

Catherine Martin, réalisatrice de *Certains de mes amis*

Ambre Sachet

Volume 36, Number 1, Winter 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87048ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sachet, A. (2018). Catherine Martin, réalisatrice de *Certains de mes amis*. *Ciné-Bulles*, 36(1), 24–28.



Entretien Catherine Martin,
réalisatrice de **Certains de mes amis**

« J'ai découvert que le rôle que je pouvais jouer, en tant qu'artiste, à ma très modeste façon, était de proposer ce en quoi je crois. »

AMBRE SACHET

De fictions (**Mariages, Trois Temps après la mort d'Anna, Une jeune fille**) en documentaires (**Les Dames du 9^e, Océan**), Catherine Martin n'a jamais cessé de se positionner en observatrice dont la caméra est l'extension naturelle, élément de passage nécessaire pour capter l'homme, son deuil, sa solidarité. Avec **Certains de mes amis**, la réalisatrice et scénariste se penche à nouveau sur le réel en allant à la rencontre de quelques-uns de ses amis. Sept proches, sept portraits filmés dans la confiance de leurs métiers et dans lesquels chacun se plie, en ouverture de segment, à l'exercice de fixer l'objectif le plus longtemps possible. Toujours portée par le désir de désamorcer le flot incessant d'images auquel est confronté le spectateur contemporain, la cinéaste renoue avec l'utilisation récurrente du plan fixe afin de poser un regard humaniste et sans fioriture sur l'univers professionnel de ces amis. Guidée par le geste et l'insaisissable, Catherine Martin pose les pistes d'un remède unique à chacun, mais qui touche aux questionnements universels. Rencontre avec une artiste qui n'a pas peur de ralentir la cadence au profit du cinéma et de l'humain dans leur plus simple appareil.

Ciné-Bulles: Vous avez souvent utilisé le plan fixe. Dans Certains de mes amis, il semble prendre une autre dimension en accentuant la continuité, la répétition des gestes et la patience que requiert un tel labeur. Vous dites trouver la liberté dans les contraintes. Le plan fixe est-il une contrainte qui permet de se réinventer avec chaque film?

Catherine Martin : C'est pas mal comme question! Je crois beaucoup aux contraintes, peut-être parce que dans ma vie de cinéaste, il a fallu que j'y fasse face. Je pense que ça fait partie de l'invention. Il ne faut pas les voir comme des freins, plutôt comme des moteurs. Dans le cas de ce film, c'était la première fois que je décidais de prendre la caméra pour un film entier afin d'avoir une certaine liberté d'action. Le fait d'être sur trépied et de cadrer de façon assez précise m'a convaincue de travailler en plan fixe. Plus j'avance dans mon travail, plus je me rends compte que le plan fixe, par sa contrainte, nous amène ailleurs dans la mise en scène, permet des choses qui sont de l'ordre de la chorégraphie. Mon parti pris était de faire en sorte que les gens entrent et sortent du cadre, et de le garder fixe le plus longtemps possible pour voir ce qui allait arriver. C'est toujours important quand on fait un film d'avoir un parti pris, ça donne une ligne directrice, en fiction comme en documentaire. De toute façon pour moi, c'est la même chose, dans le sens où c'est faire du cinéma.

Ce plan où chacun fixe l'objectif illustre la gêne liée à la présence de la caméra. Comme si en prenant conscience de cette présence, on pouvait se dépouiller de toute superficialité et se rapprocher d'une plus grande authenticité, véhiculée par l'histoire de chacun. Aviez-vous envie que les gens prennent conscience de votre présence pour en faire abstraction?

C'est encore une fois une très bonne question. En documentaire, on imagine souvent que les gens filmés oublient complètement que la caméra est là. Pourquoi ferait-on semblant que la caméra et la personne derrière elle n'existent pas? Au départ, la conscience de la caméra les a peut-être un peu inhibés, je n'en ai jamais parlé avec eux. Parfois, j'entamais la conversation, d'autres fois, je les laissais complètement travailler. J'ai tourné sur plusieurs jours avec chacun, et dans bien des cas, cette conscience était là. Je pense qu'à partir du moment où l'on accepte d'être filmé, il y a cette idée que la personne va être là avec une caméra. Après, la réalité est tout autre, mais je n'ai pas rencontré de résistance comme telle.

Dans votre rapport au cadre, vous semblez accepter de ne pas tout saisir et donner au spectateur la chance d'interpréter ce qui lui échappe. Est-ce une intention qui va de pair avec un langage par l'image et non par le dialogue?

Oh! C'est super ce que vous dites, parce que ça résume vraiment bien mon travail depuis plusieurs années. Je trouve qu'on laisse peu de place au spectateur. Dans le cinéma, on cherche à le séduire, à faire en sorte que ce soit toujours du connu. Je ne prétends pas révolutionner quoi que ce soit, mais je remarque que je suis complètement à contre-courant depuis quelque temps, ou dans aucun courant! (rires) C'est une question que je me pose. En même temps, ça ne m'arrête pas, ça me ramène à la question de la contrainte : où est la liberté? Quand je travaille avec des acteurs, je leur donne un espace assez restreint en termes de jeu à la recherche de la vérité. Il y a de la résistance dans certains cas, alors je leur dis : « Vous allez trouver votre liberté là-dedans »; ce que je crois très fort. Ce que vous dites est vrai, le spectateur aussi peut y jouir d'une liberté d'interprétation. C'est le sens qui doit émerger et il n'est pas le même pour tous. C'est sûr que je cherche à insuffler un sens à ce que je montre. Dans la peinture, c'est nous qui choisissons le temps. Au cinéma, on impose le temps, alors pour ma part, je laisse le temps que je juge nécessaire pour entrer dans une image. Ce qui est extraordinaire avec le cinéma, c'est que tout ça se construit avec le film. Il n'y a pas d'émotion précise autre que celle que le film dégage.

Donc un souffle qui évoluerait constamment au fil du film?

Oui! Je travaille avec la même monteuse [NDLR: Natalie Lamoureux] depuis plusieurs années, on s'entend très bien pour ça, elle a compris le rythme intérieur de mes films. Évidemment, comme j'ai fait moi-même le montage de **Certains de mes amis**, je n'ai pas eu à me poser de questions, aussi il fallait quand même que je le trouve, ce rythme, parce que chaque film a le sien propre. Comme cinéaste, j'ai un goût pour un rythme plus lent. Souvent les gens disent, à propos de ce film : « Oui c'est lent, mais ce n'est jamais long. »

C'est vrai qu'il y a une différence...

Oui, il y a une grande différence! Il y a des gens qui acceptent avec gratitude cette lenteur. Quand j'ai

présenté **L'Esprit des lieux** à Berlin, des gens m'ont dit: «J'ai l'impression de retrouver le rythme naturel de la vie.» Ça m'a fait très plaisir. Je voulais laisser durer les plans, on en revient au portrait. C'est quelque chose que j'avais déjà fait avec des acteurs. Je leur disais: «Je vais laisser rouler la caméra et au montage, je saisisrai le moment le plus juste.» J'ai fait un peu la même chose avec mes amis. Je leur ai demandé de poser comme s'ils étaient les modèles d'un peintre. Je les ai trouvés courageux parce que j'ai filmé parfois trois ou quatre minutes. Ce que je voulais, au fond, c'était d'essayer de capter le moment où l'on sait que l'on regarde dans l'objectif, mais on l'oublie parce que c'est le corps et la tension qui lâchent, et que quelque chose se passe dans le regard, dans l'expression ou dans la non-expression. Je cherche toujours à offrir la vérité et à aller vers l'humanité.

La recherche d'un moyen pour soulager l'esprit humain traverse votre œuvre. Ici, chacun atteint la foi dans son métier. Le cinéma vous permet-il de relativiser le sacré en le ramenant vers l'humain et non vers Dieu, comme le veut la définition religieuse?

Oui tout à fait! Je ne suis pas croyante, je n'adhère pas à une religion en particulier, mais je ne suis pas athée pour autant. Je crois en l'être humain, malgré tout! (rires) Je crois aux forces de la Nature, aux forces telluriques qui nous précèdent et qui sont plus puissantes que nous. Dans mon cinéma, j'ai envie de ramener le sacré, parce qu'on veut un monde un peu trop prosaïque, à mon avis. On oublie que l'on fait partie d'un monde qui est plus grand que nous. L'une des façons pour moi d'en rendre compte, c'est l'art, la beauté, la bienveillance, l'être humain dans ce qu'il a de bon. Ça devrait contrebalancer toutes les choses épouvantables que l'on voit dans le monde.

Vous restez donc une cinéaste optimiste?

Je ne peux pas faire autrement. J'ai découvert que le rôle que je pouvais jouer, en tant qu'artiste, à ma très modeste façon, était de proposer ce en quoi je crois. L'art au fond n'est pas utile, il peut être un baume pour l'âme, offrir de la beauté. C'est ce que j'essaie de faire.

Vous disiez vouloir rester vraie. Était-ce important de rester au plus près de la matière et de l'aspect concret du métier de chacun?

Je pense que dans le concret se trouve le spirituel. Je suis uneoureuse du cinéma de Bresson et des romans de Bernanos. Il y a un petit panthéon de cinéastes dont on n'entend presque plus parler: Dreyer, Bresson, Tarkovski. Ce sont de grands cinéastes qui étaient tous croyants d'ailleurs, mais dans leurs films, l'aspect spirituel et les choses concrètes sont très forts. Chez Tarkovski, on retrouve les quatre éléments: l'eau, la terre, le feu et l'air. Cela nous ramène encore une fois aux forces de la Nature. Chez Bresson, tous les gestes sont très concrets, tout en ne parlant que de transcendance. Et moi, ça m'intéresse! C'est sûr que je n'arrive pas à la cheville de ces gens-là, reste que ce sont eux qui m'inspirent le plus. Les objets peuvent avoir un sens. Je repense au premier appareil photo de Gabor [Szilasi], qui a voyagé dans le temps. L'idée est d'amener les gens à observer les objets, comment ils sont faits, comme l'instrument de musique de Matthew [Jennejohn], par exemple. Il y a la simplicité de ça, mais aussi la magie de penser que quelqu'un peut fabriquer quelque chose d'aussi extraordinaire qu'un instrument de musique.

*Le titre **Certains de mes amis** pose les bases d'une subjectivité assumée. Cette proximité a-t-elle constitué un obstacle ou, au contraire, une entrée privilégiée dans leurs vies?*

L'axe privilégié était celui du travail, bien que le segment sur Hugo [Brochu] fasse exception. J'avais l'impression que ces gens-là étaient des gens d'exception parce qu'ils sont comme tout le monde. Ce qu'ils font, ils le font aussi pour les autres. Quand on peint une toile, c'est pour qu'elle soit vue, elle s'offre comme un film. La scientifique, pour sa part, est quelqu'un qui travaille pour aider des gens. Je n'avais pas envie de fouiller leurs vies, d'aller dans le *human interest*. Je voulais montrer cette manière d'être présent au monde, qui peut être le travail.

C'était donc aussi montrer cette façon de laisser une trace, l'une des caractéristiques de l'être humain...

Oui, même si nous ne sommes pas tous des créateurs ou des artistes, tout se transmet. Après avoir terminé le film, je me disais: «J'aimerais beaucoup que de jeunes gens le voient, ça pourrait les inspirer et leur donner confiance.» Parce que tous ces gens que j'ai filmés ne savaient pas trop ce qu'ils allaient faire de leurs talents. Je sais comment on peut être à 20 ans, on n'est pas toujours sûr de ce que l'on aspire



Gabor Szilasi, Louise Lapointe, Marie Dumont, Matthew Jennejohn, Ginette Lavigne, Hugo Brochu et François Vincent dans *Certains de mes amis* — Photos : Catherine Martin

à devenir. Parfois le travail peut nous aider à remplir certaines aspirations. Je suis toujours dans l'idée que les gens peuvent retirer quelque chose de ce que j'essaie de faire! (rires)

Et pourquoi avoir choisi Hugo, dont le segment n'est pas basé sur le travail?

Hugo ne peut plus travailler, compte tenu du fait qu'il a eu un AVC. Par contre, il est très occupé. Ce n'est plus ce que l'on identifie comme un travail, mais c'est beaucoup de travail! Il était gaucher et a tout réappris de la main droite. Je l'admire, parce qu'il n'a jamais lâché. Il n'arrive plus à lire et à écrire comme avant alors pour tenter de réapprendre, il

copie les poèmes de son père, ce qui est extraordinaire. Il travaille beaucoup physiquement pour se garder en forme, il fait du théâtre, fait partie d'un groupe aphasique qui fait de la peinture. Il était musicien, peintre, cinéaste. Il avait de nombreux talents, alors on peut imaginer la quantité de deuils qu'il a dû faire.

Une autre contrainte que vous aviez était de rester fidèle à ces personnes et à leurs parcours?

Oui, mais ce n'est pas du tout une contrainte. Pour moi, c'était essentiel d'être le plus juste possible avec eux, c'est encore la question de la confiance et de la générosité. J'ai de l'admiration pour ce qu'ils font. Je



Photo : Catherine Martin

connais Marie depuis l'enfance, ce qu'elle fait m'a toujours intriguée [NDLR : universitaire spécialiste des rythmes circadiens, de l'horloge biologique, du travail de nuit et des troubles du sommeil]. À l'époque où l'on filmait, elle n'était plus dans le laboratoire où elle a travaillé pendant des années avec des volontaires, alors je me suis dit : « On va l'évoquer par la parole. » Je trouvais déjà le lieu extraordinaire, cette chambre blanche... Gabor, je le connaissais depuis plus de 30 ans, mais il y a bien des choses qu'il m'a dites que je ne savais pas. C'est curieux parce qu'à la fin, quand j'ai monté le film, je me suis rendue compte que je ne montre qu'une seule de ses photos alors qu'il en a fait des milliers. C'est drôle n'est-ce pas?

Le pouvoir de l'évocation, ce dont vous parlez dans le dossier de presse!

Voilà! Dans le cas du portrait de Gabor, c'est un bon exemple. J'ai filmé plusieurs de ses photos, mais je trouvais l'histoire de cette photo-là tellement extraordinaire, elle résume à elle seule la manière dont il travaille.

Quelle est la part de mise en scène au final?

Elle tient à la complicité avec les personnes que j'ai filmées, qui ont accepté de se plier à certaines choses que je leur proposais. Par exemple, quand j'ai filmé Gabor avec son appareil photo, j'aurais pu

descendre, remonter, redescendre, mais finalement, il y avait beaucoup de contraintes. Souvent, je tournais dans des lieux exigus. Derrière Gabor, il y avait toutes ces photos dans des boîtes et j'ai décidé de me concentrer sur l'appareil photo, c'est venu très intuitivement.

Vous cherchez un équilibre entre la spontanéité dans la manière de fonctionner dans l'espace et la volonté de montrer un parti pris.

Oui, avoir un parti pris n'était pas toujours facile, il ne faut pas devenir trop systématique, il y a des bouts où ça se faisait tout seul. Une chose assez extraordinaire est arrivée avec Hugo le tout premier jour du tournage, alors que j'étais encore en train de me dépatouiller avec la caméra! (rires) C'est le plan où il prend le thé sur son balcon. Je n'ai posé aucune question sur l'AVC, c'est lui qui en a parlé tout de suite. J'ai eu très peu de temps avant le début de ses phrases, j'ai presque pris tout le moment. C'était tout de même extraordinaire, parce que ce n'était pas facile pour lui d'accepter d'être filmé. Je me suis dit : « C'est un cadeau qu'il me fait! » Curieusement, j'ai eu des problèmes techniques. Je lui ai demandé de me raconter à nouveau, mais ça n'a pas du tout marché. On ne peut pas demander à quelqu'un de « recommencer ». J'ai réussi à récupérer ce qui est dans le film, alors tant mieux! Au fond au cinéma, peu importe comment on le construit ou pas, on a tout le temps affaire avec le réel. 