

UNE COPRODUCTION DE L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA ET ARCADIA FILMS (FRANCE)

AVEC **MICHAEL LONSDALE, SOTIGUI KOUYATÉ** ET LA PARTICIPATION DE MARC-ALAIN OUAKNIN ET IGNACIO RAMONET

LA PLANTE HUMAINE

UN FILM DE PIERRE HÉBERT

PRODUIT PAR
YVES LEDUC ET
FREDDY DENAËS



ARCADIA
P.O.M. *Films*

LA PLANTE HUMAINE

Le terrain où le hasard a semé la plante humaine n'était rien. Et sur ce fond de néant poussent les valeurs humaines.

— Gaston Bachelard
La Poétique de l'espace

Un film qui a le monde pour sujet, le monde en crise de notre fin de millénaire. Au cœur de ce monde vit un homme, Monsieur Michel, qui mène une existence paisible entre ses livres, son poste de télévision et quelques sorties routinières. Il n'a pourtant rien d'une plante, fut-elle humaine. Tel que l'a qualifiée l'écrivain Julien Gracq, la plante du titre évoque plutôt ce mariage indissoluble entre « l'homme et le monde qui le porte ».

Dans cette plante allégorique résiderait ainsi toute la mémoire de l'humanité, comme le laissent à penser les références à Léonard de Vinci, aux légendes africaines ou aux enseignements du Talmud qui émaillent le film.

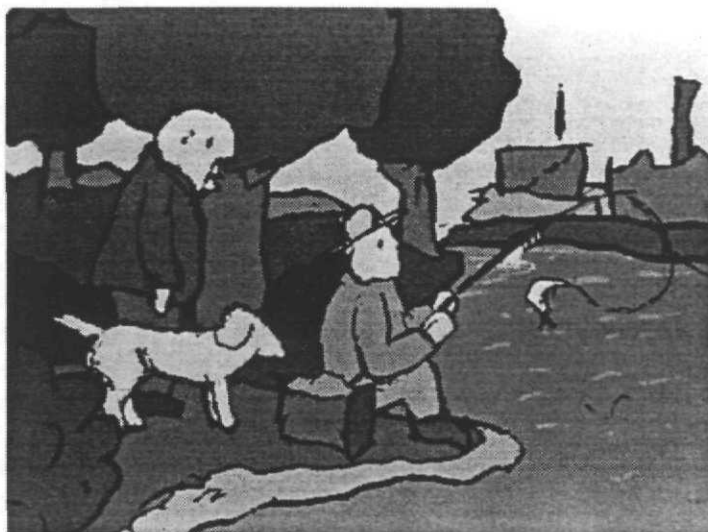
Monsieur Michel vit seul en compagnie de son chien Léonard. Veuf et retraité depuis peu, il aspire à la paix, au repos. Mais plongé malgré lui dans cette civilisation de l'image qui est la nôtre, le voilà assailli de songes, de visions cauchemardesques et de mensonges. Il ouvre un livre, allume le téléviseur et surgissent mille images qui envahissent l'écran, mille histoires qui usurpent ses pensées. Entre ces images gravées, incrustées, surimposées, se glissent des prises de vue réelles qui portent un récit éclaté, relayé par des conteurs du monde entier. Peu à peu, ce foisonnement d'images et de mots construit une trame onirique troublante, d'où le sens jaillit par illuminations successives.

Le film progresse ainsi au rythme d'un frénétique zapping télévisuel et mental qui fait alterner des passages d'émissions banales, les souvenirs du vieil homme et des scènes d'horreur transmises par les bulletins d'information. Sous les grondements d'une musique parfois dissonante défilent les guerres de cette fin de siècle. L'absurdité règne, la pensée se défait, l'esprit voudrait battre en retraite. Puis c'est le retour au quotidien de Monsieur Michel, tel qu'en lui-même et différent, plus grave et plus dense, qui s'incarne de nouveau sous les traits d'un comédien.

La réalité refait tranquillement surface. Monsieur Michel quitte son engourdissement pour nouer contact avec le monde qui l'entoure, réel comme lui. Contre toute attente, la vie reprend ses droits.

Ce qui frappe, c'est une exclusion délibérée et systématique. L'exclusion de cette espèce de mariage [...] indissoluble qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte, et qui fonde ce que j'ai appelé pour ma part la plante humaine.

— Julien Gracq
Pourquoi la littérature respire mal



La Plante humaine est le premier long métrage du cinéaste d'animation Pierre Hébert, qui a signé en trente ans de carrière une vingtaine de films courts composant une œuvre unique dont la réputation déborde largement les frontières du Québec. Perfectionnant certaines des techniques d'animation qui ont fait sa renommée, explorant un langage narratif relativement inédit chez lui, il poursuit avec **La Plante humaine** une réflexion sociale amorcée dans des films comme *Souvenirs de guerre*.

Surtout, Pierre Hébert élabore ici un discours complexe et troublant sur la civilisation de l'image, à l'heure où toute quête de sens se heurte au problème du sens lui-même, « jamais acquis », véritable « mur opaque toujours à traverser », selon les propos du cinéaste.

Tourné à Montréal, à Paris et au Burkina Faso, **La Plante humaine** est le résultat d'une collaboration de sept ans entre Pierre Hébert et le musicien Robert M. Lepage, auteur de la musique du film. Le film est interprété par le Burkinabé Sotigui Kouyaté, griot et son état, et Michael Lonsdale, le grand comédien français qui incarne Monsieur Michel et qu'on a vu

notamment dans *India Song* de Marguerite Duras et, plus récemment, dans *Nelly et M. Arnaud* de Claude Sautet. Il fait aussi appel à la participation de Marc-Alain Ouaknin et Ignacio Ramonet, rédacteur en chef du *Monde diplomatique*. Yves Leduc (Office national du film du Canada) et Freddy Denaës (Arcadia Films, Paris) ont assuré la production.

Il faut vingt ans pour mener l'homme de l'état de plante où il est dans le ventre de sa mère, et de l'état de pur animal qui est le partage de sa première enfance, jusqu'à celui où la maturité commence à poindre. Il a fallu trente siècles pour connaître un peu sa structure. Il faudrait l'éternité pour connaître quelque chose de son âme. Il ne faut qu'un instant pour le tuer.

— Voltaire
Dictionnaire philosophique

Dompter la technique pour dépasser la simple maîtrise

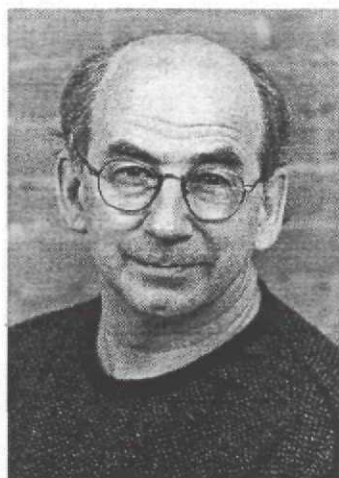
Le cinéma d'animation est affaire de technique et de patience. Or, Pierre Hébert est un cinéaste pressé, doublé d'un artiste qui refuse tout confinement. Aussi s'emploie-t-il à faire tomber les barrières qui séparent le cinéma d'animation des autres disciplines artistiques, en particulier des arts de la scène. Cette ambition lui a notamment inspiré une série de « spectacles d'animation » au cours desquels musiciens ou danseurs improvisent sur scène, tandis que défilent sur un écran les images improvisées du cinéaste, directement et simultanément gravées sur pellicule.

Grâce au perfectionnement de cette technique, et de façon tout à fait paradoxale, Pierre Hébert a fait du cinéma d'animation un art de l'urgence. Ce même désir de rapidité l'a amené à concevoir une méthode qui lui permet d'intervenir avec grande souplesse à toutes les étapes du processus de la réalisation d'un film. En ce qui concerne **La Plante humaine**, la principale difficulté résidait dans le rapport entre le dessin original et la numérisation de l'image.

Les images ont donc été numérisées en faisant passer la pellicule dans une visionneuse modifiée, équipée d'une caméra vidéo et directement reliée à un ordinateur. Le cinéaste pouvait dès lors retravailler les images à sa guise, que ce soit pour en modifier la dimension, les surimposer ou les colorer. Dans leur version finale, certaines ont ainsi fait l'objet de 25 surimpositions. Quoiqu'un peu bancal, cette méthode permettait de passer instantanément et aisément du travail de gravure aux manipulations numériques, et vice versa.

Une fois leur composition terminée et leur ordre établi, les images ont été vérifiées une à une, transférées puis filmées à l'aide d'une caméra numérique servant à leur transposition sur pellicule 35 mm. Outre les scènes d'animation gravées sur pellicule, Pierre Hébert a recouru dans **La Plante humaine** aux prises de vue réelles et à des documents d'archives.

Notices biographiques



Pierre Hébert

Né à Montréal en 1944, Pierre Hébert se tourne vers le cinéma d'animation sitôt terminées des études en anthropologie. Il réalise d'abord quelques films expérimentaux dont prend connaissance le maître du cinéma d'animation Norman McLaren, qui organise aussitôt une projection à l'Office national du film du Canada. Peu après, Pierre Hébert entre à l'ONF, où il est actuellement producteur et responsable du Studio d'animation du Programme français.

Pendant ses quinze premières années à l'ONF, le cinéaste exerce sa manière sur une dizaine de films courts, dont *Op hop*, *Père Noël*, *Père Noël* et *Souvenirs de guerre*. Parallèlement, il enseigne la technique et l'histoire du cinéma d'animation à l'École des beaux-arts de Montréal, à l'université Laval, à Québec, et à l'Université de Montréal, et collabore à quelques publications et revues de cinéma (*Objectif*, *Format Cinéma*). Un temps président du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, il s'impose pendant les années 80 comme une des figures de proue du cinéma québécois, tous genres confondus. Très lié à la Cinémathèque québécoise, il en présidera le conseil d'administration de 1993 à 1995.

En 1982, Pierre Hébert amorce un important tournant en conjuguant le cinéma d'animation avec les arts de la scène. Il fait ainsi équipe avec des musiciens (dont René Lussier, Robert M. Lepage et Jean Derome) et des chorégraphes (dont Ginette Laurin, Rosalind Newman et Louise Bédard). Le succès de cette forme inédite de spectacle lui vaut d'être invité aux États-Unis, en France, en Grande-Bretagne, aux Pays-Bas, en Suisse, en Allemagne et en Autriche. Son œuvre fait aussi l'objet de plusieurs expositions et rétrospectives, notamment dans le cadre de la manifestation Cinémas du Canada tenue en 1993 au Centre Georges Pompidou, à Paris. Dans le même temps, il poursuit une solide réflexion théorique en collaborant à diverses publications comme *La Revue de la Cinémathèque*, *CinémAction*, *24 Images* et *Cinébulles*.

La carrière de Pierre Hébert est jalonnée de plusieurs récompenses prestigieuses. En 1988, il est le premier lauréat du prix Héritage Norman McLaren, qui récompense l'ensemble de son œuvre, tout comme l'avait fait en 1985 le Melweg Cinema Award for Reality Research, décerné à Amsterdam. Pour ses films consacrés au spectacle de danse « Technology of Tears », il reçoit en 1987 un Bessy Award du New York Dance and

Performance Awards. Enfin, l'Association québécoise des critiques de cinéma lui remet en 1985 le prix du meilleur court métrage de l'année pour *Chants et danse du monde inanimé – Le Métro*, tandis que l'Association québécoise des études cinématographiques lui décerne en 1993 le prix AQEC-Olivieri du meilleur article théorique sur le cinéma.



Robert Marcel Lepage

Compositeur de musique actuelle et clarinettiste de grande réputation, Robert Marcel Lepage est aussi un collaborateur de longue date du cinéaste Pierre Hébert. Il compose depuis une vingtaine d'années pour la scène, le disque et le cinéma, ayant notamment signé la musique de cinq chorégraphies de Louise Bédard et d'une quarantaine de courts et longs métrages, parmi lesquels *Hotel Chronicles*, de Lea Pool, et *Alias Will James*, de Jacques Godbout. Il a aussi créé plusieurs spectacles de cinéma-musique avec les musiciens René Lussier et Jean Derome, et conçu le dispositif sonore de nombreuses performances, dont celles de l'artiste d'installations Raymond Gervais.

Membre de plusieurs formations musicales, dont Chants et danses du monde inanimé, Bruire et le Anna Blume Quintet, Robert M. Lepage a pris part à diverses manifestations de musique improvisée, entre autres sous l'égide de l'Atelier de musique expérimentale. Lauréat du prix Géméaux 1995 de la meilleure musique originale pour *Soho*, un film de Jean-Philippe Duval, il a créé et produit cinq disques (*Chants et danses du monde inanimé*, *La Traversée de la mémoire morte*, *Adieu Léonardo*, *Les Choses dernières* et la trame sonore de *La Plante humaine*) et en prépare un autre (*Les clarinettes ont-elles un escalier de secours ?*).



Pierre Hébert, l'homme animé

De Marcel Jean, publié aux éditions Les 400 coups

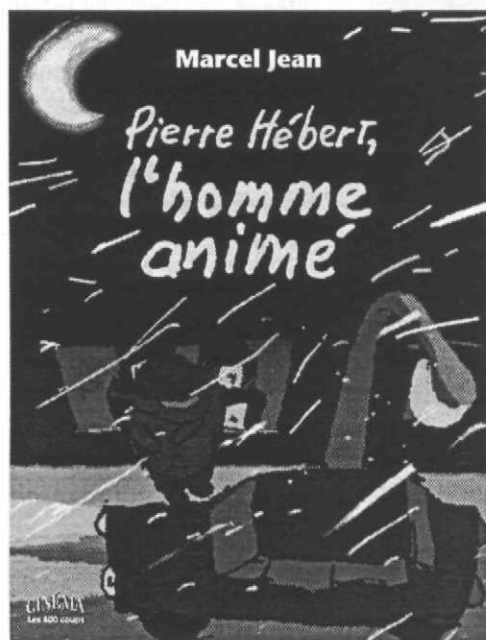
Extrait du chapitre intitulé « Science des origines », pages 68-69

Scientifique et artiste, Léonard de Vinci est une figure qui réapparaît régulièrement dans l'œuvre d'Hébert. En octobre 1987, Hébert donne avec les musiciens Jean Derome, Robert M. Lepage et René Lussier le spectacle *Adieu Leonardo*, véritable hommage à ce géant de la Renaissance italienne. Près de dix ans plus tard, Léonard est une figure importante dans le discours de *La Plante humaine*, ses idées sur la représentation et sur le culte des images faisant partie des lectures de Monsieur Michel, le personnage principal du film.

Il est clair que Pierre Hébert voit en Léonard de Vinci une sorte de modèle, un artiste complet capable de rigueur scientifique en même temps que d'imagination. On sait aussi que Vinci a laissé une imposante production manuscrite dans laquelle il analyse et théorise sa propre création, cherchant à élaborer une véritable science de la représentation. De telles idées ont visiblement inspiré Pierre Hébert dans sa volonté d'écrire à propos de son travail d'animateur, ainsi que dans sa volonté d'inclure le rapport de la théorie à la pratique dans chacun de ses films.

Hébert admire, chez Léonard, l'effort intellectuel démesuré qui va dans plusieurs directions et qui débouche sur l'inachèvement et la fragmentation. On sait, par exemple, que les carnets de Léonard sont une suite de notes éparses et que son *Traité de la peinture* est l'assemblage d'éléments puisés çà et là. Expérimentateur doté d'une curiosité hors du commun, Hébert signe lui aussi une œuvre multiforme, marquée par de nombreux changements de cap et qui peut laisser une impression d'inachèvement tant elle est dominée par la vitesse et l'urgence.

Il est aussi amusant de constater que Vinci était, en même temps qu'artiste, ingénieur. Or, c'est précisément à cette profession que Pierre Hébert a vaguement songé, dans sa jeunesse. Il en a gardé une propension à construire ses films comme des machines implacables, un goût pour les



structures solides. En effet, la plupart des films de Pierre Hébert sont réglés par des systèmes complexes qui pourraient rappeler les engrenages imaginés par Vinci.

Mais, plus que tout le reste, c'est le fait que Léonard de Vinci soit autodidacte qui semble retenir l'attention de Pierre Hébert. On sait, en effet, que Léonard n'avait pas la formation scientifique dont bénéficiaient les savants de son siècle. Par exemple, il ne lisait pas le latin, ce qui était pourtant essentiel quand on avait des ambitions scientifiques. De la même façon, Hébert n'a pas la formation d'un théoricien du cinéma, même s'il signe de nombreux textes théoriques dans lesquels il cite quantité d'universitaires. Lorsqu'il écrit à propos du cinéma d'animation, de la danse ou des nouvelles images, il le fait sans la caution d'une institution reconnue.

Cette figure de l'autodidacte, dont Léonard est l'incarnation idéalisée, prend forme dans *La Plante humaine* à travers Bâ Wam'n'dé, qui est un homme simple, sans don particulier, qui affrontera la mère de la calamité sur la seule foi de sa vertu. Dans le même esprit, Monsieur Michel est lui aussi un autodidacte. Ce qu'il sait, il l'a appris dans les livres qui l'entourent.

Pierre Hébert, l'homme animé, de Marcel Jean, publié aux éditions Les 400 coups, est en vente au prix de 39,95\$. Le livre compte 224 pages et plus de 300 illustrations en couleur et en noir et blanc.

« Dans le milieu du cinéma, il y a un préjugé à l'égard du cinéma d'animation »

Entretien avec Pierre Hébert, *Ciné-Bulles*, vol. 15, n° 2, été 1996
(propos recueillis par Michel Coulombe)

« 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 (...) »

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 théorique 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.»

(Pierre Hébert, Ciné-Bulles, vol. 7, n° 3, 1988)

Au moment où l'empire Disney envahit la planète avec son *Bossu de Notre-Dame*, Pierre Hébert, qui puise son inspiration chez les philosophes et travaille depuis des années en association étroite avec des artistes de diverses disciplines, lance lui aussi un long métrage d'animation. Sa *Plante humaine*, plus que le croisement annoncé entre le végétal et l'animal, est à des années-lumière des films pasteurisés pour public ciblé produits par Disney. Film hybride, combinaison inusitée d'images réelles et de personnages animés nés d'une inhabituelle coproduction entre un producteur indépendant français et l'Office national du film (ONF), cet objet cinématographique non identifié s'inscrit notamment dans la continuité de *Souvenirs de guerre*. Comme dans ce court métrage du début des années 80, les images de la guerre troublent le quotidien sans surprise de *La Plante humaine*. Et comme dans ses films des dernières années, à travers un dessin nerveux et un propos qui déborde largement les frontières, Hébert se révèle un cinéaste inquiet. À l'image de son

petit homme paisible de **La Plante humaine**, il trouve peut-être un peu de quiétude dans la mémoire de l'humanité. Au-delà de l'ici et maintenant.

Ciné-Bulles : *Vous avez d'abord réalisé des courts films d'animation expérimentaux puis des films plus narratifs et poétiques. Vous avez ensuite réuni vos films pour en faire la matière d'un spectacle nouveau genre, soutenu par des musiciens. Par la suite, vous avez encore innové en faisant de l'animation en direct associé à des musiciens, à des auteurs et à des danseurs. Vous venez enfin de terminer votre premier long métrage, **La Plante humaine**. Ce parcours reflète bien votre insatisfaction persistante à l'égard de la diffusion traditionnelle de l'animation.*

Pierre Hébert : Le passage aux activités de spectacle a constitué un changement majeur, en réaction au problème de diffusion des films d'animation. Il me semblait important de sortir du ghetto et de rejoindre un autre public que celui des films d'animation. Mais le travail essentiel portait sur l'animation même. À travers la gymnastique qu'imposait la présence du public, je voulais en arriver à faire de l'animation beaucoup plus directement, plus spontanément, avec plus d'assurance, moins de précaution et de béquilles et, au bout du compte, beaucoup plus rapidement, ce qui permettrait de réaliser un jour un long métrage dans des conditions raisonnables.

Comme je n'imaginai pas pouvoir m'entourer d'une importante équipe, je devais développer une façon de faire un long métrage avec une pratique suffisamment légère pour y parvenir sinon seul, du moins avec une très petite équipe. Derrière les spectacles il y avait donc cet objectif, déjà présent lorsque je réalisais **Ô Picasso (tableaux d'une surexposition)** en quelques mois avec une équipe de quatre personnes. Il y avait là une forme d'expérimentation, pas au sens où on entend l'animation expérimentale, mais bien au sens de technique et de production.

Ciné-Bulles : *Vous tendiez donc vers le long métrage depuis des années.*

Pierre Hébert : Oui. J'ai travaillé à des spectacles d'animation qui faisaient environ une heure, et participé à des spectacles de danse de même durée, ce qui m'a amené, tout naturellement, vers la longue durée. Du coup, je ne me sentais plus très à l'aise avec un format de 10 ou 15 minutes. Mes ambitions, mes idées formelles commandaient plus de temps.

Ciné-Bulles : *Qu'est-ce qui vous a amené à franchir le pas ?*

Pierre Hébert : Les circonstances. J'avais épuisé le filon de l'animation en direct et fait un bilan avec **La Lettre d'amour**. J'étais décidé à arrêter, mais, à l'initiative des musiciens avec lesquels j'avais travaillé, j'avais devant moi des engagements pour toute une année. Du coup, je me suis exercé à faire de l'animation en direct en atelier, une boucle plus ou moins chaque jour, sans contrainte de temps comme c'est le cas devant public, et sans l'aspect périlleux aussi. Ce travail m'a amené à revoir des bandes et à nourrir, par exemple, un segment de deux secondes qui me plaisait. J'ai alors proposé à l'ONF d'unifier tout ce que je produirais au cours de cette année et d'en tirer un film.

Je voulais voir ce que donnerait une heure de ce type de matériel. Mon ambition était de produire une matière à caractère poétique sur une plus longue durée. Un an et demi plus tard, j'avais une heure et quart de matériel, des boucles assemblées avec des parties retravaillées. Je croyais que j'allongerais à partir du noyau qui se trouvait là, mais tout ce qui s'est fait ensuite s'est situé à l'intérieur. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai choisi ce titre, **La Plante humaine**, en référence à cette prolifération interne des images, à cette structuration à partir de l'intérieur.

Ciné-Bulles : *C'est vraiment le sens que vous donnez au titre ? Rien à voir avec l'homme qui végète ?*

Pierre Hébert : J'ai trouvé cette expression dans un texte de Julien Gracq où il propose une appréhension globale de l'humain. C'est ce qui m'a attiré dans l'expression, une image de la prolifération de la pensée. L'aspect légume qui m'avait intéressé au moment des spectacles s'est effacé. D'ailleurs, le personnage définitif n'est pas particulièrement légume, quoique ce soit une connotation associée à quelqu'un qui regarde la télévision...

Ciné-Bulles : *Revenons aux boucles accumulées en une année de spectacles. Qu'est-il resté dans le film ?*

Pierre Hébert : Environ 20 ou 25 minutes du film définitif. Le producteur français Freddy Denaës me poussait à la scénarisation d'un long métrage, et moi je ne voulais pas mettre de côté ce travail. C'est donc de là qu'on est parti : avec un premier assemblage et la volonté de produire un long métrage. Rapidement, il est devenu évident que je ne pouvais pas garder une approche très expérimentale. La voie d'entrée pour le spectateur devait être plus indiquée, ce qui m'a forcé à aller dans une direction plus narrative. Tout ce que j'avais accumulé, et qui était dans ma tête donc, je l'ai mis dans le tête d'un personnage. Il ne restait plus qu'à faire vivre ce personnage.

Ciné-Bulles : *Dans votre film, il y a une bonne part d'images réelles, reportages télé, documentaires et fiction. C'était une façon d'accélérer la production, de limiter le nombre de dessins à produire ?*

Pierre Hébert : Je combine l'animation et les images réelles depuis *Père Noël, Père Noël*. Cela fait partie intégrante de mon style. Il y a une dialectique entre les deux. Laquelle traduit le mieux la réalité ?

Ciné-Bulles : *Vous poussez maintenant cette idée à bout.*

Pierre Hébert : Oui et j'explore un paradoxe qui me plaît beaucoup, avec un personnage animé qui se rêve comme personnage réel.

Ciné-Bulles : *En ce sens, votre film est l'anti Roger Rabbit ?*

Pierre Hébert : Absolument l'inverse ! Dans *Roger Rabbit*, on mettait de l'animation dans du réel, dans mon film l'animation justifie le réel.

Ciné-Bulles : *Que retenir de votre première expérience avec des acteurs ?*

Pierre Hébert : C'était très difficile. J'ai vite pris la mesure de mon inexpérience. Les acteurs, qui m'impressionnaient, ont été courtois et disponibles, et pourtant les deux périodes de tournage fiction ont été des moments de tension et de survoltage comme je n'en avais jamais connus. Me retrouver avec une petite équipe de 25 personnes, c'était faire face à un plateau 15 fois plus grand que ce à quoi j'étais habitué. Je dois aussi dire que ce n'est qu'au tournage que j'ai mesuré les conséquences de mes choix à la scénarisation, par exemple cette idée que j'avais eu de prévoir plusieurs scènes de nuit...

Ciné-Bulles : *Dans le film on trouve un journaliste, un Amérindien, un griot, un rabbin. Jusqu'où leurs interventions étaient-elles scénarisées ?*

Pierre Hébert : Je cherchais un conte de marche initiatique africain, aussi j'ai rencontré l'acteur Sotigui Kouyaté pour lui demander conseil puisqu'il avait donné des spectacles à partir de contes africains. C'est là qu'il m'a rappelé qu'il était griot et qu'il m'a dit : « Ce que tu me demandes de faire – je n'avais encore rien demandé – correspond à ce que je fais comme griot. » Il m'a donc suggéré des lectures pour me familiariser avec les contes initiatiques peuls et j'ai choisi un élément qui correspondait à ce que je cherchais.

Pour ce qui est du rabbin, je prévoyais choisir des extraits de la bible en hébreu qu'un rabbin aurait chanté. Ma coscénariste, Anne Quesemand, m'a recommandé d'aller entendre

Marc-Alain Ouaknin qui donnait des conférences à Paris, un mélange de la tradition talmudique et de références philosophiques modernes. Ses conférences étaient très suivies dans le milieu intellectuel juif parisien. Elles m'ont révélé tout un monde, une vision de la bible qui a peu à voir avec la vision catholique à laquelle j'étais habitué. Et cela m'a beaucoup intéressé, plus particulièrement cette espèce de folie interprétative, cette façon de bâtir une interprétation sur un enchaînement de mots et d'images. Cette prolifération d'images se rapprochait de la façon dont j'avais bâti la matrice originelle du film. Au moment d'entreprendre le tournage, j'ai indiqué au rabbin ce qui m'intéressait, par exemple le déluge et l'Arche de Noé, l'idolâtrie aussi, et il a donné une conférence d'une demi-heure, devant public, que nous avons filmée. J'en ai gardé des bribes. C'est donc à la fois très planifié et improvisé.

Ciné-Bulles : *Vous êtes de culture judéo-chrétienne et nord-américaine et pourtant vous signez un film où les références sont largement juives, françaises, burkinabés, chinoises et amérindiennes. On est loin de votre environnement culturel naturel. Pourtant, le personnage, vous l'avez dit, relaie votre propre inconscient.*

Pierre Hébert : Cela s'explique par un mélange de contraintes de production et de recherches. Il était clair dès le départ que le film aurait comme référence le totalité de l'humanité. Par ailleurs, en raison de la coproduction française, le tournage devait se passer à Paris, mais je tenais à ce que la ville où se déroule l'histoire soit un lieu fictif, n'importe où en Occident. De là, j'ai cherché un équilibre entre les références. Ainsi, les extraits de films sont pour la plupart de l'ONF. Le bulletin de nouvelles, lui, est français. La ville dessinée a des allures montréalaises. Et j'ai tourné à Montreuil en essayant de trouver un environnement qui ne soit pas clairement identifié à Paris. Il y a bien sûr des entourloupettes de coproduction mais l'ensemble correspond à mon intention : une référence à toute l'humanité à travers une affirmation des diversités.

Ciné-Bulles : *Dans ces extraits de plusieurs films de l'ONF qui se succèdent à l'écran on peut voir un hommage, surtout qu'on en garde l'impression que quoi qu'on regarde à la télévision on tombe toujours sur un film de l'ONF !*

Pierre Hébert : C'était évidemment plus simple pour moi d'utiliser des films de l'ONF. Quand même, ce n'est pas un hasard s'il y a plusieurs extraits de films de Gilles Groulx. La télévision est utilisée dans le film comme un moyen de citation et une façon de créer des rapports paradoxaux. Ainsi, le petit extrait de *Flamenco at 5:15* de Cynthia Scott renvoie au parcours du film, au « Marcher sans voir où aller » de la fin.

Ciné-Bulles : *Tout le film joue sur la dualité entre la télévision et le livre, entre l'instantané et ce qui dure. D'un côté la télévision qu'il faut apprendre à fermer, de l'autre le livre qu'il faut apprendre à ouvrir.*

Pierre Hébert : Je ne soutiens pas de thèse aussi précise, mais le film reprend mes opinions, par exemple l'idée que la télévision a gagné son espace aux dépens de la lecture. La télévision que je montre n'est toutefois pas réaliste.

Ciné-Bulles : *Quand même, on y suit le déroulement de la guerre du Golfe.*

Pierre Hébert : Le film fonctionne sur des contradictions... J'utilise d'ailleurs deux citations importantes de Léonard de Vinci. Celle qui ouvre le film dit : « Inscris le nom de Dieu et mets en regard son image, tu verras ce qui sera l'objet d'une plus grande révérence. » C'est à la gloire des images, de la représentation. Celle qui ferme le film critique plutôt le culte des images. Ni l'une ni l'autre ne porte le message du film. Le film se veut un écho du trouble millénaire autour des images et du fait de signifier à l'aide d'images. En ce sens, la télévision y occupe une place allégorique. **La Plante humaine** n'est pas un film sur la

télévision ou sur la guerre du Golfe mais plutôt sur la quête de sens, sur le problème de sens. Le sens n'est jamais acquis. C'est un mur opaque toujours à traverser. Et il faut accepter la mémoire complète de l'humanité. Quand même, je ne laisse pas entendre que la sagesse se trouve dans les contes africains. D'ailleurs, je n'ai pas respecté la continuité des récits repris dans le film.

Ciné-Bulles : Votre personnage zappe devant son téléviseur mais tout votre film n'est-il pas construit sur le zappage, de l'animation au réel, de la guerre du Golfe au griot, du quotidien au bulletin de nouvelles? N'est-ce pas votre façon à vous de produire du sens?

Pierre Hébert : Tout à fait. Je voulais construire mon personnage de cette façon. Le public semble s'y identifier, pourtant ce personnage n'a à peu près aucune construction psychologique habituelle. C'est un agrégat.

Ciné-Bulles : Vous n'en dessinez que les contours.

Pierre Hébert : Et tout peut s'inscrire dedans. Quand même, ce personnage finit par prendre une gravité inhabituelle chez un personnage animé. Cela s'inscrivait dans une réflexion sur l'animation, une résistance à ce qu'on fait souvent en animation, c'est-à-dire imiter les expressions d'émotion. Mon parti pris était contraire. Mon personnage garde une expression assez neutre. Je voulais transmettre une présence physique au-delà de la simulation du mouvement, pour aller vers une sorte de sentiment cinétique, de l'ordre de ce dont Len Lye parlait, puisque ma création partait d'une entreprise d'animation très physique et corporelle.

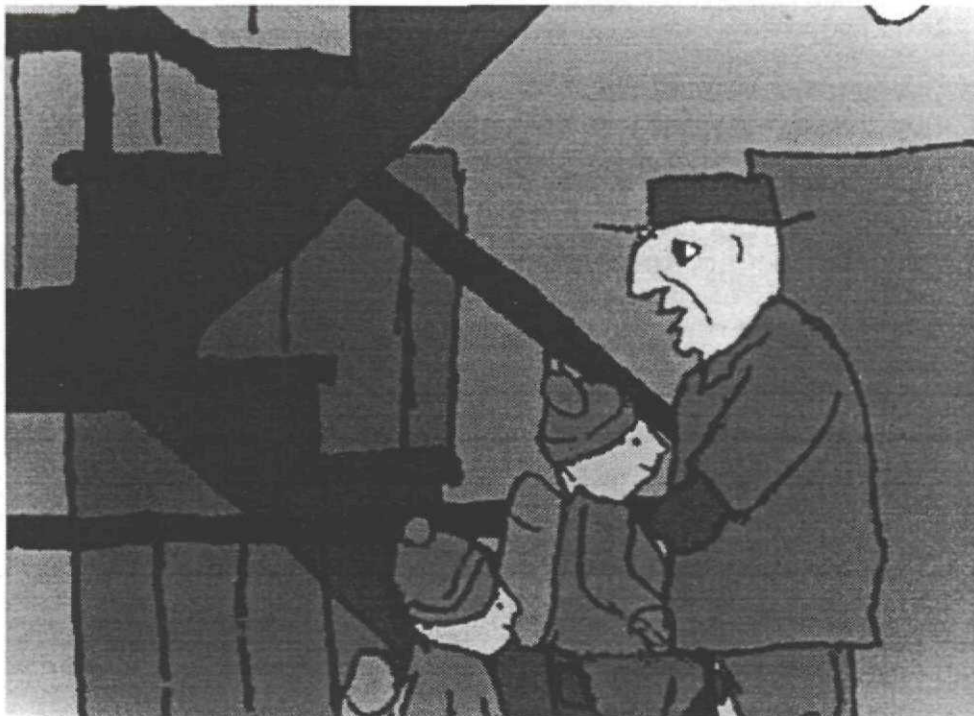
Ciné-Bulles : Le feu traverse tout le film. Il symbolise la nuit, il représente la chaleur et il est l'élément destructeur. Il habite aussi le personnage.

Pierre Hébert : Je voulais représenter le feu à la fois dans sa forme bénéfique, ce qui éclaire, et dans son aspect destructeur. De la même façon, le crâne est utilisé comme image de la mort et comme oracle bénéfique dans le conte africain.

Ciné-Bulles : Vous avez déjà déclaré que non seulement l'animation est isolée du monde du cinéma mais que vous vous sentez isolé du milieu de l'animation. En signant le premier

long métrage du studio français d'animation de l'ONF, vous ajoutez certainement à votre isolement, non ?

Pierre Hébert : C'est un isolement que je ne déteste pas. L'esthétique de mes films n'est pas en harmonie avec ce qui est apprécié depuis quelques années dans le milieu de l'animation. Ce n'est pas là que mes films sont le mieux compris. Par ailleurs, dans le milieu du cinéma tout court, il y a un préjugé à l'égard de l'animation. Je suis donc assis entre deux chaises. Mais j'aime assez être dans une catégorie à part, inédite.



Ciné-Bulles : Dans quelle mesure vous préoccupez-vous du public au moment de faire ce premier long métrage ?

Pierre Hébert : C'était une préoccupation constante. Au départ, j'avais un sujet et un film fabriqués de façon plutôt compliquée, ce qu'il n'était pas question de changer. En y travaillant, la préoccupation de renforcer le cadre narratif et de faire du personnage un pivot s'imposait, parce que j'avais le sentiment que c'est ce qui donnerait au film un public plus large. Ce que j'avais à dire me semblait suffisamment important pour que ce ne soit pas restreint à un public trop étroit. Le film, aujourd'hui, est plus narratif que ne le prévoyait le scénario. Et j'y ai pris un grand plaisir.

Ciné-Bulles : Imaginez-vous maintenant un retour au court film d'animation ?

Pierre Hébert : Après avoir consacré quatre années à *La Plante humaine*, sans compter la période de laboratoire, avec des temps d'attente pour le financement et l'apprentissage de l'informatique, ce qui m'intéresse le plus aujourd'hui c'est de faire de nouveau un long métrage. Tout ce que j'ai appris peut me servir de nouveau. Il me serait difficile maintenant de revenir en arrière. Je veux plutôt recommencer, avec plus de netteté, sans m'astreindre cette fois à recycler du matériel accumulé...

Filmographie de Pierre Hébert

- 1962 : Histoire grise (c.m.)
- 1962 : Histoire d'une bête (c.m.)
- 1963 : Petite histoire méchante (c.m.)
- 1964 : Opus 1 (c.m.)
- 1965 : Op hop (c.m.)
- 1966 : Postez tôt (c.m.)
- 1967 : Explosion démographique (c.m.)
- 1968 : Autour de la perception (c.m.)
- 1970 : Le Corbeau et le renard (c.m. coréalisé avec Francine Desbiens, Michèle Pauzé et Yves Leduc)
- 1971 : Notions élémentaires de génétique (c.m.)
- 1973 : Du coq à l'âne (c.m. coréalisé avec Francine Desbiens et Suzanne Gervais)
- 1974 : C'est pas chinois (c.m.)
- 1974 : Père Noël, Père Noël (c.m.)
- 1978 : Entre chiens et loup (c.m.)
- 1982 : Souvenirs de guerre (c.m.)
- 1984 : Étienne et Sara (c.m.)
- 1985 : Love Addict (c.m. coréalisé avec Fernand Bélanger)
- 1985 : Chants et danses du monde inanimé – Le Métro (c.m.)
- 1985 : Ô Picasso (tableaux d'une surexposition) (c.m.)
- 1987 : Adieu bipède (c.m.)
- 1988 : La Lettre d'amour (c.m.)
- 1996 : La Plante humaine

Générique

Scénario

Pierre Hébert
Anne Quesemond

Montage

Fernand Bélanger

Musique

Robert Marcel Lepage

Trame sonore

Claude Beaugrand

Production

Yves Leduc (ONF)
Freddy Denaës
(Arcadia Films)

Animation

Pierre Hébert

Infographie

Pierre Plouffe

Animation complémentaire

Michèle Pauzé

Conseillers en infographie

Ines Hardtke
Thomas Nadas

Support infographique

Marie-Nicole Tremblay

Numérisation images gravées

Vincent Pontbriand-Trudel

Numérisation images vidéo

Kurt Hibchen

Caméra optique

Barry Wood
Michel Dubois
Michael Cleary

Caméra d'animation

Raymond Dumas

Service d'imagerie numérique de l'ONF

Patrick Bergeron
Julie Dutrisac
Gaspard Gaudreau
Sue Gourley
Pierre Landry
Richard Martin
Louise Overy
Barry Wood

Assistant-monteur image

Yves Angrignon

Stagiaire au montage

Ariane Piché

2^e assistant-monteur

Martial Éthier

Monteurs sonores

Christian Marcotte
Michel Gauvin

Voix

Joseph Rouleau
et
Michelle Allen
Domini Blythe
Laurent Chabot
Marisa Corriols
Denis Karegeya

Bruitage

Lisa Wedlock

Assistante au bruitage

Nathalie Lasselin

Enregistrements

Louis Hone (musique)
Nathalie Morin (bruitage)
Biagio Pagano (voix)

Mixage

Serge Boivin

Stagiaire au mixage

Geoffrey Mitchell

Montage du négatif

Robert Shipley

Étalonnage

Bernard Turcotte

Coordination

Sayedali Rawji
Dagmar Teufel
Julie Desroches

Administration

Francine Langdeau

Commis

Danielle St-Cyr

Secrétaire de production

Micheline Michaud

Légende amérindienne

Conteuse

Ethel Pearson
Maurice Bulbulian (direction
du tournage)
Serge Giguère (images)
Diane Carrière (son)

Extraits de films de l'ONF

The Cat Came Back –
Flamenco à 5h15 – Debout
sur leur terre – Liberty
Street Blues – Première
Question sur le bonheur –
Gui Daò - Sur la voie - Une
gare sur le Yangzi – La Nuit
de la poésie 27 mars 1970 –
Cornouailles – Au pays de
Zom – Aimez-vous les
chiens ?
et
Caste criminelle (Arcadia
Films)

Plans d'archives

Ministère de la Défense
nationale du Canada
Département de la Défense
des États-Unis
Les Nations Unies (Paris et
New York)
Le service audiovisuel de
l'Assemblée Nationale
Française
INA - L'Institut National de
l'Audiovisuel

Tournage au Burkina Faso

Chef opérateur

Pierre-Laurent Chenieux

1^{er} assistant opérateur

Paul Djibila

Ingénieur du son

Patrick Frederich

Assistant son

Yassala Sessouma

Électriciens

Paul Sawadogo
Grégoire Simporé
Antoine Yougbaré

Machinistes

Abel Naba
Boukari Wangrawa

Groupman

Kassoum Zoungrana

Régisseur

Emmanuel Sanon

Régisseurs adjoints

Karim Sawadogo
Noufou Ouedraogo

Chauffeurs

Pascal Zongo
Prosper Nacoulma
Yembi Nikierma
Dare Hamado
Zoudou François Ouedraogo

Figuration

Abdoulaye Sako – Léaminé
Bationou – Karim Bationou –
Yaya Bationou – Boubacar
Bationou – Sanoyo Bramani
– Haoua Coulibary – Seydou
Dahourou – Aboubacar
Kanou – Djanfara Karantao
– Ibrahim Karantao –
Seydou Karantao –
Souleymane Karantao –
Karim Kienou – Daoudor
Konate – Abdramane Konate
– Abou Konate – Alassane
Konate – Baba Konate –
Fatima Konate – Mariam
Konate – Seydou Konate –

Yaya Konate – Youssouf
Konate – Koïta Konssakou –
Soumana Sako – Drissa
Touré – Moumouni Traoré –
Yacouba Sako – Aboubacar
Yira

Tournage en France

Chef opérateur
Pierre Stoeber

1^{er} assistant opérateur
Isabelle Dumas

Stagiaire caméra
Renaud Verbois

Images vidéo
Laurent Dumas

Ingénieur du son
Patrick Frederick

Maquilleuse
Martine Iselin

Électricien
Madjid Hakimi

Machiniste
Frédéric Marais

Groupman
Patrick Lemaire

Avec la participation de
Agnès Stack
et

Dai Si Ji
Michel Gesberg
Jacqueline Leroy

Figuration bibliothèque
Ogba Niamba – Alais
Barkate – Colin et Julie
Tripon – Thanh-An Truong –
Benoît Meurant – Julie et
Lucas Souchet Creach'Cadec
– Pascale Kerlidou – Milena
Esturgie

Administration
Arcadia Films

Directeur de production
Freddy Denaës

**Adjointe à la direction
de production**
Florence Adam

Comptable
François Gautier

Secrétaires de production
Carine Cassotti
Guylène Métainville

Stagiaire production
Béatrice Didier

Stagiaires régie
Nicolas Chauderge
Sandrine Lemus
Noémie Barrac

Pellicule
Caméra
Matériel électrique

KODAK
MALGA
DIPROCI
TRANSPALUX
RVZ
DCA
ARCHIPEL
TELCIPRO
ARCHIPEL
FILM AIR
SERVICE
GALAX' AIR
SGAC

Remerciements
Robert Forget
Denise DesLauriers
Laurent Berman

Repiquages

Laboratoire
Auditorium
Transitaires

Assurances

Les premières images de ce film ont été
gravées durant la tournée de spectacles
« La Plante humaine »

Pierre Hébert
(gravure en direct)
Robert Marcel Lepage (musique)
Patrick Darby
(production du spectacle)

Ont aussi contribué à la genèse du film les musiciens improvisateurs

Jean Derome
Fred Frith
René Lussier
Bob Ostertag

La Diproci – La Télévision Nationale du
Burkina Faso – Le Ministère de la Culture -
Paul Zoumba – Les habitants du village de
Ouahabou – Pierre Gansonre – Le service cul-
turel de la ville de Montreuil – La biblio-
thèque de Montreuil – Le conservateur du
cimetière de Montreuil – Louissette Bertola –
Jean-Pierre Chevènement – La bibliothèque
de l'École des Mines – Sophie Tatin – Luz
Arno-Kunin – Nicole et Claude Fontaine –
Jean-Pierre Galard – Madame Cottin
Emma Crichton-Miller

Ce film a été développé dans le cadre du
séminaire EAVE
Eckart Stein – Enrique Nicanor – Jacqueline
Pierreux – Bernie Stampfer – Luciano Gloor

Avec la participation du
Centre National de la Cinématographie
et de
La PROCIREP

Une production du Studio d'animation du
Programme français de l'Office national du
film du Canada et Arcadia Films (France)

LA PLANTE HUMAINE

*The ground was bare
where chance sowed
human seed. And from
this barren earth,
human values grow.*

— Gaston Bachelard,
La Poétique de l'espace

The film has the world for its subject: our world, in crisis, at the end of a century. At the heart of this world lives a man, Monsieur Michel, who leads a peaceful existence among his books and his TV, and a few routine outings. There is, however, nothing plant-like about him, even if it were human. For the writer, Julian Gracq, the plant of the title relates more to what he describes as the indissoluble marriage

between man and the world that bears him. In this allegorical plant resides all the memory of humanity, as we are shown through references to Leonardo da Vinci, to African legends, and to the teachings of the Talmud that punctuate the film.

Monsieur Michel lives alone with his dog, Léonard, for company. Widowed and recently retired, he wants peace, rest. Plunged in spite of himself into this visual civilization that is ours, he is assailed by dreams, nightmarish visions and illusions. He opens a book, switches on the TV and suddenly a thousand images invade the screen, a thousand stories usurp his thinking. Between these engraved, inlaid, superimposed images, real shots slip in with riveting accounts relayed by narrators from around the world. Little by little, this profusion of words and images constructs a troubling, dreamlike form that spouts forth meaning in successive flashes.

The film continues like this, at the rhythm of frenetic TV and mental zapping, alternating with banal passages from TV shows, the memories of an old man, and scenes of horror telecast by news bulletins. Underscored by the rumblings of the sometimes discordant music, march the wars of this century's end. Absurdity reigns, thinking unravels, the soul wants to beat a retreat. Then it's back to the day-to-day life of Monsieur Michel, both the same and different, more grave and more dense, this time personified by an actor.

Reality gently resurfaces. Monsieur Michel shakes off his numbness to make contact with the world around, as real as he is. Against all odds, life returns to normal.

La Plante humaine is the first full-length film from Pierre Hébert,



*What is striking is the deliberate and systematic exclusion.
The exclusion of a kind of indissoluble marriage vow sealed
every day and every minute between man and the world
that bears him and that grounds what I call "la plante humaine."*

— Julien Gracq,
Pourquoi la littérature respire mal

the animated film director who has produced, during his thirty-year career, some twenty short films that make up a unique body of work whose reputation extends well beyond the borders of Québec. Perfecting some of the animation techniques that have made him famous, exploring a narrative language relatively new to him, in *La Plante humaine*, Hébert continues his reflection on society that started with films such as *Souvenirs de guerre*.

What Pierre Hébert presents here is a complex and troubling discourse on our visual civilization at a time where all search for meaning comes up against the problem of meaning itself, "never learned," a veritable "opaque wall that has always to be breached," says the director.

Filmed in Montréal, Paris and in Burkina Faso, *La Plante humaine* is the result of a seven-year collaborative effort between Pierre Hébert and Robert M. Lepage, the musician who wrote the score. Interpreted by Sotigui Kouyaté, a *griot*² from Burkina Faso, and by the great French actor, Michael Lonsdale (seen in *India Song* by Marguerite Duras, and, more

recently, in *Nelly et M. Arnaud* by Claude Sautet), who brought Monsieur Michel to life, the film also includes Marc-Alain Ouaknin and Ignacio Ramonet, Editor-in-Chief of *Monde diplomatique*. Yves Leduc of the National Film Board and Freddy Denaës of Arcadia Films, Paris, were in charge of production.

It requires twenty years for man to rise from the vegetable state in which he is within his mother's womb, and from the pure animal state which is the lot of his early childhood, to the state when the maturity of reason begins to appear. It has required thirty centuries to learn a little about his structure. It would need eternity to learn something about his soul. It takes an instant to kill him.

— Voltaire (tr. Peter Gay)³

Beyond Simple Mastery to Taming Technique

Animation calls for technique and patience. But Pierre Hébert is not only a director in a hurry, he's also an artist who refuses to be confined. He has thus been busy breaking down barriers that separate animation from other artistic disciplines, particularly the scenic arts. This ambition inspired him to put on a series of animated shows with musicians or dancers improvising on stage while pictures improvised by the director, directly and simultaneously sketched on film, paraded by on-screen.

In perfecting this technique, and in a quite paradoxical fashion, Pierre Hébert made animation a more spontaneous art. This same desire for speed led him to develop a way that enabled him to intervene smoothly at each step of a film's production process. In the case of *La Plante humaine*, the main problem was relating the original drawing to the digitization of the frame.

The frames were thus digitized by running the film through a modified scanner equipped with a video camera directly linked to a computer. From that point on, the director could rework the frames as he chose, changing the dimension, colouring or superimposing them. In the final version, some frames had 25 superimpositions. While perhaps a little makeshift, it was thus possible to go instantly and easily from engraving to digital manipulation and vice-versa.

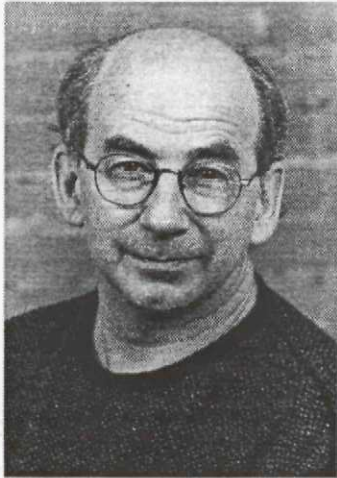
Once the composition of the frames was completed and their order established, the frames were verified one by one, transferred and then filmed with a digital camera that transposed them onto 35 mm film. As well as the animation scenes engraved on film, Pierre Hébert also used real shots and archival documents in *La Plante humaine*.

¹ "Ce qui frappe, c'est une exclusion délibérée et systématique. L'exclusion de cette espèce de mariage (...) indissoluble qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte, et qui fonde ce que j'ai appelé pour ma part la plante humaine."

² A *griot* is, at one and the same time, a poet, a musician, and a sorcerer, according to *Le Petit Robert* French dictionary.

³ VOLTAIRE, *The Portable Voltaire*, Ed. Ben Ray Redman. NEW YORK, The Viking Press, 1968. p.160

Biographical Notes



Pierre Hébert

Born in Montréal in 1944, Pierre Hébert turned to the cinema as soon as he had finished his studies in anthropology. He first produced some experimental films which caught the eye of the animation genius, Norman McLaren, who quickly organized a showing at the National Film Board. Shortly afterward, Pierre Hébert joined the NFB, where he is now a producer and head of the French animation studio.

Over the next 15 years, he practised his style on a dozen short films, including *Op hop*, *Père Noël*, *Père Noël*, and *Souvenirs de guerre*. At the same time, he taught the history and technique of animated film at École des beaux-arts in Montréal, at Université Laval (Québec City) and at Université de Montréal, and he was a contributor to several publications and cinema revues (*Objectif*, *Format Cinéma*). For a while President of the *Conseil québécois pour la diffusion du cinéma*, he was one of the leading lights of Québec cinema of all genres during the '80s. Closely involved with the *Cinémathèque québécoise*, he was Chairman of the Board from 1993 to 1995.

From 1982 on, Pierre Hébert took a different turn, linking animation with scenic arts, and he formed a team with musicians (René Lussier, Robert M. Lepage and Jean Derome) and choreographers (Ginette Laurin, Rosalind Newman and Louise Bédard). The success of this new-style show won him invitations to the U.S., to France, England, Holland, Switzerland, Germany and Austria. His work was also the subject of several exhibitions and retrospectives, notably the *Cinéma du Canada* festival held at the Centre Pompidou in Paris in 1993. At the same time, he was continuing his deep, theoretical reflection in collaboration with various publications such as *La Revue de la Cinémathèque*, *CinémAction*, *24 Images* and *CinéBulles*.

The work of Pierre Hébert has been acclaimed by many prestigious awards. In 1988, he was the first winner of the Norman McLaren Heritage prize for his lifework, which was also recognized in 1985 in Amsterdam by the Melweg Cinema Award for Reality Research. In 1987 he received a Bessy from the New York Dance and Performance Awards for his *Technology of Tears* films, dedicated to dance; in 1985 the *Association québécoise des critiques du cinéma* named his *Chants et danses du monde inanimé - Le Métro* the best short

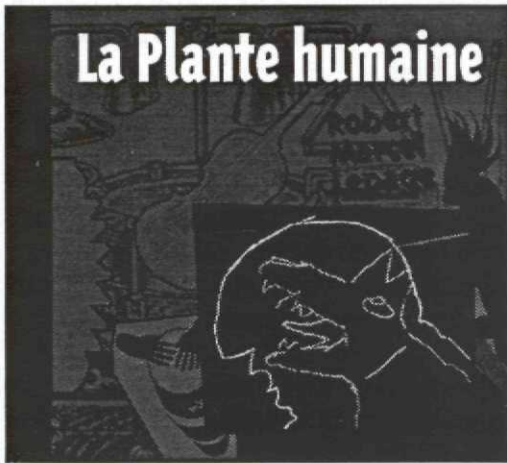
film of the year; and in 1993, the *Association québécoise des études cinématographiques* awarded him the AQEC-Olivieri prize for the best theoretical article on the cinema.



Robert Marcel Lepage

A composer of modern music and a renowned clarinetist, Robert Marcel Lepage is also a long-time associate of film-maker Pierre Hébert. He has been composing for over twenty years for the theatre and the cinema, as well as for recordings. He is perhaps best known for his music for five choreographs by Louise Bédard and for the scores of about forty short and full-length films, including *Hotel Chronicles* by Lea Pool, and *Alias Will James*, by Jacques Godbout. He has also created several film/music shows with musicians René Lussier and Jean Derome, and has conceived the background sound for numerous performances, including those of installations artist, Raymond Gervais.

A member of several musical ensembles, including *Chants et danses du monde inanimé*, *Bruire* and the Anna Blume Quintet, Robert M. Lepage has taken part in diverse demonstrations of improvised music, including those under the aegis of the *Atelier de musique expérimentale*. Winner of a 1995 Géméo for the best original music for *Soho*, a film by Jean-Philippe Duval, he has created and produced five recordings (*Chants et danses du monde inanimé*, *La Traversée de la mémoire morte*, *Adieu Léonardo*, *Les Choses dernières* and the soundtrack of *La Plante humaine*), and is currently working on a sixth (*Les clarinettes ont-elles un escalier de secours ?*).



"In the world of cinema, there's a bias against animation."

Interview with Pierre Hébert conducted by Michel Coulombe
Ciné-Bulles, Vol. 15, N° 2, Summer 1996

"My films from the '60s were difficult but, curiously, they found a place and recognition, at least in the world of animation. When I gave that up, I also gave up the niche I had made for myself ...

"People have long associated me with this period, and what I did in between no longer matched what had been valued, appreciated in festivals. What interested me was the unfinished side, very close to the fabrication, the rapidity, playing more on energy than on polishing, finding the registers of emotion not usually touched by animation and accepting the confrontation with other disciplines, having heterogeneous materials, as much on the theoretical as on the aesthetic plane. Since then, my films have not been accepted in competition in major animation festivals.

"Consequently it's a case of being isolated in a sector which is already isolated from the rest of cinema, if you think about the industrial situation of the Québec cinema, which accentuates the isolation of animation. That's the impression I got after having had little to do with the cinema for some years. On my return, at the beginning of the '80s, I found things more compartmentalized."

(Pierre Hébert, *Ciné-Bulles*, Vol.7, No.3, 1988.)

At a time when the Disney empire is invading the planet with its version of **The Hunchback of Notre Dame**, Pierre Hébert, who draws his inspiration from philosophers and who for years has been working in close association with artists from diverse disciplines, is also launching a full-length animation film. His **La Plante humaine**, more than the animal-vegetable cross the title conjures up, is light-years away from the pasteurized films put out by Disney for public consumption. This hybrid, an uncommon combination of

real images and animated characters, bred from an unusual coproduction between an independent French producer and the National Film Board (NFB), this unidentified cinematographic object mostly fits in a continuum from *Souvenirs de guerre*. As in this short film from the early '80s, the live images of war that intrude on boring daily life in *La Plante humaine*. And, as in his recent films, Hébert reveals himself as an anxious director through his rough sketches and a theme that transcends borders. Like the quiet little guy in *La Plante humaine*, he perhaps finds some peace in the total memory of humanity. Above and beyond the here and now.

Ciné-Bulles: At first, you produced short experimental animation films, then films that were more narrative and poetic. Later, you joined your films together into material for a new style of show featuring musicians. Then you innovated again by doing live animation in association with musicians, authors and dancers. You have just finished your first full-length film, *La Plante humaine*. This journey reflects rather well your continued dissatisfaction with the traditional distribution of animated films.

Pierre Hébert: The shift to live shows was a major change, a reaction to the distribution problem with animated films. It seemed important to get out of the ghetto and to meet a public other than that of animated films. But the essence of the work was still animation. Over the gymnastics, the logistics, that having an audience required, I wanted to be able to make animation much more directly, more spontaneously, with more assurance, less precaution and fewer props and, eventually, more rapidly, so that one day I would be able to produce a full-length film under reasonable conditions.

As I had never imagined being able to surround myself with a large team, I had to develop a way of doing a full-length film with such a light touch that I could do it, if not alone, at least with a very small team. That was the objective behind the shows and it was already there when I made *Ô Picasso (tableaux d'une surexposition)* in several months with a team of four. That was a kind of experiment, not in the sense of experimental animation, but in the sense of technique and production.

Ciné-Bulles: So you have been moving toward full-length films for some years?

Pierre Hébert: Yes. I worked on animated shows that lasted about an hour and I participated in dance concerts of the same length, which led me quite naturally toward a full-length film. All at once, I no longer felt comfortable with a 10- or 15-minute format. My ambitions, the form of my ideas, needed more time.

Ciné-Bulles: What led you to make the leap?

Pierre Hébert: Circumstances. I had run the gamut of live animation and shown that with *La Lettre d'amour*. I had decided to stop but, because of initiatives taken by musicians I'd worked with, I found myself confronted with commitments for a full year. As a result, I forced myself to do live animation in the studio, one loop more or less each day, without the time constraints that are there with a live audience, and without its perilous aspect, too. This led me to review film clips and, for example, to enhance a two-second segment that I liked. I then proposed to the NFB that I link together what I could produce during this one year and make a film of it. I wanted to see what an hour would do for this type of material. My ambition was to produce something kind of poetic in a longer format. A year and a half later, I had an hour and a quarter of material, loops assembled with bits reworked. I thought that I would lengthen it from what was there, but everything that was done later was from the inside. That's one of the reasons I chose the title, *La Plante humaine*, to refer to this internal proliferation of images, to this structuring that started inside.

Ciné-Bulles: Is that really what you mean by the title? Nothing to do with a man who vegetates?

Pierre Hébert: I found the expression in a text by Julien Gracq where he proposes a global grasp of humanity. That's what attracted me to the expression, an image of the proliferation of thought. The vegetal aspect that had interested me at the time of the shows was gone. Besides, the main character is not really a couch potato, although that's the connotation of someone who watches TV ...

Ciné-Bulles: Come back to the clips that were accumulated from the year of shows. What remained in the film?

Pierre Hébert: About 20-25 minutes in the final film. Freddy Denaës, the French producer, pushed me into scripting a full-length film, and I didn't want to put this work aside. So that's where we started: with a first assemblage and the desire to produce a full-length film. It soon became obvious that I couldn't maintain a very experimental approach. The way into the film for the viewer had to be clearer, which forced me to take a more narrative direction. Everything I had accumulated, and which was therefore in my head, I put in the head of a character. All that remained was to make that character come alive.

Ciné-Bulles: In your film there are a lot of real images, TV clips, documentaries and fiction. Was this a way of accelerating production and limiting the number of drawings that had to be produced?

Pierre Hébert: I've been combining animation and real images since Père Noël, Père Noël. That's an integral part of my style. There's a dialectic between the two. Which better translates reality?

Ciné-Bulles: And now you are pushing that idea to its limits?

Pierre Hébert: Yes. And I'm exploring a paradox I like a lot with an animated character who dreams he's a real person.

Ciné-Bulles: In this sense, then, your film is the opposite of Roger Rabbit.

Pierre Hébert: Yes totally the opposite. In Roger Rabbit, animation was put into the real, in my film, animation justifies the real.

Ciné-Bulles: What do you remember about your first experience with actors?

Pierre Hébert: It was very difficult. I quickly got the measure of my inexperience. The actors, who impressed me, were courteous and receptive, and yet the two periods of fiction filming were more tense and overcharged than anything I had ever experienced. I found myself with a small team of 25 people, that is, a team 15 times larger than I was used to. I must say, too, that it is only when filming that I realized the consequences of my decisions regarding my scenario, for example, the idea I'd had of doing several scenes at night ...

Ciné-Bulles: In the film we find a journalist, an Amerindian, a *griot*,¹ and a rabbi. To what extent were their bits scripted?

Pierre Hébert: I was looking for an African story about initiation rites and I also met with the actor, Sotigui Kouyaté, to ask his advice because he had done shows based on African stories. What reminded me that he was a *griot* was when he said to me "What you are asking me to do" — I had not yet asked him to do anything — "is what I do as a *griot*." So he suggested readings to familiarize myself with Peul initiation-rite stories and I chose an element that corresponded to what I was looking for.

As for the rabbi, I was planning to select extracts from the Bible in Hebrew that a rabbi would have chanted. My codirector, Anne Quesemond, recommended I go hear Marc-Alain

Quaknin who was giving seminars in Paris, a mixture of the Talmudic tradition with modern philosophical references. His seminars were much admired in Parisian intellectual Jewish circles. They opened up a whole world to me, a vision of the Bible that had little to do with the Catholic view I was accustomed to. And that interested me a lot, especially this kind of interpretive folly, this way of building an interpretation on a linkage of words and images. This proliferation of images is like the way I had built the original matrix of the film. When I started filming, I told the rabbi what interested me, for example, the flood and Noah's Ark, and idolatries, and he did a half-hour seminar for us, in front of a live audience, that we filmed. I kept snatches from it. So it was, at one and the same time, both planned and improvised.

Ciné-Bulles: You are from the North American Judeo-Christian culture and yet you produce a film where the references are mostly to Jewish, French, Chinese, Amerindian, and also to Burkina Faso cultures. That's a long way from your cultural home. However, you say that the character relays your own unconscious.

Pierre Hébert: That's due to a mixture of production restraints and research. It was clear from the start that the film would have the whole of humanity as reference. As well, because of the French coproduction, the filming had to be done in Paris, but I insisted that the city where the story unfolded be a fictional place, anywhere in the West. From there, I looked for an equilibrium between references. So the film extracts are, for the most part, from the NFB. The news bulletin is French. The city drawings have a look of Montréal. And I filmed in Montreuil in trying to find a place that was not so clearly identifiable as Paris. Of course, there were in-between bits of coproduction, but it all corresponds with my intent: a reference to the whole of humanity through an affirmation of diversity.

Ciné-Bulles: In the extracts from several NFB films that are successively shown on the screen, we can see a kind of tribute, especially when we get the impression that no matter what we watch on television, it always ends up being a film from the NFB!

Pierre Hébert: Obviously it was much easier for me to use NFB films. Even so, it is no accident that there are several extracts from films by Gilles Groulx. Television is used in the film for showing excerpts and as a way of creating paradoxical relationships. Thus, the short extract from *Flamenco at 5:15* by Cynthia Scott refers back to the film's journey, especially to "walking without seeing where to go" at the end.

Ciné-Bulles: All the film plays on the duality between TV and books, between the instantaneous and what is lasting. First there's the TV we need to learn to turn off, then there's the book we need to learn to open.

Pierre Hébert: I don't subscribe to such a precise theory, but the film follows my ideas, for example, the idea that TV has won its place at the expense of reading. The TV that I show, however, is not always realistic.

Ciné-Bulles: Still, we watch the Gulf War unfolding.

Pierre Hébert: Film functions on contradictions ... I also use two significant quotes from Leonardo da Vinci. The one that opens the film is: Inscribe somewhere the name of God and compare it with his image, you will see what is the object of a larger reverence. That's the glory of images, of representation. The one that closes the film is more a criticism of the cult of images. Neither one carries the message of the film. The film is an echo of thousand-year-old problems with images and with signifying meaning with the help of images. In that sense, TV occupies an allegorical place. *La Plante humaine* is not a film about TV or about the Gulf War, but rather about the quest for meaning, the problem of meaning. Meaning is not always acquired. It's an opaque wall that always has to be breached. And you must accept that there's a total memory of humanity. But I don't leave the impression that wis-

dom can be found in African stories. And I've not respected the continuity of the stories told in the film.

Ciné-Bulles: Your character sits in front of his TV and zaps, but isn't all your film based on zapping: from animation to real, from the Gulf War to the *griot*, from the everyday to the news bulletin? Isn't this your way of producing meaning?

Pierre Hébert: Of course. I wanted to construct my character in this way. The public seems to identify with him, even though this character has hardly any normal psychological constructs. He's an aggregate.

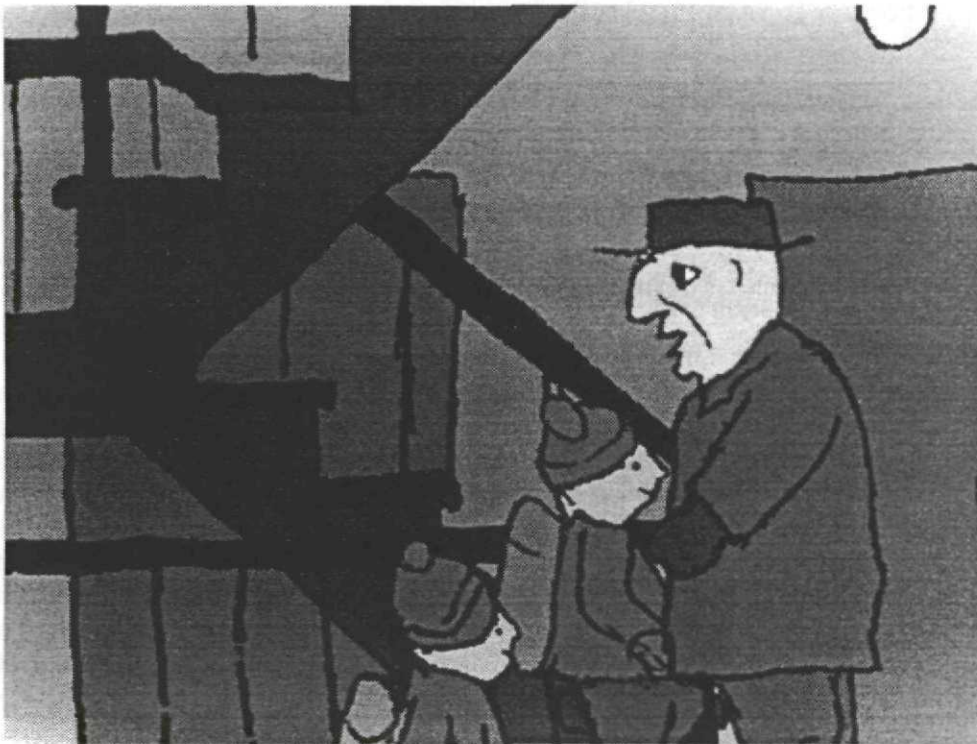
Ciné-Bulles: You just draw the contours.

Pierre Hébert: And everything can be put inside. Even so, the character ends up taking on unusual *gravitas* for an animated character. You could call it a reflection about animation, a resistance to what is often done in animation, that is, to imitate the expressions of emotion. My approach was different. My character keeps a quite neutral expression. I wanted to transmit a physical presence over and above the simulation of movement, to achieve a kind of cinematic sentiment, of the kind that Len Lye spoke, because my creation sprung from undertaking a very physical and corporeal animation.

Ciné-Bulles: Fire runs throughout the film. It symbolizes night, represents warmth, and is a destructive element. It also lives in the character.

Pierre Hébert: I wanted to show fire both from its beneficial aspect, as something which gives light, and from its destructive aspect. In the same way, the skull is used as an image of death and as an benevolent oracle in the African story.

Ciné-Bulles: You have said already that not only is animation isolated from the world of cinema but that you feel isolated from animation circles. In creating the first full-length film from the NFB's French animation studio, it would seem that you are simply adding to your isolation.



Pierre Hébert: It's not an isolation that I mind. The aesthetic of my films is not in harmony with what has been appreciated in animation circles for many years. It's not there that my films are best understood. Anyway, in the world of cinema, there's a bias against animation. So I fall between the cracks. But I quite like being in a category apart, being original.

Ciné-Bulles: How much did you think about the public when you were making this first full-length film.

Pierre Hébert: It was a constant concern. At first, I had a subject and a film put

together in a rather complicated way that couldn't be changed. In working with it, the need to strengthen the narrative framework and to create a pivotal character became clear, because I had the feeling that would give the film a larger audience. What I had to say seemed to me to be sufficiently important that it not be restricted to too narrow an audience. The film, today, is more narrative than was planned in the scenario. And I take great pleasure in that.

Ciné-Bulles: Can you see yourself returning to short animation films now?

Pierre Hébert: After having devoted four years to **La Plante humaine**, not including the period in the lab and the time waiting for financing and learning about computers, what interests me most today is to do a new full-length film. Everything I've learned can be used again. It would be difficult for me to go back now. I would rather begin again, with more clarity, without restricting myself this time to recycling accumulated material ...

¹ A *griot* is, at one and the same time, a poet, a musician and a sorcerer, according to *Le Petit Robert* French dictionary.

.....

NOTE: See end of French text for a complete listing of all Pierre Hébert's films and the credits for **La Plante humaine**.