

CV Photo

Michel Hébert L'image-fleuve Michel Hébert The River-image

Claire Gravel

Number 25, Winter 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21299ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (print)

1923-8223 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, C. (1993). Michel Hébert : l'image-fleuve / Michel Hébert: The River-image. *CV Photo*, (25), 32–41.

michel hébert

L'image-fleuve

Depuis un quart de siècle, Michel Hébert photographie inlassablement les mêmes paysages aux lignes d'horizon marquées par le fleuve. À première vue, l'on pourrait croire que ces lieux sauvages témoignent de la permanence du monde face à la trace qu'est toute œuvre d'art.

Au début des années 60, Michel Hébert dessine et peint d'après photographie, dans la foulée hyperréaliste. L'École des Beaux-Arts de Québec sera un moment déterminant dans son apprentissage de la photographie. L'intensité des valeurs l'emportera définitivement sur les tonalités.

Les premières œuvres de Michel Hébert se distinguent par la finesse d'un coup de crayon qui imite le grain de la photographie. Apparaîtront plus tard des photomontages où la structuration symbolique des éléments est à l'écoute de l'antinomie nature/culture des recherches intellectuelles de l'époque.

En 68, un dessin présente une découpe du réel à travers le viseur d'un appareil-photo 6 par 6 : hors foyer sont les personnages, la mise au point se fixe sur le paysage. Ce « trompe-l'œil » est significatif d'une lutte entre les sujets : les corps humains finiront par être évacués, le paysage sera magnifié à travers des recadrages extrêmement soignés, empreintes hallucinantes où se déploient toutes les nuances de gris.

Moments de splendeur que notre regard balaie sans voir, car cette phosphorescence des particules lumineuses, nos faux panoramiques viennent en écraser les contrastes. Plus de noir ni de blanc aveuglants, mais des gris qui murmurent, des orients de perles, une plasticité infinie de modulations et de textures. Ce qui est proche paraît éloigné, l'élongation panoramique accentuant l'étrangeté du modèle paysager des prises de vue.

Car le rabattement de l'angle de vue et le recadrage au tirage définissent une vision plus « abstraite ». Quelque chose s'est perdu. L'image rayonne de l'intérieur, plus forte de cette perte où elle atteint à la quintessence du paysage.

La perte dit l'origine, son inscription dans un ailleurs mythique où se rejoignent le regard du photographe et celui du spectateur. Michel Hébert parle justement d'« image-spectacle », où nous glissons et sommes emportés.

Dans *L'anti-panoramique*, nous semblons surplomber à une très haute altitude la nature quand, au fond, c'est tout le contraire. Nous rasons le sol de failles et d'algues gorgées de l'eau de la dernière marée.

Devant le chevauchement à perte de vue des croûtes *De glaces amoncelées*, nous ne savons plus où nous sommes, dans cette cristallisation de mouvements contradictoires qui transforment le fleuve en croûtes de plâtre.

Hébert reconnaît l'influence d'Edward Weston, d'une photographie américaine des années 40, où les images de nuages et de fragments de rochers, du désert de Mojave, partagent la même approche directe, « puriste », patiente face à la nature.

« *One must feel definitely, fully, before the exposure* », a écrit Weston. Hébert parle, lui aussi, d'une approche intuitive, de photographies issues d'une recherche intérieure, de sites choisis en fonction d'une certaine émotion ressentie.

Malgré l'usage du 4 par 5, Hébert repère ses images avec un cache de carton qui reprend le format panoramique. Ce cache s'apparente aux lunettes que portent les Inuits l'hiver. La découpe sera retracée en chambre noire.

Il existe bien une construction du réel. Celui-ci n'est donc pas si « brut » : la « structure de représentation » dont parle Victor Burgin dans *Thinking Photography* a été investie d'un caractère « performatif », une stylisation romantique.

L'acte même de cadrer est, bien sûr, un reliquat de la composition picturale. Depuis trois ans, Michel Hébert cherche dans ses panoramiques à recréer un effet d'ensemble. Le paradoxe de la réduction opérée par le recadrage insufflé de nouveau à cette totalité, issue du fragment, le sens de l'universel.

Hébert cadre son image avant même qu'elle ne soit immobilisée sur pellicule. L'image doit se plier à un désir de structuration du réel avant son enregistrement. Le « corps à corps » qui se joue une seconde fois dans la chambre noire vient redoubler l'acte créateur et surdéterminer la notion d'œuvre.

Sur le « motif » cher aux peintres, la prise de vue virtuelle (avec le cache) transformait la prise de vue physique en acte de la pensée. Le cadrage vient par la suite resituer un souvenir sur des images différentes, restituer une vision sur le « ça a été », qui n'était pas « ça ».

Il s'agit, pour Hébert, de retrouver le modulé des gris photographiques, l'absence de l'ombre et de la lumière : ce moment décisif où le paysage le plus plat devient vertigineux. Il s'agit de reconstruire l'image oubliée, l'image choisie avant l'image. De retrouver le lieu originaire.

« Je retourne sans cesse sur les mêmes lieux, dit l'artiste. Forillon dégage une atmosphère qui est pour moi un point de référence. Les Gaspétiens y ont vécu très durement. La rigueur du climat que l'on retrouve dans le bas du fleuve y est dédoublée. Là-bas, le fleuve, c'est une mer. Il n'y a pas un brin de vent et l'on sent les roulements des vagues, leurs bruits. »

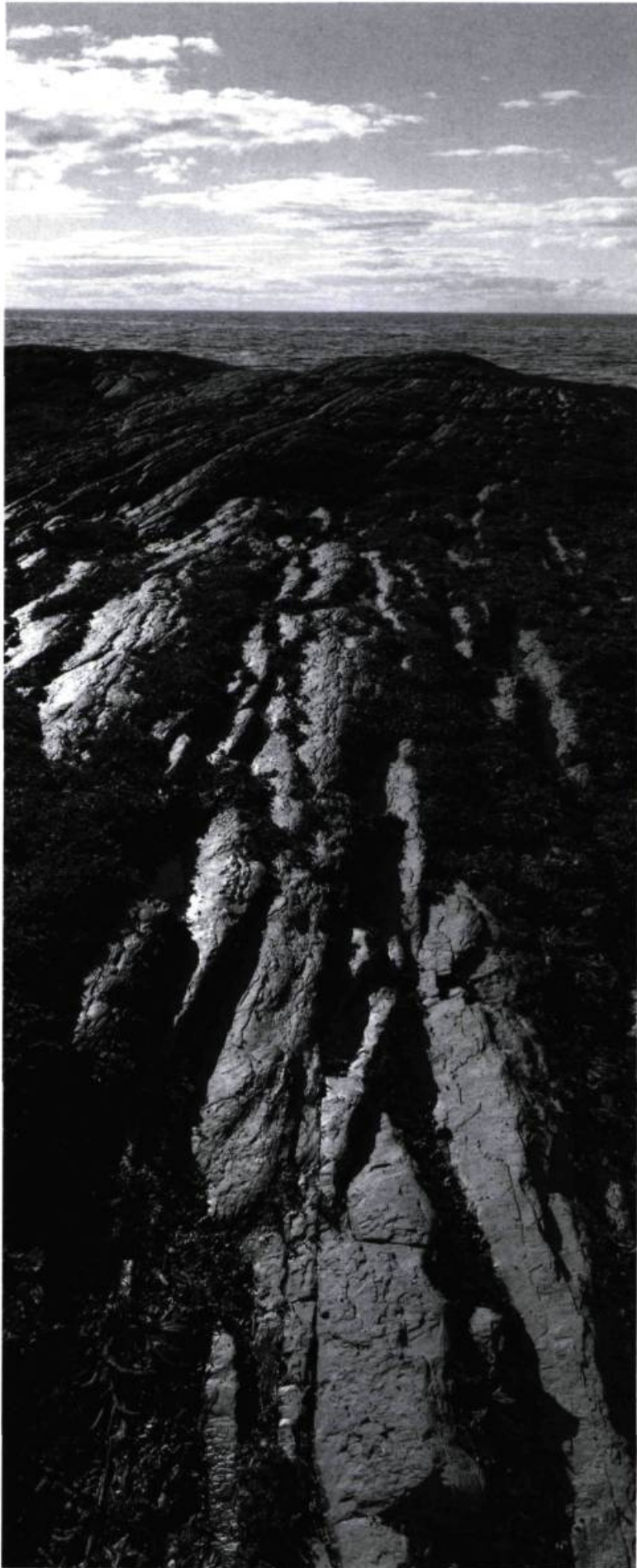
« Les galets sont des morceaux de falaise tout usés. Le vent joue de toutes les façons : la température change d'une heure à l'autre. »

Éternel retour, éternel changement. Les travaux récents de Michel Hébert sont à l'instar des paysages de roc et de silence qu'ils dépeignent, traces moirées sur les sels d'argent figés pour l'éternité.

Claire Gravel

Michel Hébert enseigne depuis de nombreuses années au Collège d'enseignement général et professionnel de Matane, dans l'est du Québec. Ses images laissent voir un sens profond de l'observation et procèdent d'une grande minutie dans leur facture. L'artiste a participé à de nombreuses expositions, solos ou de groupe, depuis 1967. Récemment, son travail était présenté dans l'une des expositions du Mois de la Photo à Montréal, en septembre 1993. Hébert est un spécialiste de la sensitométrie en photographie et du système des zones. Parallèlement à sa démarche créatrice et à son engagement pédagogique, il rédige actuellement un ouvrage sur ces deux éléments importants de la photographie contemporaine.

Professeure d'histoire de l'art, critique et conservatrice d'art actuel, Claire Gravel détient un doctorat en esthétique de l'Université de Paris-X (1984). Elle a publié de nombreux articles sur la photographie dans le quotidien Le Devoir (1987-1991) ainsi que dans des revues spécialisées (Flash Art, Les Herbes Rouges, Vie des arts).



La grande strate
ou l'anti-panoramique, 1992
The Big Stratum,
or the Anti-panoramic, 1992



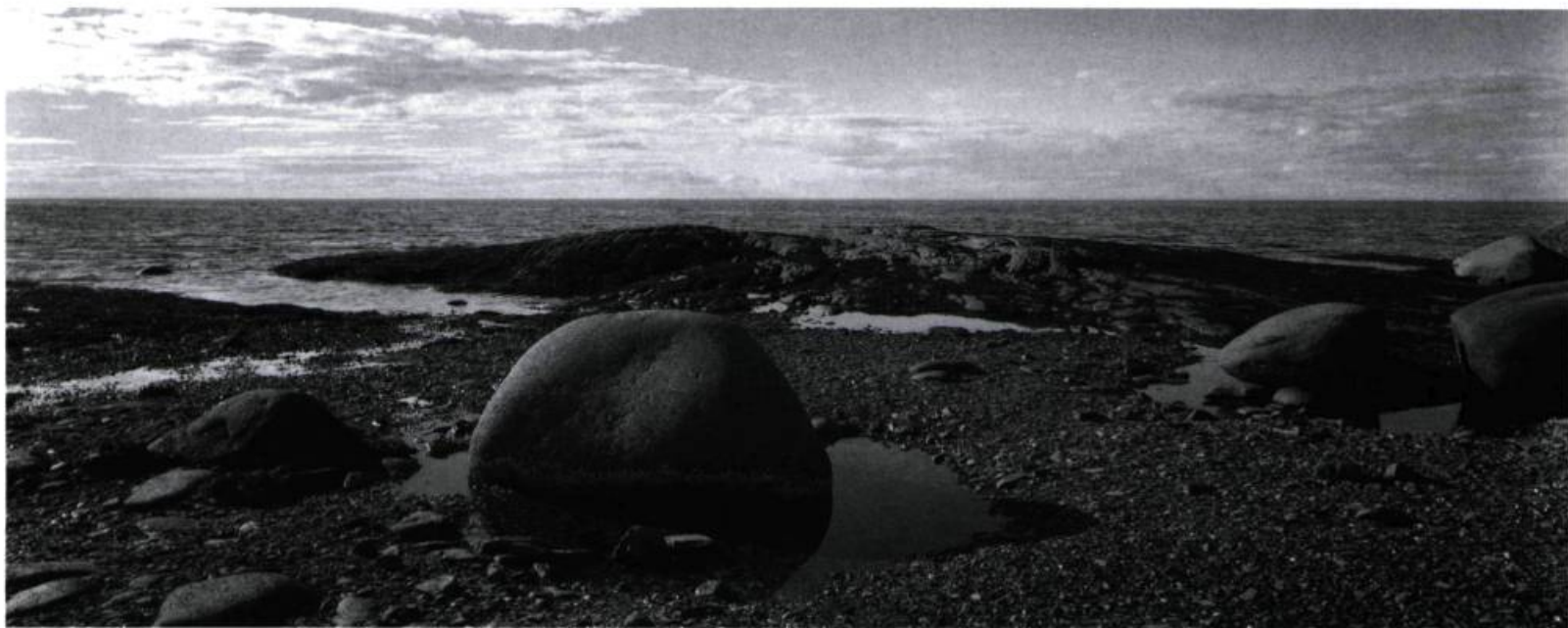
Horizon nord-est, 1992
Northeast Horizon, 1992



Forillon entrevoyant Percé, 1992
Percé Glimpsed Through Forillon, 1992



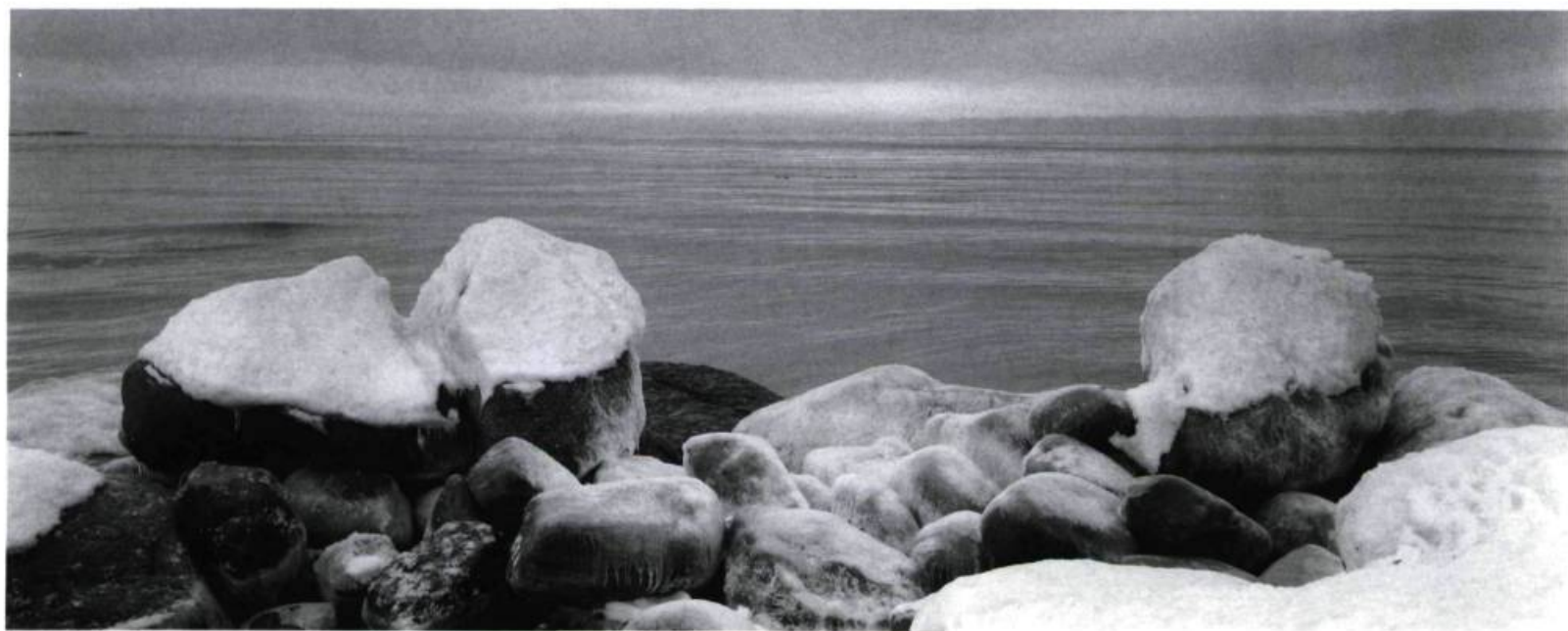
Au pied du cap, 1992
At the Foot of the Bluff, 1992



Rondeurs éparses, 1992
Scattered Roundness, 1992



De glaces amoncelées, 1992
Of Piled Ice, 1992



Les glaçures de novembre, 1992
The Glazes of November, 1992



L'écran, 1992
The Screen, 1992

michel hébert

The River-image

For a quarter of a century Michel Hébert has been relentlessly photographing the same set of landscapes, all of whose horizons include the St. Lawrence River. At first glance, it seems that these untamed locales — in contrast to the mere simulacrum that is every work of art — reaffirm the permanence of the world.

In the early sixties, Michel Hébert drew and painted from photographs, going with the prevailing current of hyperrealism. His experience at L'école des Beaux-arts de Québec would be a decisive time for his study of photography. A preference for working with the intensity of values won out over tones.

Michel Hébert's first works were notable for his fineness of penciling that imitated the grain of the model photograph. Later, we would see photomontages where his symbolic structuring of elements remained responsive to the nature/culture antinomy of the intellectual investigations of the time.

In 1968, one drawing presented a cut-out view of reality through the viewfinder of a 2 1/4 x 2 1/4 inch camera: the focus is fixed on the landscape, leaving the people a blur. This "trompe l'œil" reveals a struggle between his subjects — and in the end, human bodies would be banished from his views and the landscape itself magnified through very meticulous cropping, leaving only a incredible visual remainder where all the subtle shades of grey unfold — moments of splendour that our eyes pass over without seeing as this phosphorescence of luminous particles and these awkward panoramic views conspire to flatten all contrasts. No more overwhelming blacks or whites, but greys that whisper; the lustres of pearls; an infinite plasticity of modulations and textures. That which is near appears far; the panoramic elongation intensifies the strangeness of the scenic model of the views — because the narrowing of the point of view and the cropping during printing create a more "abstract" vision. Something becomes lost. The image shines from within — stronger yet than what was lost — and it attains the quintessence of scenic portrayal; this loss bespeaks the origin and its inscription in a mythical "other-world" where the perceptions of the photographer and the viewer meet. Michel Hébert rightly speaks of "show images" that draw us in and carry us off.

In *The Anti-panoramic* we seem to be looking down from a great altitude at nature, when in reality the opposite is true: we are grazing a terrain of fissures and algae engorged from the last tide.

Before the endlessly-receding view of layers of ice in *Of Piled Ice*, we can no longer recognize where we are in this crystallized view of contradictory movements that transform the river into plaster layers.

Hébert acknowledges the influence of Edward Weston and of an American photographic style of the forties wherein the images of clouds, fragments of boulders and of the Mojave desert share the same direct, "puristic" and patient approach to nature.

"One must feel definitely, fully, before the exposure," Weston wrote, and Hébert also speaks of an intuitive approach, of photographs that are the product of an introspection, of locales chosen because of a certain feeling.

Michel Hébert has been teaching for many years at the Collège d'enseignement général et professionnel de Matane in Eastern Quebec. His images reveal a profound capacity for observation and are the result of his great meticulousness in producing them. Since 1967 the artist has shown his work in numerous solo and group exhibitions. His work was recently seen in September, 1993 in one of the exhibitions presented as part of the le Mois de la Photo à Montréal event. Hébert is a specialist in photographic sensitometry and the Zone System, and — in addition to his creative work and his teaching — he is currently working on a treatise expounding upon these two important techniques of contemporary photography.

A professor of art history, critic, and curator of present-day art, Claire Gravel holds a doctorate in aesthetics from the Université de Paris-X (1984). She has published numerous articles about photography in the Montreal daily Le Devoir (1987-1991), as well as in specialized magazines (Flash Art, Les Herbes Rouges, and Vie des arts).

Though he uses the 4 x 5 inch format, Hébert picks out his images with the aid of a cardboard mask attached to the ground glass that restores the panoramic format. This mask is similar to eyewear worn by the Inuit in winter. The image area of the cut-out is recreated in the darkroom.

There is definitely a construction of reality. This reality is not so "crude": the "representational structure" that Victor Burgin describes in *Thinking Photography* is endowed with a performative character, a romantic stylization.

The very act of framing is, of course, a relic of his pictorial composition. For the last three years, Michel Hébert has been trying to recreate a sense of wholeness with his panoramas. The paradox of the reduction effected by the cropping breathes new life and the awareness of the universal into this totality born of the fragment.

Hébert frames his image even before it is fixed on the film; the image must submit to a structuring of reality before its recording. The head-to-head struggle that takes place once again in the darkroom serves to redouble the creative act and to reinforce the impression of a deliberate work.

On top of the "motif" dear to painters, the virtual picture (with the mask) has transformed the physical taking of the picture into an act of thought. Next, the framing puts back the memory of these "different" images, restores a vision of the "that was," that wasn't "that."

Hébert is committed to bringing back the modulation of the photographic greys, the absence of the shadow and the light — this decisive moment where the dullest scenery becomes breathtaking. He undertakes the reconstruction of the forgotten image, the chosen image before the image — the rediscovery of the original place.

"I keep coming back to the same places," says the artist. "[The] Forillon [park in the Gaspé region] is invested with an atmosphere that for me is a point of reference. The Gaspeseans have lived under very harsh conditions there; the rigours of the climate of the Bas-St-Laurent area are twice as severe there. The [St. Lawrence] river is a sea in this area. [When] there isn't a breath of wind... you feel the rumbling of the waves, their sounds."

"The pebbles are heavily-worn pieces of cliff-face. The winds move in every conceivable way; the temperature changes from one hour to the next."

Always going back, always changing. Michel Hébert's recent works are in the fashion of the landscapes of rock and the silence that they depict: shimmering imprints frozen for eternity in the silver salts.

Claire Gravel