, de tradition et d'improvisation. En anglais, confitures se traduit par JAM (qui veut dire aussi improviser) et par PRESERVE."²³

Cette dialectique de l'impro structurée est celle-là même qui aide à souder les interactions images/sons entre les musiciens, l'animation pré-enregistrée ou en direct avec les textes et les voix, qui lie ces *polaroids sonores* aux images minimalistes de Hébert.

Toutes ces confitures audiovisuelles ne seraient qu'un joyeux tintamarre ou des graffiti pernicieux si elles n'étaient au fond créées en toute lucidité comme ce que Michaux nomme des *libérateurs*, ces pulsions vitales de battements cardiaques, de cris d'enfants, de corps dansant, de mots d'amour et de générateurs de mythes barbares et archaïques (au sens pasolinien). À la limite, la performance *live* devient littéralement symbole de vie, devant la menace d'un robotisme pré-enregistré, monté et mixé.

De quoi se soulager, au juste? D'un scepticisme profond, d'un pessimisme aigu vis-à-vis de la technologie, celle des flots d'images aplaties, de l'animation disneyenne ou informatisée, images machinistes comme pulsion de décadence artistique et de mort:

EXPERIMENTAL FILM

... J'éprouve souvent la panique d'être piégé dans une discipline dont la mort technique est scellée... Dans ce contexte, mon recours à la gravure sur pellicule répond à une préoccupation éthique et historique... une façon de me situer à la fois en dedans ou en dehors du cinéma. En appliquant sur la matière du cinéma (le film) un geste immémorial de l'art visuel (dessiner, graver, tracer sur toute surface), qui remonte aux peintures rupestres, je rêve de transcender l'anéantissement du cinéma prétendant en faire un usage qui pourrait théoriquement survivre à sa disparition. La gravure sur pellicule continuerait d'être possible avec les restes archéologiques du cinéma et de ce fait peut-être marquerait-elle de façon critique cette dérive historique.²⁴

Angoisse et révolte se remarquent dans *Souvenirs de guerre et Etienne et Sara* (ce monde violent où nous jetons nos enfants); dans la rythmique haletante, effrénée des souterrains urbains (*Chants et danses du monde inanimé - Le Métro*); dans les images télé dérisoires et tordues de *Technology of Tears*.

Dans ces courts métrages, parmi les plus noirs qu'ait fabriqués Hébert, suinte un pessimisme assez prononcé, mais qui ne tombe pas dans le cul-de-sac suicidaire. Parce que les rythmiques machinistes et guerrières, si haletantes soient-elles, sont traversées, entrelacées de pulsions vitales: babillages, cris et musiques d'enfants; battements cardiaques; mains fiévreuses de l'artiste jouant avec des images alternatives; survie urbaine malgré tout dans les paysages d'après batailles.

Les films suivants, plus encore, émergent de ce magma avec plus de luminosité et de sérénité. Il s'agit, en une sorte de trilogie, d'une galerie de portraits emblématiques où, sur les figures de Picasso, d'Henri Michaux et de Léonard de Vinci, s'alignent des artistes qui "témoignent de l'être par la création", qui pratiquent "l'invention saisie à la gorge"²⁵, et qui fouillent les origines mythiques de l'homme, des corps humains. C'est Henri Michaux, dans *Adieu Bipède*, le défenestré suicidaire et souriant, opposant à la violence du monde celle de "l'exaspération intérieure"²⁶. Ou Picasso, le résistant anti-franquiste, minotaure ou colombe mythologiques, que Hébert et les musiciens veulent désincruster de la surexposition mondaine, starisante, transformant l'artiste espagnol en poule-aux-oeufs-d'or inaccessible. C'est encore *Leonardo*,

l'ancêtre de la technologie et qui, en même temps, avait une vision humaniste. Quelqu'un qui voulait situer l'homme à l'aide de la technologie. C'est cet aspect-là qui est disparu à l'intérieur de l'engouement technologique d'aujourd'hui. Alors *Adieu Léonard!*, c'est le besoin de dire cela. C'est un hommage à Vinci et un regard sceptique sur la vogue technologique actuelle.²⁷

EXPERIMENTAL FILM

Cet *Adieu Léonard!* n'est pas devenu à ce jour un film au sens strict du terme. N'en subsistent pour l'instant que des copies vidéo des performances. À ce stade cependant, cette production révèle du travail de Hébert sa véritable dimension postmoderne, et rejoint l'achèvement d'*O Picasso*.

Ces deux figures mythiques modernes témoignent en effet, à un degré extrême, des contradictions de l'homme créateur dans la technologie et l'industrie de l'art. Les grands travaux de Leonardo sont des commandes de puissants mécènes, ils servent des fins tout autant de logistiques guerrières que de planification urbaine ou d'oeuvres esthétiques utilitaires (fresques, portraits...); ils s'appuient sur de patientes études techniques sur le mouvement, la géométrie, l'anatomie. Pour sa part, l'art de Picasso a toujours été l'objet d'un négoce puissamment médiatisé, d'une sorte de bourse hystérique de l'art contemporain.

En ne cachant pas ces contradictions, mais plutôt en montrant avec netteté qu'elles *cohabitent* dans les pratiques de ces grands artistes, l'équipe de Hébert dépasse le schéma manichéen de l'art et de la technologie, de l'esthétique et du commerce industriel, de la transcendance orbitale du beau sur le matériel et le contingent. Sans minimiser les tensions douloureuses à l'oeuvre dans la vie de ces créateurs, ces films-performances prennent acte que la création moderne n'est possible, au fond, que *dans et par la technologie* (production et reproduction), le pouvoir de l'argent, les réseaux d'échanges. La cohabitation de ces contradictions prend le parti-pris de la vie, et laisse la mort réinventer "l'art pour l'art".

Adieu Bipède, dans une certaine mesure, témoigne à son tour de cette dynamique que Pasolini décrivait ainsi:

La thèse et l'antithèse coexistent avec la synthèse: voilà la véritable trinité de l'homme ni prélogique ni logique, mais réel.²⁸

Néanmoins, ce film, en se voulant une synthèse de l'art poétique d'Henri Michaux, tend à privilégier la trajectoire des "formes en mouvement" sur celle des "formes pensées." Cette position conduit, je crois, à un certain affaiblissement des tensions entre ces pôles (sauf peut-être dans la dernière séquence urbaine en prise de vues réelles), à un recours plus large aux formes cinétiques abstraites. Au niveau sonore même, cette abstraction joue sur les textes de Michaux, les donne comme un matériau sonore plutôt que verbal, ce qui en secondarise le sens et fait pâlir le dynamisme de cette poésie.

Dans cet *Adieu Bipède*, Hébert renoue assez largement avec sa manière des années 1960, ce qui donne à ce film un caractère plus "moderne" que les deux autres du triptyque. Indication que la métamorphose esthétique est encore en travail, que le dépassement n'est pas accompli sur tous les fronts. Ce qui n'enlève en rien à ce film

sa valeur de trace d'un des éléments-clé de la poétique de Hébert. À sa manière, *Adieu Bipède* est un artefact de l'archéologie moderniste du cinéaste, en cohabitation avec les vues postmodernes de Léonard de Vinci et de Picasso.

Une poétique du mouvement dans l'art des machines médiatiques

Etre dans le flot et trouver un extérieur de l'intérieur

Pierre Hébert²⁹

Tentation du formalisme et de l'humanisme nouveau, méfiance vis-à-vis le technologique et obsession de l'industriel en art: comment ne pas flairer un brin de nostalgie "moderne" dans cette vue philosophique d'une opposition radicale entre industrie et art? "Il n'y a pas," écrit Hébert, "une délimitation de territoires nettement définie. Mais il doit bien y avoir des différences car tout cela, loin de constituer une belle grande famille unie, ressemble plutôt à un vaste champ de bataille sans ligne de front, où les escarmouches sont partout et nulle part. Et certes l'affrontement est entre l'art et le commerce."³⁰ Pour le cinéaste, "cet Art est aussi une industrie", reconduisant le célèbre mot de Malraux. Dans la même veine, Jacques Godbout n'a-t-il pas déclaré récemment que "l'art cinématographique le cède à l'industrie cinématographique", et la revue *Lumières* ne souhaite-t-elle pas répondre "au cinéma de l'industrie par un cinéma de la culture?"³¹ Pareils aphorismes tendent à laisser croire qu'il peut y avoir un art ou une culture cinématographiques en dehors de l'industrie du film, position insoutenable en dernière instance. Il y a là, une fois de plus, un long débat à reprendre. Hébert a beau affirmer, par exemple,

qu'à cette époque dans laquelle nous sommes déjà bien engagés, le foyer de l'art se situe peut-être en ce lieu précis de la confrontation avec la civilisation technique, comme défense et illustration de l'intégrité de l'expérience humaine de la réalité, défense et illustration du corps humain³²,

il n'est pas sans hésiter sur le risque d'un tel manichéisme, au demeurant improductif, qui ne peut que conduire l'artiste à "observer l'Art réel du dehors", à essayer l'impossible posture d'être "à la fois dans et hors du flot."

Or, au cinéma, dans l'audiovisuel, l'art n'est pas en dehors du complexe économique-technique de production et de diffusion des oeuvres. Aussi, Pierre Hébert se rend-il à l'évidence: "On ne peut être

que dans le flot et trouver un extérieur de l'intérieur", ce que Godard appelait "être la marge du livre."

Cette position ultime, plus nettement postmoderne, Hébert y arrive, sur la conviction de sa pratique et de ses films, après une réflexion dont les prémisses sont inexactes. Il est illusoire de penser que l'art filmique soit *aussi* une industrie et un commerce. De même, la lecture que fait Hébert de Benjamin ("L'oeuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique") est réductrice et biaisante. Cette lecture privilégie "le statut de l'oeuvre d'art affecté par le progrès technique." Position qui secondarise la cohabitation implacable mais inévitable du culturel et du technique, du *culturo-technologique*. Loin de voir une catastrophe mortelle dans la perte forcée de l'*a* esthétique, je suis convaincu pour ma part que cet essai célèbre de Benjamin entr'ouvre une porte lumineuse sur le caractère révolutionnaire d'un art nouveau émergeant justement des conditions inédites de production et de diffusion industrielles des arts.

N'est-ce pas là l'histoire même du cinéma et de l'industrie de la musique depuis un siècle? Malgré ce que Hébert en pense et en écrit parfois, je crois bien que c'est parce qu'il participe de cette dynamique nouvelle, qu'il crée avec des outils technologiques développés (tout en ne cachant par les tremblements humains et les angoisses devant eux et devant la complexité de leur manipulation), c'est bien parce qu'il témoigne de cette déchirure qu'il est, plutôt qu'un peintre ou un dessinateur, un *cinéaste*, que les musiciens qui partagent son expérience ne font pas que des happenings sonores, mais de la musique de films, des disques et des montages radiophoniques.

Quand, dans son inconfort, Hébert rappelle la tentation d'être "à la fois en dedans et en dehors du cinéma", il manifeste un déchirement typique entre l'ancien et le nouveau, ou encore ce que Lipovetsky nomme "la crispation de l'opposition tradition-modernité",³³ dont le dépassement est justement un des traits du postmodernisme. De là l'envie de pratiquer l'écriture filmique de la manière la plus immédiate et concrète qui soit, pour arriver, comme le souligne encore Michaux, au "désencombrement des images dont la place publique-cerveau est en ces temps particulièrement engorgée".³⁴

Cette tentation n'est toutefois pas complaisante, et l'esthétique de Hébert témoigne au bout du compte d'un perpétuel dépassement des crispations et des replis. La polyvalence du cinéaste, son ouverture à des dialogues inter-artistiques, sa fureur même à questionner les miroitements superficiels de la nouveauté à tout prix, toutes ces pulsions placent ce cinéaste en position progressiste. Ses films en sont la meilleure preuve. Hébert, par ses performances, n'a pas cédé d'un pouce à la nécessité d'aboutir à un produit inconcevable en dehors des puissants moyens de l'industrie filmique. Cette dynamique donne en bout de piste des *O Picasso*, *Adieu Bipède* et *La Lettre d'amour*, et

EXPERIMENTAL FILM

il est plus que probable que les travaux filmiques pour *Timber*, *Adieu Léonard!*, *Technology of Tears* et *Mutations* trouvent leur emplacement et leur cohésion dans de futurs films.

Plutôt que de répondre à la guerre des médias par l'invective et le désengagement, Pierre Hébert a riposté par des films, il a fabriqué des *libérateurs cinétiques*. De cette manière, il continue de montrer sa passion et son attachement pour l'industrie cinématographique.

Département du cinéma
Collège Montmorency

Notes

1. Gallimard, NRF, 1982.
2. *Format Cinéma*, no 35, 20 octobre 1984.
3. "Nous sommes, dit-on, dans la civilisation de l'image", *Obscure*, été 1989.
4. En rappel du titre de la revue *Hors Cadre*, dont le sous-titre est: *Le Cinéma à travers champs disciplinaires*. La "contrebande" dont il est aussi question renvoie au no 6 de cette revue, à la notion de contrebande "que tissent images et sons. Le jeu de mot désigne ici le paradoxe d'un art promu comme passeur de frontières et qui ne trouverait sa spécificité qu'en se faisant le spécialiste de la déterritorialisation. Contrebandier des langages et des formes, le cinéma nous permettra-t-il aujourd'hui d'interroger les limites du spécifique? S'incorporant la poésie et la musique, réfléchissant la peinture, doublant le théâtre et les récits avec l'opéra, le film traverse moins les frontières qu'il ne rend incertaines des lignes de partage générique" (p. 7, printemps 1988)
5. *Mouvements*, ouvrage cité.
6. Cité dans le vidéo *Faire un film*. Réalisation: Réal La Rochelle. Production: Collège Montmorency, 1984.
7. Henri Michaux, ouvrage cité.
8. Extrait du programme *La Symphonie interminable*, 1985.
9. "Voici, pour ceux qui ne seraient pas familiers avec cette technique, un bref rappel de ce qu'est *la gravure sur pellicule en direct*. Il s'agit tout simplement d'insérer une boucle d'amorce noire 16mm longue de 36 secondes dans un projecteur placé à côté d'une table lumineuse, de mettre le projecteur en marche, et de graver des images sur la partie de la boucle se trouvant temporairement hors du projecteur. On dispose d'environ 24 secondes avant que le projecteur ne tire sur le film pour projeter ce qui vient d'être animé. A chaque tour de boucle, de nouvelles images s'ajoutent jusqu'à ce que, après une heure de ce manège, la boucle soit pleine d'images. En spectacle, cette installation se double d'un obturateur actionné par une pédale qui permet de couper temporairement la projection de certaines parties ou de la totalité de la boucle, au moment voulu". Pierre Hébert, *La Plante humaine. Projet expérimental de gravure sur pellicule en direct*, ONF, juillet 1989, p. 15.
10. Même texte, p. 14.
11. Dans "Cinéma et liberté", *Le Monde*, numéro spécial de mai 1989, p. 7.

EXPERIMENTAL FILM

- 12 et 13. Même déclaration de Bertolucci dans *Le Monde* cité.
14. Terme emprunté à une des oeuvres de Benjamin.
15. Henri Michaux, ouvrage cité.
16. "Eloge de la fixité -1", *Format Cinéma*, no 41, 15 avril 1985.
17. Pierre Hébert, "Chants et danses du monde inanimé: le Métro. Notes sur une expérience sonore en cinéma d'animation", *Protée*, vol. 13 no 2, été 1985, pp. 65-66.
18. Voir note précédente.
19. Dans le vidéo *Faire un film*. Voir note 6.
20. Henri Michaux, ouvrage cité.
21. Notes du disque Derome/Lussier, vol. 2., *Le Retour des granules*, Ambiances magnétiques, AM 006, 1987.
22. Notes du disque Derome/Lussier, *Soyez vigilants... restez vivants!*, vol. 1, Ambiances magnétiques, AM 005, 1986.
23. Notes du disque: Jean Derome, *Confitures de gagaku*, Les disques VICTO 05, 1988.
24. "Nous sommes, dit-on, dans la civilisation de l'image", *Obscure*, été 1989.
25. Laffont-Bompiani, *Dictionnaire universel des lettres*, Paris, 1961. Article sur Henri Michaux.
26. Henri Michaux, ouvrage cité.
27. Cité par Marcel Jean, "Vinci vous parle", *Le Devoir*, 9 octobre 1987.
28. Poème Callas, dans *Les Dernières paroles d'un impie*, Pierre Belfond, 1981.
- 29 et 30. Texte cité d'*Obscure*.
31. Pour Godbout: "Les 50 ans de l'ONF ou le retour des vases chinois?", *La Revue de la Cinémathèque*, mai-juin 1989. Ainsi que "Pour une nouvelle politique éditoriale", *Lumières*, no 18, mars/avril 1989.
32. "Les Enjeux de l'art à l'époque des machines. Effacement et résistance du corps", *24 Images*, mai 1989.
33. *L'Ere du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris, Gallimard, Les Essais CCXXV, 1983.
34. Henri Michaux, ouvrage cité.