

## Partout, je suis l'eau : les journaux intimes de Peter Mettler

Donato Totaro

Numéro 157, mai-juin-juillet 2012

Mettler, l'alchimiste

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66871ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Totaro, D. (2012). Partout, je suis l'eau : les journaux intimes de Peter Mettler. *24 images*, (157), 12-13.



# Partout, je suis l'eau : les journaux intimes de Peter Mettler

par Donato Totaro

*Gambling, Gods and LSD*

EN DEHORS DE RARES INCURSIONS DU CÔTÉ DU CINÉMA NARRATIF (*SCISSERE*, 1982, *THE TOP OF HIS HEAD*, 1989, et *Tectonic Plates*, 2002), les films du cinéaste et directeur photo canado-suisse Peter Mettler appartiennent à une catégorie que l'on nomme « journal intime » (ou journal filmé, ou encore film essai). Par nature, le journal intime embrasse avec souplesse plusieurs genres ou modes d'expression : l'expérimental, le documentaire, le film urbain, le travelogue et le *home movie*. Il se définit aussi par une série de caractéristiques et de traits moins rigides qui en façonnent la forme, la structure et la tonalité. Il est des plus personnels et il se décline sur le ton de la confiance. Une narration avec voix hors champ énoncée à la première personne en constitue l'élément structurel le plus fréquent.

Le journal intime nécessite généralement une longue période de gestation. Il en résulte des films donnant l'impression d'être – quand ils ne le sont pas carrément – scénarisés de façon très ouverte; ce type d'œuvre est en principe *plus long* ou *plus court* que le commun des longs métrages (90-100 minutes), et il est souvent multi-média (Super 8 mm, 16 mm, 35 mm, vidéo, numérique). Enfin, l'une des caractéristiques importantes du journal intime est la présence du voyage, qui prend la forme d'un périple métaphorique (la quête de sa propre identité), d'un voyage réel, ou les deux. Au nombre des cinéastes les plus fortement identifiés à ce genre de films figurent, en plus de Mettler, les Chris Marker, Jean-Luc Godard, Jonas Mekas, Jon Jost et Edgardo Cozarinsky.

Les journaux intimes de Peter Mettler varient du plus expérimental (*Eastern Avenue*, 1985, *Balifilm*, 1997) au plus traditionnel (*Picture of Light*, 1994), en passant par l'œuvre épique de grande ampleur (*Gambling, Gods and LSD*, 2002) ou l'œuvre à la stratégie esthétique singulière (*Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands*, 2009). Tous sont néanmoins liés par les thèmes de prédilection de leur auteur: la « poursuite de l'émerveillement », selon l'expression même

du cinéaste, la quête d'un sens personnel et de sa propre identité, et le voyage entre l'ici et l'ailleurs, ou le « proche » (ce qui pour Mettler est Toronto au Canada et Zurich en Suisse) et le « lointain ». L'élément déclencheur de cette quête philosophique à travers les films est le déplacement physique, soit du « proche » vers l'« ailleurs » (l'Indonésie dans *Balifilm*, Churchill au Manitoba dans *Picture of Light* et l'Alberta dans *Petropolis*), ou du « proche » vers de multiples « ailleurs » (la Suisse, Berlin et le Portugal dans *Eastern Avenue* et Toronto, le Nevada, Zurich et le sud de l'Inde dans *Gambling...*).

*Eastern Avenue* s'affiche d'emblée comme un journal intime avec son carton griffonné à la main qui présente l'œuvre comme un « voyage dans l'intuition (du cinéaste) à travers la Suisse, Berlin et le Portugal ». Ce premier journal fait figure de prototype expérimental pour *Gambling, Gods and LSD*. Les images impressionnistes filmées caméra à la main dans une discothèque bondée de Berlin annoncent les séquences de danse de *Balifilm* et de *Gambling...* Avec sa caméra qui bouge presque constamment, *Eastern Avenue* fait écho à *Petropolis* par ses effets sonores étranges et ses gros plans de visages (dont celui du cinéaste), humanisant ainsi le voyage de celui qui pourrait bien être essentiellement

un « fantôme en cavale ». Comme *Eastern Avenue*, *Balifilm* est associé à un journal intime dès le générique d'ouverture (« Bali, 1990, 1992 ») et le carton final se lit à peu près comme suit : « À l'origine, ce film a été construit à partir d'images intimes tirées d'un spectacle sur scène ayant fait l'objet d'une commande ». *Eastern Avenue* et *Balifilm* partagent une esthétique verticale du montage eisensteinien, où le son et l'image sont liés étroitement pour former un contrepoint rythmique.

Dans sa version originale courte (43 minutes) filmée entièrement à bord d'un hélicoptère en vol, *Petropolis* est comme un requin cinétique, en déplacement constant au-dessus des sables bitumineux de l'Alberta. Ce motif vaut pour les trois premiers quarts du film. En se déplaçant, en circulant, parfois de façon sinueuse, parfois au ralenti et sur le mode onirique, la caméra est utilisée comme le pinceau d'un peintre sculptant toile après toile les stupéfiantes permutations du paysage vu des airs. Des gros plans extrêmes tirent le contenu vers l'abstraction au gré de compositions formelles aux motifs aussi fascinants que colorés. Cet art tiré du travail industriel rappelle *Le désert rouge*, chef-d'œuvre de Michelangelo Antonioni, qui faisait du malaise industriel une source de beauté.

La trajectoire physique de *Petropolis* nous ramène néanmoins au ras du sol où nous sommes surpris de distinguer, tout d'abord, des machines excavatrices, et ensuite, en synchronie avec la voix hors champ de Mettler qui débute à la trente-sixième minute du film, un travailleur traversant à pied le paysage. La voix, qui fait basculer le film dans le journal intime pur, nous informe que le premier vol en ballon à air chaud a eu lieu en 1783, ce qui renvoie directement aux vues aériennes des sables bitumineux filmées par le cinéaste. La réalité politique et environnementale des sables bitumineux est tangible au sol, mais l'intérêt de Mettler se situe ailleurs, du côté de la transcendance. La cinématographie aérienne et les paysages sonores qu'il crée viennent « défamiliariser » la réalité de façon à ce que le spectateur puisse voir cette terre avec de nouveaux yeux. Le film se veut un acte de renaissance esthétique qui, à travers l'art, restaure la beauté d'une nature ravagée par la destruction industrielle. Comme l'énonce la voix hors champ, il s'agit « d'un paysage qu'on ne peut pas comprendre à partir du sol ». En se référant au chimiste Karl Clark, inventeur en 1965 de la méthode d'extraction à base d'eau chaude utilisée pour convertir le bitume en pétrole, la voix remet à l'avant-plan l'intention environnementale et politique du film réalisé pour Greenpeace Canada ; l'épithète finale que l'on doit au romancier et activiste indien Arundhati Roy suggère toutefois que le chemin poursuivi par Mettler est tout sauf singulier : « Non seulement une autre terre est possible, elle est en route. Les jours tranquilles, je peux l'entendre respirer. » Cette citation qui clôt *Petropolis* vaut pour tous les films de Mettler, et particulièrement pour son opus majeur, *Gambling, Gods and LSD*, journal intime qui allie le travelogue aux différentes voies personnelles et culturelles qu'empruntent les humains pour mettre du sens dans leurs vies (à travers la religion, le sexe, la drogue, les rêves, l'amour, l'adrénaline ou le travail). Le ballon à air chaud pourrait bien être par ailleurs une référence consciente au prologue d'*Andrei Rublev* d'Andrei Tarkovski avec son vol en ballon à air chaud (anachronique) qui rappelle certains des thèmes de *Petropolis*, et notamment celui de l'artiste vu comme un preneur de risques transcendantal.

Dans son documentaire consacré à Tarkovski, *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, Chris Marker donne une interprétation intrigante du penchant du cinéaste pour les positions de caméra en plongée qui

surplombent les personnages et les « rivent » au sol. Dans ce cas précis, la quête spirituelle de Tarkovski le rapproche du monde de la nature. De la même manière, la « poursuite de l'émerveillement » (*pursuit of wonder*) chez Mettler est guidée par une caméra souvent fixe qui regarde vers le bas (*Petropolis*) ou vers le haut (en direction des aurores boréales dans *Picture of Light*) ; *Eastern Avenue* ouvre sur une vue aérienne prise à travers le hublot d'un avion et comprend une pénultième séquence composée de plans de l'océan et de son rivage rocheux, cadrés vers le bas, caméra à la main ; *Balifilm* ouvre pour sa part sur quatre minutes de plans de paysages qui alternent (essentiellement) plongées et contre-plongées. Dans *Gambling...*, Mettler nous ancre d'emblée dans le sol par les plans d'eau d'une rivière qui coule sans effort, avec une fluidité qui fait en sorte que la caméra devient comme la projection d'un corps astral, renvoyant ainsi au mantra du film : « Partout, je suis l'eau ». Ce mantra fait écho à la voix hors champ de Mettler évoquant une rivière où il se rendait, enfant, dans sa quête d'émerveillement, et qui trouve une résonance mystérieuse dans la scène finale improvisée où un autre enfant court le long d'un fleuve après le bateau du cinéaste.

*Picture of Light* se présente comme la plus pure expression de cette « poursuite de l'émerveillement » chère à Mettler. Le film nous offre certaines des images les plus belles et les plus envoûtantes du caractère « sublime » du paysage canadien, ainsi que les spéculations subjectives les plus poignantes énoncées par le cinéaste (en voix hors champ) sur l'art, la technologie, la nature, la science et les limites de la connaissance humaine. La danse nocturne des lumières rouges et vertes tourbillonnantes qui illuminent le ciel au point culminant de *Picture of Light* n'est pas une *présentation* mais une *représentation* des aurores boréales, ces lumières du Nord. Comme *représentation* esthétique, la « danse des lumières » se range éloquentement aux côtés des autres formes de danse cinématique que l'on retrouve chez Mettler : les danses indonésiennes dans *Balifilm*, les variations dansées qui traversent *Gambling...*, l'interaction proche de la danse entre la musique et les mouvements de caméra dans *Eastern Avenue* et les mouvements aériens ondoyants de la caméra – proches là encore de la danse – dans *Petropolis*. Ces permutations de formes et de contenus sont peut-être l'aspect le plus révélateur des journaux intimes de son auteur. Le désir du cinéaste de défier les limites cinématographiques du sens et de l'expressivité semble parfaitement adapté au journal intime qui se veut sans frontières. À croire que si le journal intime n'existait pas, Peter Mettler l'aurait inventé. 📺

Traduction : Gérard Grugeau



*Petropolis*

©Photos Eamon Mac Mahon