

## Rencontre

Pierre Barrette et Pierre Barrette

Numéro 131, mars-avril 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/12731ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Barrette, P. & Barrette, P. (2007). Rencontre. *24 images*, (131), 40-45.



Peter Mettler

Catherine Martin

## Rencontre

propos recueillis par Pierre Barrette  
photos : Bernard Fougères pour 24 images

Pour marquer la sortie cet hiver (en février et en mars) des deux longs métrages que Catherine Martin a terminés en 2006 (une fiction, *dans les villes*, et un documentaire, *L'esprit des lieux*, tous les deux présentés au 57<sup>e</sup> Festival International du Film de Berlin dans la section Forum International du Nouveau Cinéma, du 8 au 18 février 2007), nous lui avons offert l'occasion d'engager un dialogue avec un interlocuteur de son choix, comme nous le faisons parfois pour les cinéastes que nous aimons et dont un film (ici deux films) prend l'affiche. L'auteure célébrée de *Mariages* (2001) et d'*Océan* (2002) a suggéré son confrère et ami, le cinéaste Peter Mettler (*Picture of Light* (1994), *Gambling, Gods and LSD* (2002), dont le passage à Montréal (Mettler vit entre la Suisse et Toronto) au mois de décembre dernier a rendu la chose possible.

**Peter Mettler** : J'ai regardé tes deux films encore hier soir, et une idée ne cessait de revenir me hanter : une des choses que nous avons en commun, c'est que nos films parlent à plus d'un titre du fait d'être au monde et de la manière dont nous entrons en relation avec notre environnement. Nous utilisons le médium filmique avec l'intention d'explorer cette relation au monde, ce contact presque charnel avec ce qui nous entoure. Serais-tu d'accord avec cette proposition de départ ?

**Catherine Martin** : Oui, je suis d'accord. D'ailleurs, lorsque je tournais *dans les villes*, je pensais au personnage principal comme à quelqu'un qui est au centre du monde. Pas le centre du monde (bien au contraire), mais bien au centre de quelque chose de beaucoup plus vaste que lui. On pourrait donc dire qu'un des sujets du film est bien ce que tu décris comme la *présence au monde* et le fait d'être à l'écoute, en contact avec les choses et les êtres. Dans ce cas-ci, Fanny (Hélène Florent), le personnage central, se sent envahie par la douleur qu'elle ressent face au monde dans lequel nous vivons. La souffrance des autres, elle la « capte », elle en devient une sorte de réceptacle. Mais le geste de filmer, c'est peut-être aussi cela : assumer cette *présence au monde* et tenter de la transmettre par le biais du cinéma au plus grand nombre de personnes possible.

**P.M.** : Si l'on considère que l'acte de filmer ne vise pas tant à défendre une thèse, ou à imposer un certain regard sur le monde, ne crois-tu pas comme moi qu'un des principaux objectifs que nous avons en tournant est de transmettre au spectateur cette présence au monde, de lui *inoculer* un peu de cette expérience ?

**C.M.** : Et peut-être aussi de lui transmettre le sentiment qui est à l'origine du geste de filmer. En d'autres termes, de partir de ce que l'on ressent ; est-ce cela que tu veux dire ?

**P.M.** : Je ne sais pas. De mon côté, en tout cas dans mon dernier film (*Gambling, Gods and LSD*), il ne s'agissait pas tant de transmettre ce que je ressentais que de tenter de voir ce qui est significatif pour les gens et d'apprendre de cette expérience; d'aller dans le monde sans être habité d'*a priori* et, dans la mesure du possible, de devenir moi-même une espèce de médium à travers quoi filtre tout un ensemble de perceptions; puis, grâce au film, de permettre aux gens de vivre leur expérience subjective du monde. Le but est de les encourager à regarder plus intensément, à se mettre en phase avec leur environnement. Le cinéma est si souvent un art de la distraction, un art de l'évasion...

**C.M.** : Je suis tout à fait d'accord avec toi là-dessus.

**P.M.** : ...et tous les deux, ce que nous essayons de faire est à l'opposé de cela : nous ne répondons pas aux questions, nous ne développons pas de thèses, nous offrons plutôt aux gens une expérience grâce à laquelle ils pourront apprendre quelque chose, même si nous ne savons pas exactement quoi. Mais peut-être, toi, le sais-tu...? (*rires*)

**C.M.** : Non, pas du tout ! On me demande parfois de quoi parlent mes films, et je ne peux pas répondre « de ceci » ou « de cela » précisément, parce que je ne crois pas qu'il n'y ait qu'un seul sujet dans une œuvre. Il y a bien sûr des points de départ, des intentions, une urgence. Lorsque j'écris un film de fiction, par exemple, l'élément déclencheur peut en être un sentiment, une impression, une image, un rêve, et cela est très puissant. Je souhaite que mes films soient les plus ouverts possible, que le spectateur les ressente avec une certaine liberté d'interprétation. Cela vaut aussi pour ma pratique documentaire. Et ce n'est pas l'aspect narratif du cinéma qui m'intéresse le plus; ce serait plutôt ce que le film dans son entier





Photo - Bernard Fouquieres

**dans les villes (2006) de Catherine Martin**

pourrait révéler au spectateur sur ce qu'il est en tant qu'être humain, par exemple. S'il arrive très souvent que l'histoire en soit le véhicule, je reste persuadée que la mise en scène est aussi fondamentale. Elle participe de l'ensemble de ce que j'ai à dire.

**P.M.** : Et avais-tu une intention particulière au début du travail sur *dans les villes* ?

**C.M.** : Il y avait plusieurs éléments distincts : le personnage de l'aveugle (joué par Robert Lepage), mais aussi certains lieux qui provenaient du scénario d'un autre film que j'ai écrit et qui n'a jamais été fait. Enfin je crois que le point de départ essentiel, ce qui m'a vraiment amenée à vouloir écrire ce film, c'est l'image d'une femme qui pleure la nuit pour les gens qui ne peuvent ou ne savent pas pleurer. Ce personnage se trouve d'ailleurs dans le dernier tableau d'un court métrage que j'ai réalisé en 1995 : *Les fins de semaine*. J'ai eu envie de le développer. À partir de là, j'ai tenté d'en faire le « transmetteur », si je puis dire, d'un sentiment personnel. Il m'arrive parfois de marcher dans la rue et d'être tout à coup submergée par la compassion, quand je vois quelqu'un en difficulté.

**P.M.** : Il y a un terme dans le bouddhisme – je n'arrive pas à me le rappeler exactement – qui désigne bien ce que tu décris là, un terme lié à celui de compassion, et qui décrit le processus par lequel une personne, en méditant sur la souffrance du monde, développe pour elle-même une sorte d'acceptation de cette souffrance et des moyens pour l'affronter. Il me semble que c'est un peu ce que tu fais avec ton film *dans les villes*; comme cinéaste, tu donnes forme à la souffrance et tu offres au spectateur des moyens de l'affronter et de la vivre.

**C.M.** : Le processus bouddhiste que tu décris est justement incarné par le personnage de Fanny dans le film, qui prend la souffrance sur elle, qui la porte pour les autres. C'est sa rencontre avec Jean-Luc qui lui fait comprendre qu'elle doit accepter que la souffrance est en elle, qu'elle fait partie de son être tout simplement.

**P.M.** : Et toi, en tant que cinéaste, comment composes-tu avec cette souffrance ? Comment t'en protèges-tu ?

**C.M.** : Je ne crois pas que je me protège. Tout le temps que j'ai passé à écrire le scénario, j'avais en tête la volonté de ne pas tom-

ber dans le mélodrame et j'ai même adopté une certaine « sécheresse » dans la manière de structurer cette histoire et aussi plus tard, au moment du tournage, du travail avec les acteurs, de la mise en scène, quoi. Je savais qu'il serait question de la douleur née d'une conscience aiguë d'être dans le monde, mais sans vouloir faire pleurer les gens. Mais quand le film a été terminé et qu'il a été vu par quelques personnes qui ne connaissaient rien au projet, j'ai constaté que certaines d'entre elles ne pouvaient simplement pas supporter l'expression de cette souffrance, alors que d'autres ont été complètement bouleversées et cela d'une manière plutôt positive. J'avoue que je ne m'attendais pas à des réactions aussi extrêmes, mais plutôt à quelque chose entre les deux.

**P.M.** : C'est l'ironie de la chose, il me semble : ton film est très précis, et composé de manière très sobre aussi, quand on le compare à ce qui se fait aujourd'hui dans le cinéma et pourtant, tu fais la preuve que l'image d'une vieille dame morte sur le plancher de son appartement est bien plus insoutenable à voir que n'importe lequel de ces corps découpés qu'on exhibe quotidiennement dans l'émission *CSI (Crime Scene Investigation)*. Cela est vrai, cela parle de la mort sans les artifices habituels. Et cette vérité est partout dans ton film. Je pense entre autres à la manière dont tu suis, en temps réel, les personnages qui marchent. Tu crées de la sorte un sens du temps qui n'a rien d'artificiel, qui est très près d'une perception naturelle du monde.

**C.M.** : Ce que j'aime dans le cinéma, et que je retrouve presque toujours dans ces films qui ont contribué – avec la littérature, la peinture, la musique – à forger mon être et mon regard sur le monde, c'est la possibilité de travailler avec le temps. Ce que j'ai appris en tournant ces scènes de marche, c'est que pendant que l'on regarde le personnage déambuler, on a le temps de penser à ce qu'il vit, aux autres personnages et peut-être aussi à nous-mêmes. Cela ouvre un espace introspectif, cet espace de liberté que j'évoquais tout à l'heure.

**P.M.** : Et qui sont les cinéastes que tu aimes particulièrement aujourd'hui ?

**C.M.** : Je pense à Tsai Ming-liang, entre autres. As-tu vu son dernier film, *I Don't Want to Sleep Alone* ? Et puis je reviens constamment aux cinéastes qui m'ont davantage marquée comme Dreyer, Bresson et Tarkovski, par exemple, que tu m'as fait découvrir il y a plusieurs années.

**P.M.** : Est-ce vrai ? Tu as une meilleure mémoire que moi...

**C.M.** : En fait, j'avais vu un des films de Tarkovski avant que tu me dises qu'il fallait absolument que je voie tous les autres ; je me souviens que nous avons vu ensemble *Le miroir* à la Cinémathèque québécoise. Mais il y a aussi Béla Tarr, que j'ai découvert il y a à peine trois ou quatre ans. Pour moi, le cinéma est une expérience sensorielle et je dirais même émotionnelle, avant d'être narrative. Tes films, d'ailleurs, sont très sensoriels.

**P.M.** : On retourne à la question de la perception, je crois. Je suis surtout intéressé par les différents états de la perception, à sortir du cadre traditionnel de la réalité. Je crois que c'est ce que font Béla Tarr et Tarkovski, ne serait-ce qu'en changeant le cadre temporel auquel nous sommes habitués au cinéma. *Gambling, Gods and LSD* est un film très particulier en ce sens qu'il dure trois heures et que, très souvent, les gens, rendus au milieu de leur visionnement, ne savent pas du tout combien de temps a passé ; une fois la projec-



tion terminée, certains pensent qu'il s'agissait d'un film d'une heure trente, d'autres d'un film d'une durée de cinq heures...

**C.M.** : Je comprends ce que tu veux dire. J'ai toujours pensé que les choix de mise en scène, les choix esthétiques, musicaux, etc., que nous faisons ont pour but de faire ressentir quelque chose au public. Je me souviens que tu m'as déjà dit que tu travaillais beaucoup d'après ton intuition, et l'intuition selon moi participe de la perception. Il est très difficile d'expliquer ce qu'est l'intuition, mais elle se trouve davantage du côté des sentiments que de la raison, même si les deux sont toujours en jeu. Par exemple, lorsque j'écris, j'essaie d'être le plus intuitive possible, pourtant l'écriture est un processus très structuré. La même chose est vraie quand je tourne ; même si j'arrive sur le plateau très préparée, j'essaie d'être toujours à l'écoute de mes intuitions. Remarque que ce n'est pas chose facile dans l'agitation propre à un tournage. Enfin, la preuve en est que si quelqu'un me demande pourquoi j'ai fait tel ou tel choix, ici ou là, dans tel ou tel film, très souvent il m'est difficile de l'expliquer rationnellement. Il m'arrive même de ne comprendre qu'après coup ce que j'ai fait.

**P.M.** : Le personnage aveugle joué par Robert Lepage dans ton film illustre bien ce dont nous parlons, je crois. Il est en quelque sorte un *professeur d'intuition*. Étrangement, même s'il ne peut pas

voir, il ressort de l'histoire comme celui des personnages qui voit *le plus*. Il en vient à enseigner à Fanny comment arriver à mieux sentir, à faire la part des choses. Je crois que les rapports entre l'intuition et l'intellect – une question qui m'occupe depuis le début de ma carrière – constitue un lieu très riche de la création, et comme cinéaste nous ne pouvons l'éviter.

**C.M.** : Lorsque je travaille sur le tournage d'un documentaire j'ai toujours l'impression que je deviens plus ouverte sur le monde, plus libre, que je ressens les choses avec plus d'intensité. En fiction il y a bien entendu des moments de ce genre, mais le contexte de production rend cela plus difficile. Ça arrive cependant, et c'est alors que le sens de ce que je suis en train de faire se cristallise; c'est un moment de grâce. Actuellement, j'écris un scénario de fiction, que je voudrais tourner à la campagne avec une équipe réduite, et je me dis : peut-être que cette fois, je pourrais tourner des scènes *qui ne sont pas* dans le scénario. Sur *dans les villes*, nous avions un horaire tellement serré que cela était tout à fait impossible.

**P.M.** : C'est parce que le cinéma s'est tellement industrialisé; c'est devenu davantage une *usine* qu'un art.

**C.M.** : Le cinéma a toujours été une industrie et c'est ce qui fait qu'il y a ce paradoxe propre à l'art cinématographique. Mais il est vrai qu'on observe que les choses ont changé assez vite. Nous ne

*dans les villes, Jean-Luc (Robert Lepage)*







**Gambling, Gods and LSD (2002) de Peter Mettler**



sommes pas si vieux, mais il me semble qu'il y a seulement 20 ans, on pouvait envisager la production des films différemment.

**P.M.** : Bergman était reconnu pour aller s'enfermer dans une cabane isolée avec une caméra, une équipe réduite, quelques acteurs et un scénario qu'il pouvait modifier en cours de route. Il avait cette liberté, qui est absolument en accord avec le processus créatif, je pense. Aujourd'hui, tout doit être préécrit et préarrangé, garanti, comme si cela assurait une quelconque qualité et le succès qui s'ensuit. Je n'y crois pas.

**C.M.** : Et ça n'a rien à voir avec la vie.

**P.M.** : Ça me rappelle cette réplique qu'un des personnages de ton film *L'esprit des lieux* dit à propos d'une femme qu'il a connue. Il dit : « Elle a oublié de se marier. » C'est amusant, bien sûr, mais je dois dire qu'après coup, je me suis mis à méditer sur le fait que la vie passe et que oui, on oublie de faire ceci, on aurait dû accomplir cela et la vie est passée, c'est fini.

**C.M.** : Tu sais, je suis fascinée par les gens qui ont vécu toute leur vie au même endroit, qui n'ont pas quitté leur quartier ou leur ville. C'est peut-être inconsciemment une chose présente dans les deux films : dans *L'esprit des lieux*, par exemple, il s'agit de montrer la relation des gens filmés avec la terre, avec les lieux d'origine. Mais cela peut aussi être la manière dont on communique avec les objets. J'ai tenté avec *dans les villes* de montrer comment les objets font partie de l'identité des personnages; comme Joséphine (Hélène Loïsel), qui place son assiette sur la table de la même manière depuis peut-être cinquante ans.

**P.M.** : Je regarde tes films, et ils me font presque penser à des films d'époque. Les objets que tu montres semblent appartenir à un autre temps. Tu portes très peu d'attention à tout ce qui pourrait constituer des marqueurs de l'époque actuelle, du nouveau monde dans lequel nous évoluons. C'est un peu comme si tu vivais dans un autre temps. On ne voit jamais d'appareils électroniques, par exemple; est-ce conscient de ta part?

**C.M.** : Oui. C'est un choix délibéré. Pour *dans les villes*, j'ai voulu créer une forme d'intemporalité et ainsi faire en sorte qu'on sente que cette histoire aurait pu se dérouler à n'importe quel moment dans les trente dernières années. Par exemple, on ne voit personne dans la rue avec un téléphone cellulaire ou un baladeur. Mais il est indéniable que le film se passe aujourd'hui. Parce que je crois que ce que j'ai essayé de montrer de la douleur est propre à notre époque, c'est un caractère du temps présent. Bon, je sais, c'est devenu un lieu commun de dire cela, mais il n'en reste

pas moins que quotidiennement, nous sommes confrontés à des images de souffrance, notamment dans les médias et, de ce fait, à notre impuissance d'agir face à cette douleur. Je me sens souvent abattue par ce constat.

**P.M.** : Je reviens à l'intemporalité de ton film. Il me semble que cela a pour effet de *désengorger* le monde, de lui enlever ses artifices, ce qui permet en retour de le connecter aux éléments plus essentiels de la réalité. J'ai trouvé cela très rafraîchissant.

**C.M.** : Que veux-tu, je suis une de ces personnes qui résistent à l'envahissement technologique...

**P.M.** : Tu n'utilises même pas de téléphone cellulaire, je crois...

**C.M.** : Tu as raison (*rires*). Je ne crois pas en avoir besoin, mais il y a plus. Je me souviens de m'être dit, lorsque les premiers *walkman* furent commercialisés il y a environ 25 ans : jamais je ne vais utiliser ces appareils! Il me semblait que c'était une manière de s'aliéner du monde et de soi-même; je ne suis plus aussi sévère aujourd'hui, j'aime écouter de la musique sur un *walkman*, mais je continue à croire qu'il est très important de rester connecté à sa voix intérieure.

**P.M.** : D'autant plus que la musique, en tout cas pour moi, est très importante dans le travail du cinéaste. En fait, j'ai été amené au cinéma par la musique; mes parents m'ont fait apprendre le piano pendant sept ans, et ce n'est qu'au moment où j'ai cessé d'apprendre et commencé à improviser que les choses se sont vraiment mises en place. Des images se formaient dans mon esprit pendant que je jouais, et c'est comme cela, naturellement, que j'en suis venu à vouloir faire du cinéma. Je vois mes films aujourd'hui comme de véritables compositions audiovisuelles : certes, il contiennent des aspects narratifs, mythologiques, etc., mais leur dimension musicale me semble plus centrale encore.

**C.M.** : Tu as raison. Et tes films sont d'une grande musicalité. Moi, plus jeune, je jouais de la guitare et j'écrivais mes chansons (*rires*), mais c'est le théâtre qui m'attirait vraiment. À 15 ans, je voulais devenir comédienne. J'ai commencé à aller au cinéma jeune adolescente et je voyais beaucoup de vieux films à la télévision. Comme je ne voulais pas attendre après mes amis, j'allais seule au cinéma. C'est autour de cet âge que j'ai découvert Bergman; bien entendu je n'ai rien compris au début, mais son cinéma m'a fait une très forte impression. Puis j'ai étudié les arts au cégep – un temps, je voulais faire de la sculpture.

**P.M.** : Tu aimes beaucoup jouer, également. Une partie de notre amitié repose sur cette capacité ludique que tu possèdes. On prend



chacun un rôle, et on se raconte des histoires, en quelque sorte. Les histoires sont importantes pour toi, non ?

**C.M.** : D'une certaine façon oui, mais peut-être pas tant que cela. Quand j'ai écrit la première version de *dans les villes*, j'avais en tête un film qu'il serait impossible de résumer, j'allais dire de « réduire », sous la forme d'un court synopsis. Les films peuvent être davantage que les histoires qu'ils contiennent, j'en parlais tout à l'heure. On peut évoquer grâce au cinéma le rêve, par exemple, même si c'est très difficile à faire. Et puis il y a autre chose en dehors des films eux-mêmes qui tient au rituel d'aller au cinéma. Cela change en ce moment – on peut regarder un film sur un ordinateur – mais je considère encore très important d'être dans une salle obscure, entourée de gens. Il y a une expérience de la communion du fait que nous regardons tous la même chose en même temps.

**P.M.** : Cette communion entre le public et l'œuvre, qui peut avoir lieu dans la salle, me semble aussi de plus en plus rare, car avec les multiplexes, les salles des centres commerciaux, ce qui est offert ressemble bien plus à une expérience de consommation que de communion. On doit d'abord traverser toute une galerie de boutiques, pleine de publicités et d'offres de *fast food*, puis quand on ressort, on aboutit dans un stationnement, et il n'y a nulle part où aller.

**C.M.** : La plupart des cinémas sont comme cela maintenant; nous sommes privilégiés à Montréal de pouvoir compter sur l'Ex-Centris : trois écrans de cinéma, des écrans que pour ma part, j'appelle des *écrins* tellement ils sont précieux.

**P.M.** : C'est l'une des raisons qui m'a amené depuis quelques années à m'intéresser au « *Live cinema* » et à proposer des projections de mes films accompagnées de performances en direct de musiciens. Cela permet qu'une véritable expérience ait lieu et, souvent, on finit par avoir beaucoup de plaisir à échanger et à danser. Cela rejoint pour moi la dimension religieuse du cinéma, qui est un des autres aspects que nos films ont en commun. Ne crois-tu pas qu'il est possible d'affirmer que nos films participent d'une expérience du religieux ?

**C.M.** : Je sais que cela peut sembler bizarre, mais je vois le geste de filmer comme sacré. Je rêve que sur le plateau, tout le monde se concentre sur le geste que nous sommes en train de faire. C'est aussi un peu le sujet de *dans les villes*, dans lequel j'ai voulu montrer que nous vivons dans un monde où persiste la présence du sacré. Qu'il faut parfois en mesurer l'importance dans notre vie. Tous mes films se concentrent dans une certaine mesure sur les rituels de l'existence, qui sont par essence de l'ordre du religieux. *Les dames du 9*, *Mariages*, *Océan* se rejoignent certainement autour de cette idée. Les rituels créent de l'ordre dans le chaos du monde, ils nous aident à vivre. Dans le même ordre d'idées, et c'est une question que je tiens absolument à aborder avec toi avant de terminer, je crois à la *spiritualité* de la beauté. Je ne veux pas dire par là que j'essaie de créer de belles images, ce n'est pas ce qui m'intéresse. La question qu'on peut se poser est la suivante : la beauté peut-elle sauver le monde ?

**P.M.** : Mais qu'est-ce que la beauté ? Il s'agit d'un terme très riche, je le concède, mais aussi bien relatif. Cela soulève à nouveau le problème de la façon dont nous percevons le monde. Nous vivons à une époque assez sombre où domine le pessimisme. La beauté en ce sens constitue une forme de réponse à toute cette noirceur. C'est ainsi que je la conçois : un antidote au pessimisme et à la noirceur ambiante.

**C.M.** : Pour moi, la beauté est ce qu'on devrait voir quand on n'arrive plus à voir. La joie et la beauté existent. Je ne parle pas d'optimisme béat ou de « jovialisme ». Cela renvoie à des expériences fondamentales, rares mais essentielles. Par exemple, je ressens la nature comme une source constante de beauté et de joie, mais si je me réfère à l'art, je crois que cette notion m'a été révélée il y a plus de vingt ans, après avoir parcouru une rétrospective de l'œuvre du peintre Édouard Manet, à Paris. J'étais seule et à la fin, arrivée au dernier tableau, sans savoir pourquoi, je me suis mise à pleurer. Je crois qu'il s'agit d'un de ces moments où l'art suscite une émotion pure, de l'ordre du mystère et qui naît de la beauté. J'ai vécu la même expérience intense quand j'ai vu *Le miroir* pour la deuxième fois. En tant que cinéaste, nous avons peut-être un rôle à jouer, une responsabilité : la responsabilité de saisir la beauté, de lui rendre sa fonction d'apaisement si je puis dire, et de *donner à voir* le monde. Je crois qu'ainsi, nous contribuons, modestement, à le rendre meilleur. ☞

*Transcription et traduction : Pierre Barrette*



*L'esprit des lieux* (2006) de Catherine Martin