

# NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec

## L'image inquiète: le manque d'être chez Catherine Martin

ÉTIENNE BEAULIEU

### Résumé

L'œuvre cinématographique de Catherine Martin laisse entrevoir une certaine inquiétude de l'image au moment où un important changement de régime historique est en cours. Sans nostalgie, ces films tentent de lier avec le passé de l'image cinématographique, tout comme avec celui de la société québécoise en général, un lien ambigu et essentiel qui redonnerait à l'image une dimension proche et artisanale.

longue histoire des arts visuels en Occident et surtout dans l'ontologie propre à l'image elle-même. On peut repérer deux dimensions majeures de l'ontologie de l'image : soit elle sert à la reproduction du réel, soit elle donne au réel un surcroît d'être. On peut interpréter la fonction de l'image en regard de ses deux dimensions : soit on lui demande d'effectuer la reproduction d'un objet, d'une personne ou d'une société, soit on voit en elle au contraire une manière d'échapper précisément au réel, comme Alice traversant le miroir et voyageant dans l'épaisseur immatérielle de l'image. J'ai essayé dans *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois* (Beaulieu) de montrer qu'une bonne partie de l'histoire du cinéma québécois (cinéastes, critiques, appareils d'état, etc.) interprète l'image selon la première de ses dimensions, ce qui a pour conséquence un cinéma du territoire et de la réalité centré sur le sacré et le sacrifice, puisque selon l'anthropologue René Girard c'est par ce type de rituels qu'une communauté crée un lien avec un sol devenu « natal ». J'ai souligné aussi qu'il y avait plusieurs films québécois échappant à cette tradition rituelle étonnamment répétitive : on peut en trouver chez Gilles Groulx, Pierre Perrault, Claude Jutra, Jean Pierre Lefebvre. Je voudrais ajouter ici à cette liste incomplète et toujours à compléter le nom de Catherine Martin dont l'œuvre manifeste ce que j'appellerais une inquiétude de l'image, c'est-à-dire un tremblement léger mais profond venant brouiller les frontières entre le réel et l'image.

### L'image de l'image

Dès ses premiers films, Catherine Martin donne à l'image elle-même et à son pouvoir de déterritorialisation une place explicite et prépondérante. Dans *Nuits d'Afrique*, Claude reçoit des cartes postales envoyées par erreur chez elle, puisque la locataire précédente, Anna, est déménagée. Ces images de l'ailleurs fascinent Claude et la sortent peu à peu de sa propre vie en la menant au voyage, c'est-à-dire, d'abord dans les bras de son amant, Jacques Chenard, un ancien voyageur

assagi. Puis, progressivement, les images d'Afrique prennent une telle importance dans la vie de Claude qu'elles provoquent une remise en question radicale de sa vie montréalaise jusqu'à la pousser au voyage elle-même d'où elle écrit, à la fin du film, des cartes postales à son amant resté à Montréal. Claude est passée tout entière dans le monde de l'image; nouvelle Alice, elle a succombé à son pouvoir d'attraction.

Ce film raconte ainsi en réalité une histoire centrée sur la force archaïque de l'image, au sens primitif du terme que souligne Régis Debray, puisque les images d'Afrique intercalées dans la narration, ne sont aucunement des réclames publicitaires pour les pays du continent africain : ce ne sont pas tant des images *de* l'Afrique qu'une réalité fantasmatique : l'Afrique n'est dans ce film qu'images. Claude se découvre complètement médusée par l'image et par la fenêtre qu'elle ouvre dans sa réalité : son regard vide lorsqu'elle exécute machinalement les tâches de serveuse atteste qu'elle ne voit plus rien de la réalité et qu'elle regarde déjà le paysage imaginaire du voyage. On pourrait pousser plus loin encore et mentionner que le passé de Claude semble n'être lui aussi fait que d'images et composé des photographies de son enfance, et que même son présent se borne souvent aux séances de jeu de regards que lui offrent les multiples miroirs bornant son champ d'action autant chez elle qu'au restaurant où elle travaille. Mieux encore : son corps se change en images dans une classique correspondance entre ses courbes féminines et les dunes du désert, appuyant l'analogie, soutenue tout au long du film par des surimpressions efficaces, entre la neige de Montréal et le sable du Sahara. L'image domine de son plein pouvoir la vie de Claude, ce qui place d'entrée de jeu le cinéma de Catherine Martin sous le signe d'une image fascinante de l'image, mais dont le risque demeure la désertion du réel.

Car même les documentaires de cette œuvre jouent de cet envoûtement généralisé, par exemple dans *Océan*, qui filme le train reliant Montréal et Halifax, ses employés, ses passagers et leurs agissements. Les images de la gare et des employés du chemin de fer ouvrent une fenêtre dans l'histoire : l'image amène aussi au passé, mais elle se centre surtout sur le présent du voyage (comme pour faire suite à l'invitation baudelairienne au voyage de Claude dans *Nuits d'Afrique*). Difficile de manquer la longueur des plans lors desquels il ne se passe rien : sur les pains frais du magasin des Rioux pendant que le train passe, sur l'extérieur de la gare en plein hiver, sur le balancement du rideau causé par la vibration des rails, sur les jeux de lumière intermittents balayant les objets à l'intérieur du train, comme si le film voulait rendre les objets à eux-mêmes, à leur temporalité propre. Les fenêtres du train font office de cadrage de la caméra et permettent un travelling interminable sur le paysage. Le train devient métaphore de la caméra et de son rapport étrange à l'espace, à la fois inclus et exclu de la réalité filmée. Tournée vers le territoire, l'image glisse néanmoins sur lui dans un travelling élargi aux dimensions de l'ontologie : l'image de Catherine Martin n'habite pas ce territoire, ni aucun espace, mais le mouvement lui-même, sa chute toute en *lisseur* vers le temps éternel de l'océan.

Dans le même esprit visant à contrer la désertion du réel par la rigueur documentaire, *L'esprit des lieux* tente explicitement de rendre l'image à la réalité en retournant sur les lieux où ont été prises les

photos de Gabor Szilasi, photographe né à Budapest en 1928, arrivé au Québec en 1957. Le pèlerinage dans les petits villages de Charlevoix et à l'île aux Coudres demeure, évidemment, une occasion rêvée pour refaire le parcours de Pierre Perrault, jusqu'à filmer les descendants d'Alexis et de Marie Tremblay. Mais Catherine Martin opère ici à l'envers de Perrault, pour qui le documentaire visait à rendre la vie à l'image, c'est-à-dire à descendre dans la réalité pour filmer en compagnie des sujets filmés. Pour Martin, il s'agit plutôt de revenir sur les lieux de la photo comme pour retourner la réalité à sa dimension d'image. Ce ne sont pas les gens du pays qui ont amené Martin sur les lieux, mais l'image photographique (celle de Gabor Szilasi) et cinématographique (de Pierre Perrault) dont elle suit les traces semées dans la réalité comme le Petit Poucet pour retrouver sa demeure. Car le pays que filme Martin est celui des photographies, comme pour faire rentrer les êtres réels dans l'image, ainsi que le prouvent ces nombreuses scènes où l'on fait se côtoyer les images d'antan et les images contemporaines pour se figer enfin, comme si le sujet était épuisé et maintenant rendu à sa dimension imagière. L'image cinématographique se fige alors pour se faire photographie et s'ancrer dans une ontologie de l'image on ne peut plus incertaine. Ce n'est pas l'image qui doit absolument signifier par le relais du réel, comme le voulait par exemple André Bazin dans son parti pris réaliste, mais, plus subtilement, c'est le réel qui doit avoir été touché par la grâce de l'image pour avoir droit de cité dans le monde cinématographique de Catherine Martin.

Catherine Martin poursuit dans *Mariages* l'entrelacement de la thématique amoureuse, entamée avec *Les fins de semaine*, et celle de la fascination de l'image. Noémie se retrouve exclue des relations sociales de ce Québec du XIX<sup>e</sup> siècle parce qu'elle subit le pouvoir de l'image : elle collabore avec Maria, qui reste un peu sorcière malgré sa civilité apparente, puisque cette vieille femme fume la pipe et réussit à opérer des transformations sur la réalité grâce à certains rituels exercés sur des objets, par exemple le mouchoir de Charles Alison qui, comme dans les vertus primitives de l'image selon Régis Debray, représente par synecdoque son propriétaire qu'il s'agit de rendre amoureux fou de Noémie. Dans cette vision primitive des choses, l'image se fait fétiche au même titre que n'importe quel autre objet : « on ne peut donc opposer les objets porteurs de sens, que seraient les "œuvres d'art", aux ustensiles quotidiens, le tout-venant » (Debray, 43). Ainsi, tout dans ce film se transforme en une *remembrance* du pouvoir archaïque de l'image comme signe : le vent, qui survient comme un intrus dans l'action, l'anneau de mariage, dont la valeur magique opère sur le déroulement de l'action, la morte changée en statue de sel, comme le voulait la croyance traditionnelle sur les suicidés, ou encore les vêtements, comme la robe de mariée de Noémie, qui saisit de son pouvoir celle qui en est vêtue. La morte Anastasie revient hanter les villageois comme le pouvoir ancien de l'image erre dans le cinéma de Catherine Martin à la façon d'une puissance ambiguë. Car les mariages auxquels renvoie le titre sont autant ceux des villageois sur plusieurs générations que ceux qui lient les femmes vaguement sorcières à la terre : Maria et Noémie, qui n'ont pas d'enfants (Noémie avorte grâce à une décoction préparée par Maria) et dont les amours demeurent en quelque sorte imaginaires et enfantent donc des fantômes, c'est-à-dire des images.

La douleur de n'enfanter que des présences irréelles se change avec *Dans les villes* en une

compassion globale pour tout ce qui disparaît : grands ormes d'Amérique, vie de quartier, sentiment de communauté. La scène de la femme qui pleure la nuit sur le sort de l'humanité revient d'un bout à l'autre de l'œuvre de Martin, depuis *Nuits d'Afrique*, en passant par *Les fins de semaine*, jusqu'à *Dans les villes* et même *Trois temps après la mort d'Anna*. Mais c'est avec le personnage de Fanny que cette douleur atteint sa portée maximale, car elle porte la faillite des Temps modernes et trouve le désespoir partout autour d'elle. C'est par elle que se tisse silencieusement un lien secret entre les arbres et les humains : les uns sont les images des autres, un orme qui meurt, c'est un être de moins, une jeune femme qui se suicide, c'est un orme auquel on enlève son écorce, dans un carrousel entre présence et absence qui vient brouiller toutes les frontières, y compris celle entre les vivants et les morts. Fanny se change en gardienne de la solitude des arbres et des hommes au cœur des grandes villes modernes. Sa seule manière de résister à la disparition généralisée qui s'empare du monde au point de le faire presque s'évanouir consiste à s'agripper au proche, comme Jean-Luc, un aveugle vaguement artiste et artisan, lui apprend. Jean-Luc touche les choses qu'il travaille (le bois, la pierre) et les sujets qu'il photographie (sa femme décédée, Fanny). Il redonne à l'image la dimension tactile des sculptures et des arbres. À l'ère de la distance sociale créée par la civilisation de l'image et la société du spectacle que celle-ci a engendrée, Jean-Luc le photographe aveugle tente de fixer le réel « pour garder quelque chose qui ne dure pas », dit-il. Il prend des photos qu'il ne peut connaître que par les commentaires des autres, sans que rien ne semble le déranger dans cette étrange manière de faire. C'est que Jean-Luc écoute avec Fanny le chant des Carmélites qui prient pour le salut du monde, tout comme l'image qu'il prend cherche le rapprochement du monde et non plus l'éloignement sans fin dans l'absence de communauté. L'image rêve dans ce film à une communauté renouvelée du proche, à une communion silencieuse des présences.

Le deuil qui se vit en sourdine dans l'œuvre de Martin depuis ses tout premiers films éclate au grand jour dans *Trois temps après la mort d'Anna*, qui raconte le deuil d'une mère devant apprendre à vivre sans sa fille, Anna, assassinée après un concert qu'elle donnait. Encore ici, la figure maternelle de Françoise doit accepter de n'avoir pour progéniture qu'une image, c'est-à-dire l'image rêvée d'Anna, sa fille morte, qui se fige d'abord dans le sommeil et qui, peu à peu, au fur et à mesure que Françoise avance dans son deuil, finit par revivre de sa vie imaginaire au même titre que les autres femmes de la lignée familiale (grand-mère, mère, tante). Dans ce film tout en lenteur, l'image se découvre hantée par une fabrication artisanale, à la façon des poteries de grand-mère que lui montre Édouard, lui-même peintre qui recueille Françoise dans le deuil de sa fille. Ce qui signifie donc que c'est la peinture classique, celle dont le modèle est explicitement donné comme étant Léonard de Vinci, qui recueille la faillite de l'image vidéographique, comme le Québec se retourne aussi dans ce film vers ses origines, le fleuve et ses berges, c'est-à-dire l'arrière-pays plein de souvenirs et de présences dormantes dans le paysage. Mieux encore, c'est l'image elle-même qui cherche à se faire féconder à nouveau par la présence et par les croyances ancestrales, celle d'Édouard d'abord, le peintre retiré qui veut « croire encore en quelque chose » par sa peinture, c'est-à-dire ranimer le sentiment du régime de la croyance de l'image, que Régis Debray appelle le régime de l'idole venant

avant celui de l'icône et du simulacre de la vidéosphère. Ce n'est que retrempée aux sources magiques que l'image peut enfin vivre son deuil de l'art et se déployer en somptueuses images-temps comme celle de la veille du corps imaginaire d'Anna par les trois générations de femmes décédées dans la chambre de petite fille et qui disparaissent dans un balayage de champ aussitôt que Françoise cherche à s'en approcher. Seule la certitude de la réalité des présences enfouies et invisibles dans le passé du territoire peut laisser le champ libre au futur et engendrer d'authentiques œuvres.

On pourrait résumer le cinéma de Catherine Martin à une scène typique dans laquelle seraient condensées toutes les questions essentielles qu'elle porte : une femme ployant sous le poids de l'horreur du monde se laisse consoler silencieusement par le balancement des branches d'un arbre au-dessus d'elle, comme si elle était elle-même l'enfant absent qui attend de venir au monde quand les hommes auront enfin cessé leur destruction généralisée. Cette image ne se trouve qu'en morceaux dans le cinéma de Martin, mais il est possible d'en recoller les parties pour y voir enfin qu'elle décrit la situation de l'image dans ce cinéma : une résistance à ce que Régis Debray décrit comme la fin de l'art et la disparition concomitante du monde, c'est-à-dire d'une vision cohérente des présences de ce monde-ci. Le cinéma de Martin s'inscrit dans une voie majeure de l'art contemporain occidental qui prend à l'envers le chemin pris par l'image que retrace le philosophe Martin Heidegger. Selon celui-ci, pour qu'il y ait cinéma, une séparation essentielle doit avoir eu lieu dans l'histoire entre le sujet et l'objet comme cela s'est déroulé à la Renaissance qui a vu s'ériger l'objectivité proto-scientifique et, de manière corollaire, l'humanisme entendu comme doctrine voulant que l'homme soit le centre du monde. L'apparition de la subjectivité n'est ainsi pas indépendante de l'invention de la science moderne, mais au contraire, elle s'est construite en opposition à l'objet, dans le vide laissé par le processus lent et irréversible de désanthropomorphisation ou de désenchantement du monde (Heidegger, p. 121). Le cinéma de Catherine Martin cherche à revenir par-delà la scission entre sujet et objet due à l'émergence des conceptions du monde. Il tente plutôt de suspendre les visions relatives entre elles pour revenir au monde d'avant la déterritorialisation, quand l'image avait des pouvoirs magiques qui suscitaient la croyance en ses formes. Ce n'est pas un hasard si ce cinéma est peuplé de fantômes : quantité de films québécois d'aujourd'hui prennent ces présences/absences pour personnages, car ce sont elles qui gardent la frontière séparant et reliant à la fois le présent au passé. Si le deuil permet de faire vivre les morts dans le monde des images, le deuil de l'art permet, lui, de prolonger la vie des images au-delà de l'époque.

## **BIBLIOGRAPHIE**

BEAULIEU, Étienne, *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, Québec, L'instant même, 2007.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, « Tel », 1980.

### **NOTICE BIOGRAPHIQUE**

Écrivain, professeur et éditeur, Étienne Beaulieu dirige les éditions Nota bene et enseigne la littérature au cégep de Drummondville. Il privilégie les genres de l'essai littéraire, qu'il distingue fortement des études académiques par le ton plus personnel, et les récits en prose, qu'il considère comme un genre tout à fait distinct du roman par sa philosophie de la prose. Il a d'ailleurs fait paraître un récit qui lui a valu de nombreux prix au Québec et en France (*Trop de lumière pour Samuel Gaska*, Lévesque, 2014), qui sera suivi en 2017 par un récit historique, *Thomas Aubert. La pensée et la mer*. Il a fait paraître aussi des essais littéraires en recueils (*Splendeur au bois Beckett*, Nota bene, 2016, *L'âme littéraire*, Nota bene, 2014 et *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, L'instant même, 2007). Du côté plus académique, il a publié sa thèse, *La fatigue romanesque de Joseph Joubert (1754-1824)*, aux PUL en 2007, ainsi qu'un recueil d'études sur le romantisme français, *L'éclat du neutre. Études sur les cultures romantiques de la prose*, Paris, Classiques Garnier, 2016. Il est aussi cofondateur des cahiers littéraires *Contre-jour* et membre de la rédaction depuis 2002. Il est de même responsable de l'édition critique des œuvres de Joseph Joubert aux Classiques Garnier (Paris).