

**24 images**

**24 iMAGES**

## **Catherine Martin** **Entretien**

Marie-Claude Loiselle

---

Number 109, Winter 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23961ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this document

Loiselle, M.-C. (2002). Catherine Martin : entretien. *24 images*, (109), 42–48.

# Catherine Martin

## ENTRETIEN

**M***ariages* est non seulement le plus éblouissant et solide premier long métrage que notre cinéma nous ait offert depuis longtemps, il est peut-être aussi, tout simplement, la fiction québécoise la plus enthousiasmante de ces dernières années. Connue depuis le très beau *Nuits d'Afrique* (1990) comme une de nos meilleures court métragistes, Catherine Martin affirme plus que jamais avec *Mariages* un art de la mise en scène tout en finesse et en précision, porté par une vision poétique singulière.\*

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE

**24 IMAGES:** *Quelles sont ces très belles chansons qui ouvrent et clôturent Mariages et viennent, d'une certaine façon, encercler le film, lui donner sa couleur?*

CATHERINE MARTIN: *La belle en prison d'amour* et *La passion de Jésus-Christ* sont deux très vieilles complaintes que j'ai connues grâce à un disque intitulé *Acadie-Québec*, réunissant des chansons enregistrées *a cappella* par des ethnomusicologues de l'Université Laval. J'avais ce disque depuis mes années 70 et je ne sais plus comment j'y suis revenue, mais j'ai commencé à l'écouter dès le début du projet de *Mariages*. Cette musique m'a vraiment imprégnée tout au long de l'écriture. Je voulais qu'il y ait dans le film quelque chose de ces chansons-là venues de tellement loin, transmises de génération en génération — l'origine de celle qu'on entend sur le générique de fin remonterait même au moyen âge —, car je croyais que leurs résonances très profondes pouvaient parler de l'âme québécoise, de sa mélancolie. Cette chanson, *La passion de Jésus-Christ*, tout particulièrement, fait naître en moi une émotion tellement profonde qu'on dirait qu'elle vient me chercher de la plante des pieds jusqu'à la pointe des cheveux.

Dans une des versions du scénario, il y avait aussi le personnage du chanteur, interprété par Gabriel Gascon, qui revenait à quatre ou cinq reprises dans le récit. On le voyait marcher sur les routes désertes. Ce pouvait être un

«quêteux» comme ceux que l'on rencontrait autrefois dans nos campagnes. Finalement, à force d'épuration, ce personnage n'était resté qu'au début du film, mais Robert Marcel Lepage, en reprenant à certains moments le thème qu'il chante alors, *La belle en prison d'amour*, a permis que ce personnage soit présent jusqu'à la fin. D'ailleurs, ma première idée avait été que l'air du début et celui de la fin se rejoignent et se fondent l'un dans l'autre. Je trouve très étonnant aujourd'hui de réaliser à quel point la plupart des éléments qui sont apparus dès le début du projet existent toujours, mais sous une autre forme.

*Le travail de Robert Marcel Lepage est vraiment exceptionnel. Il est rare qu'une musique soit à ce point intégrée à l'histoire, qu'elle fasse parler le film sans jamais l'envahir, en se mêlant aux sons ambiants. Car le problème de la musique au cinéma, c'est qu'elle est souvent trop envahissante, trop pesante...*

À l'origine, je ne voulais pas de musique autre que celle des chansons du début et de la fin, et c'est Lorraine Dufour, ma productrice et monteuse, qui m'a convaincue (et elle avait raison) que je gagnerais à en mettre. Quand j'ai rencontré Robert — avec qui j'avais travaillé sur *Les fins de semaine* et *Les dames du 9<sup>e</sup>*, où il y avait beaucoup d'éléments sonores musicaux, mais pas de musique à proprement parler —, je lui ai dit franchement qu'au



© BERTRAND CARRIÈRE

départ, je ne voulais pas de musique, et surtout pas de «mur à mur». Je dis toujours très clairement ce que j'aime et ce que je n'aime pas, et Robert, je crois, a apprécié cette franchise. Il a aussi très bien senti ce que je voulais, on s'est compris tout de suite. Avec Hugo Brochu, qui a conçu la bande sonore, nous avons cherché avant tout à élaborer un univers. Hugo a travaillé sur la musique de Robert et Robert sur les sons de Hugo.

***Ce travail sur le son appelle nécessairement une écoute en salle pour être apprécié.***

C'est vrai pour le son comme pour l'image. Lorsque j'ai vu le film terminé pour la première fois sur grand écran, il s'est passé un phénomène étrange: j'ai vraiment *vu* le film. Et quand par la suite je l'ai revu sur cassette, j'ai eu très peur, même s'il avait toujours été clair pour moi que je faisais un film pour le cinéma, entre autres en faisant très peu de gros plans. Quand il sera présenté à la télévision, je crains bien que «ça ne passe pas», sans compter que la plupart des directeurs de festivals voient les films sur cassette. Mais j'assume totalement mes choix. Il y a des plans aussi que l'on avait tournés plus rapproché, comme la scène où Charles rencontre Yvonne sur la route et qu'il lui donne son mouchoir. Moi, je la voyais vraiment telle qu'elle est maintenant, en pied, avec un travelling pour les suivre. Sur petit écran, on perd un peu le geste, mais je tenais de façon fer-



La femme à la robe verte, dont est né le personnage d'Yvonne, telle que dessinée par Catherine Martin. «Il fallait qu'elle sorte de moi.»



Photo de J.-Ernest Livernois (1895) et Ophélie de John Everett Millais (1852). Images tirées du carnet de tournage de Catherine Martin qui a servi de guide à l'équipe.



me à ce plan. Non seulement je n'ai gardé aucun de ces plans rapprochés, mais j'aurais même voulu exploiter encore davantage les plans séquences, les chorégraphies pour lesquels le temps m'a manqué.

Une chose que je ne dirai jamais assez et qui est un gros problème au Québec, c'est que l'on doit montrer aux gens des institutions, à différentes étapes du montage, un film qui n'est pas fini. Tant qu'un film n'est pas fini, il n'est pas fini. Le son est tellement important, sa rencontre avec les images. Pour le dernier visionnement avant le mixage, Lorraine a mis des sons et quelques moments de musique pour donner une idée de ce que nous allions faire, mais ça ne peut pas rendre compte de la dimension nouvelle qu'apportera tout le travail sonore et musical. Les gens me disaient que bien des plans étaient trop longs, qu'il ne s'y passait rien, alors que l'univers sonore vient complètement modifier la perception que l'on a de la durée des plans. Il ne fallait surtout pas les raccourcir. Même qu'il y en a que je rallongerais encore aujourd'hui, et je savais qu'il fallait les rallonger. J'ai un peu cédé à certains endroits, mais je me suis dit: «Plus jamais...» D'autre part, il faut aussi dire qu'on m'a laissé libre de mes choix, qu'on m'a fait confiance.

*Par rapport au parti pris des plans larges, les rares plans rapprochés du film prennent alors plus de force, comme ceux sur les gestes de la vie quotidienne.*

Il nous a fallu du temps avant de trouver le rythme intérieur du film, mais je le sentais très fort. Je le voulais lent, je voulais qu'on s'attarde à des gestes sans devoir s'en approcher. Par contre toutes ces scènes de la vie quotidienne, où Yvonne repasse, fait la lessive, vide le poisson par exemple, étaient écrites telles quelles dans le scénario, en gros plan: comme je parle de choses très intérieures, oniriques, pour contrebalancer cela, j'avais envie de quelque chose de concret. Le côté rituel de ces gestes m'intéressait beaucoup par leur lien très fort avec la vie. Il y avait aussi un intérêt pour ces tâches qu'on ne fait plus, ou que l'on fait différemment. J'avais beaucoup lu sur ce sujet-là, notamment *l'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, qui aborde les questions de la vie quotidienne et de leurs difficultés, tout en

montrant combien les femmes étaient reliées au sociopolitique par leur influence sur leur mari. J'ai également puisé dans *Les quatre saisons* de Jean Provencher, qui décrit très bien les cycles de la nature dans l'histoire, principalement au XIX<sup>e</sup> siècle, qui est une période fondamentale ayant marqué la transition entre l'ère rurale et l'ère industrielle. Enfin, je me suis beaucoup référée au livre *Les*

*femmes au tournant du siècle, entre 1880 et 1940*, dans lequel on retrouve des récits de vies, des souvenirs, colligés par deux sociologues. Partant de la bibliographie de ce livre, j'ai pu retrouver des récits et quantité de choses... Nous sommes tous le produit de ces vies révolues. Il y a tout un pan de la vie quotidienne qui est disparu à tout jamais et c'est cela qui m'intéresse, car notre vie quotidienne s'inscrit elle aussi dans l'histoire.

***L'anecdote dont s'inspire Mariages se déroulait en réalité dans les années 30. Pourquoi avoir choisi plutôt de situer l'histoire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle?***

Je dirais pour une raison, avant tout, picturale. J'avais envie de filmer ces robes sablières, aux contours bien définis. J'aime beaucoup les gravures d'Edvard Munch où toutes les lignes sont très renforcées tout en restant souples. Ce n'est jamais froid. Je voyais aussi en moi, comme dans un rêve éveillé, une femme portant une longue robe verte, qui remontait inlassablement une colline. Cette image me poursuivait tellement qu'à un moment donné, j'ai fait un dessin de cette femme. On aurait dit qu'il fallait qu'elle sorte de moi. Mais je n'ai jamais cherché à faire que l'époque à laquelle se déroule le film soit traitée de façon réaliste. Tout au long du tournage, je n'ai pas cessé de répéter à tout le monde qu'on ne tournait pas *Les filles de Caleb* (cela dit sans mépris pour la série...). Je voulais surtout évoquer la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en la réinventant tota-

lement, et pour cela, je me suis beaucoup inspirée d'un peintre danois de cette époque, Wilhelm Hammershøi, principalement pour l'intérieur de la maison du notaire, que je voulais très monochrome, dans les teintes de gris, afin de suggérer ce sentiment d'oppression propre à l'austérité de cette période victorienne.

Le synopsis s'est construit, en fait, à partir d'éléments épars, qui se sont regroupés au fil de mes recherches, mais la robe verte, elle, demeurait bien présente. L'histoire d'Yvonne m'a tellement hantée que je n'arrive pas vraiment à comprendre pourquoi. Cela s'explique peut-être en partie par le fait qu'il y a eu tellement de ces femmes sacrifiées. C'est étonnant combien, déjà au moment où je faisais lire le scénario, on a pu me raconter d'histoires de famille.

Je voulais également me rapprocher de ce lieu important de l'identité, c'est-à-dire la sexualité; ici celle de la jeune femme dont je raconte le trajet intérieur. Pour moi, la sexualité est le lieu obscur de l'identité de chaque être humain. Mais je voulais que sur ce plan aussi ce soit avant tout suggéré, à travers l'eau, la terre, l'humidité et tous ces éléments qui évoquent le désir, la sensualité, la sexualité.

*On sent que vous êtes préoccupée par la question de la complexité entre femmes de différentes générations. Ainsi, on*

*retrouve un peu cette même solidarité féminine dans Les dames du 9<sup>e</sup> et Mariages.*

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les liens entre les générations étaient beaucoup plus nombreux. J'ai travaillé sur ces deux films en parallèle à un moment de ma vie où ce qui m'intéressait le plus était d'aller vers le territoire de la mère. De *ma* mère, mais aussi de la mère plus universelle, considérant que nos grands-mères, nos arrière grands-mères nous ont beaucoup apporté. À leur manière, elles nous ont montré le chemin. J'ai longuement réfléchi à la question des origines, en cherchant à savoir ce qui m'a été transmis, d'où je viens, donc d'où *l'on* vient, parce que je pars du «je» en espérant toujours avoir une portée plus vaste. *Mariages* se passe aujourd'hui dans un endroit indéfini (il a été tourné, pour une raison de budget, près de Montréal, dans la région de Mascouche), mais tout au long de mon travail sur le projet, les paysages qui me nourrissaient étaient ceux d'où vient ma mère, près de L'Islet-sur-mer, sur la Côte-du-Sud: le fleuve, ses marées, ses couchers de soleil, qu'elle a vus toute sa vie. Elle m'a transmis l'amour de cette région-là et du fleuve.

*Le Québec que vous montrez n'est pas celui auquel le cinéma et la télévision nous ont habitués, dominé par le catholicisme. S'il est vrai que les gens, à une époque comme le*

Yvonne (Marie-Ève Bertrand) et Anastasie (Louise de Beaumont).



*XIX<sup>e</sup> siècle, étaient très pratiquants, on sait aussi que l'Église ne pouvait étendre son emprise jusque sur la vie privée des individus.*

C'était une société dans laquelle le catholicisme avait entraîné une certaine forme d'hypocrisie, mais qui était dominée bien davantage, je crois, dans les années où se situe *Mariages* et après, par les principes victoriens. Ce qui m'a frappé dans ce que m'a raconté ma mère, c'est combien ont persisté longtemps au XX<sup>e</sup> siècle des résidus du siècle précédent. Elle est née en 1931 et pourtant elle se souvient d'avoir vu de vieilles femmes habillées tout en noir et jusqu'aux pieds. Sa grand-mère lui avait aussi raconté que pendant très longtemps les femmes enceintes ont caché leur grossesse. Elles s'arrangeaient pour serrer leurs robes pour ne pas qu'on remarque qu'elles étaient enceintes. En fait, c'était vraiment une forme de puritanisme anglo-saxon qui dominait, même si les gens aimaient toujours autant avoir du plaisir et qu'il leur arrivait aussi d'être amoureux... Mais ma mère m'a très rarement parlé du catholicisme comme d'un poids, et même après avoir vu le film, elle me confirmait qu'il n'était bel et bien pas si présent que ça.

*On comprend, par ailleurs, qu'il s'agissait pour vous de*



Intérieur du peintre danois Wilhelm Hammershøi (1908).

JEAN-CLAUDE LABRECQUE

*témoigner d'une vie qui déborde de l'ordinaire, sans quoi le risque aurait été de tomber dans les clichés en ne se référant qu'à la version officielle de l'histoire.*

J'avais surtout envie de montrer cette époque selon mon interprétation, sans me soucier de façon excessive de la vérité historique. Il y a aussi que dans les représentations historiques du Québec, on s'est beaucoup attardé sur le milieu rural, étant donné que la majeure partie de la population du Québec de l'époque était paysanne, mais il y avait aussi une petite bourgeoisie qui, dans les villages, avait de l'importance. Or, ces gens donnaient beaucoup de poids aux apparences, comme je le montre à travers le personnage d'Hélène (interprété par Guylaine Tremblay).

*Depuis longtemps, vous étiez préoccupée par la question du voyage, de l'ailleurs. Les personnages féminins de Mariages sont au contraire très ancrés, et Yvonne en premier lieu, non seulement grâce au symbole très fort de la Terre-mère, mais également par un attachement à son lieu d'origine.*

L'idée de l'ailleurs est encore présente à travers le personnage de Charles. Lui a été attiré par le voyage, mais cela ne l'a pas satisfait, un peu comme le personnage masculin de *Nuits d'Afrique* qui avait fait le tour du monde pour se rendre compte que les choses lui étaient apparues comme extérieures à lui-même. Il a eu besoin de revenir et de se recentrer. Charles, lui, n'est pas recentré du tout. C'est le type de personne qui nous échappe et qui échappe à lui-même. D'une certaine façon, il reconnaît chez Yvonne «l'âme sœur», mais cela lui fait très peur...

comme ça arrive souvent dans la vie lorsque l'on rencontre une personne qui nous ressemble de façon presque troublante et avec laquelle on devrait être. Dans les voyages, je me suis souvent sentie éloignée de moi-même, ce

qui m'a amenée à travailler sur un scénario qui parlait justement du retour. Je ne sais pas si j'y reviendrai...

*La question du lien entre les générations que nous évoquions est aussi présente dans ce qui est transmis de Maria à Yvonne, notamment à travers différents gestes rituels. On sent alors combien subsistaient encore à cette époque beaucoup de traces d'une culture archaïque qui s'est perpétuée même au début du XX<sup>e</sup> siècle.*

Tout à fait, et le personnage de Maria, la guérisseuse, en est effectivement un témoignage. Après avoir vu le film, ma mère me disait que, étant plus jeune, elle entendait encore parler d'envoûteurs. Si j'ai complètement imaginé le rituel de Maria, avec les pierres

© VÉRO BONCOMPAGNI

Yvonne et Charles  
(David Boutin) dans  
la séquence finale de  
*Mariages*.



Der  
Königskinder  
au  
Metropolitan  
Opera en  
1910.



blanches, les herbes aux quatre points cardinaux et le mouchoir au milieu, par la suite, une femme qui s'intéresse beaucoup à la culture latino-américaine m'a dit qu'il existe encore là-bas des envoûteurs qui pratiquent ce genre de rituels.

*Même si ce genre de rituels pouvait exister en Europe, on pense plutôt qu'il aurait pu être transmis ici par les Amérindiens, avec lesquels il y a eu longtemps beaucoup d'échanges, principalement quand des Blancs demeuraient à proximité des réserves.*

Quand j'ai commencé à élaborer le personnage de Maria, je la voyais métisse, donc proche de la culture amérindienne. Mais comme je n'ai pas suffisamment fouillé ce terrain, je trouvais un peu dangereux de m'y avancer et j'ai préféré aller davantage vers l'imaginaire. Son rituel, sa médecine sont avant tout ancrés dans le cosmos, la nature. Par contre, l'histoire de la statue de sel, je l'ai lue dans une chronique de paroisse et j'ai trouvé ça absolument fascinant. L'auteur de la chronique se rappelait là une histoire que sa mère lui avait racontée. J'ai voulu intégrer cette image sans qu'elle soit artificielle ou fantastique. Par le per-

sonnage d'Anastasia, nous cherchions avant tout à créer une image poétique, une présence vibrante.

*Anastasia n'est d'ailleurs pas montrée comme une apparition. Le monde dans lequel vivaient les gens de cette époque est un univers sacralisé, mais où il n'y a pas de distinction entre le naturel et ce que nous nommons le surnaturel.*

Même si on parle de miracle et que les gens voient cette femme comme une sainte, cette transformation d'une morte en statue de sel n'est pas non plus complètement liée à la religion. Je voulais surtout mettre l'accent sur ce qu'elle devient pour Yvonne, par cette présence magique. J'ai lu les œuvres de Bernanos, notamment le roman dont Bresson s'est inspiré pour *Mouchette*. Je suis très sensible à son attrait pour les paysans, pour la terre qu'il avait connue étant plus jeune, à son lien avec l'enfance. En fait, il écrivait pour l'enfant qu'il avait été, en essayant de traduire ce qu'il avait ressenti devant le monde, et c'est très beau, très touchant. Ce sont en même temps des œuvres sombres, troublantes, qui ont certains liens avec le surnaturel. Un autre auteur très important pour moi depuis des années, c'est Bachelard et je m'y suis complètement plongée pendant l'écriture de *Mariages* et des *Dames du 9<sup>e</sup>*. Même s'il y a des choses qui m'échappent, j'entre dans Bachelard avec une sorte de fébrilité, sans pouvoir m'arrêter. Je suis complètement aspirée par cet esprit en ébullition. Il me dit tellement de choses importantes que c'est comme s'il me parlait à l'oreille, et même lorsque je ne comprends pas, je me dis: «Oui, oui, j'écoute, je ressens.» Pour *Mariages*, c'est surtout *L'eau et les rêves* que j'ai lu et relu, puis *La flamme d'une chandelle*, alors que pour mon prochain projet, c'est plutôt *La poétique de l'espace*. Bachelard parle de la poésie, de l'imaginaire, de la rêverie, qui sont vraiment primordiales pour

Lithographie  
de 1896  
d'Edvard  
Munch.



Maria (Hélène Loiselle), Yvonne et Noémie (Markita Boies).

moi, notamment lorsque j'écris. J'ai besoin de temps pour la rêverie. Je peux parfois passer des semaines sans parvenir à écrire, rester assise devant ma table de travail sans que rien ne se passe. C'est très dur, mais la rêverie arrive pourtant à me prendre. À ce moment-là, je dois marcher ou sortir, puis le travail se fait quand même. Il m'a fallu du temps pour comprendre ça... Je m'acharnais beaucoup. Or, s'il est parfois nécessaire de s'acharner, en d'autres temps on doit au contraire s'abandonner et laisser les choses venir à soi. Dans le cas de *Mariages*, c'est vraiment ce que j'ai fait.

*On sait que vous avez demandé à la comédienne qui interprète le personnage d'Yvonne, Marie-Ève Bertrand, de regarder Mouchette de Robert Bresson. Est-ce que vous avez suggéré certains films à d'autres gens de l'équipe?*

J'avais demandé à Jean-Claude Labrecque (le directeur photo) et à André-Line Beuparlant (la directrice artistique) de regarder *Jour de colère* de Dreyer, qui est un des cinéastes que j'affectionne le plus. J'aime particulièrement *Gertrud*, découvert au moment de *Nuits d'Afrique* et que je revois à peu près chaque fois qu'il est présenté, en plus de l'avoir montré à plusieurs personnes. J'ai aussi une immense admiration pour Tarkovski. Quand j'ai découvert ses films, j'ai été fascinée par son travail sur le temps et sa capacité de parler de souvenirs très personnels en les transformant comme des poèmes. C'est tellement beau! Tarkovski, à travers ses films — je pense entre autres à *Andrei Roublev* et au *Miroir* —, parvient à me faire ressentir une émotion pure, esthétique, qui n'est pas liée à une forme de manipulation mais à la vie même. Son œuvre fait appel à ce qu'il y a de plus profond en nous. Quand j'ai vu *Le miroir* pour la deuxième fois, je suis sortie en larmes. Le film avait agi en moi à mon insu. Je pourrais dire la même chose

de Bresson, surtout dans *Mouchette*, qui est le premier film que j'ai vu de lui.

*On parle souvent de la latinité des Québécois, qui forment pourtant une population nordique. En constatant comment vous avez assimilé diverses influences d'artistes des pays du Nord: Munch, Hammershoi, Dreyer, Tarkovski, votre film nous révèle les liens très forts qui nous unissent à ces cultures.*

Pendant l'écriture, j'ai aussi beaucoup écouté un disque que Ian Garbarek a réalisé avec une chanteuse norvégienne, qui reprend de très vieilles complaintes de son pays, et cela m'a énormément nourrie. Je parlais de Tarkovski, mais son univers est très proche par exemple de celui de Dostoïevski: c'est l'âme russe, qui me touche profondément. Il n'y a pas tellement longtemps pourtant que je réalise comme nous avons des points communs avec ces peuples du Nord. Tchekhov, par exemple, alors que j'étais très jeune, m'a bouleversée. Certaines personnes ont également parlé de Bergman en voyant *Mariages*, mais même si ses films m'ont beaucoup apporté, je suis hésitante à le voir comme une inspiration. J'aime particulièrement ses films plus oniriques ou métaphysiques comme *La source*, que j'ai revu pendant que je travaillais sur *Mariages*, surtout à cause du lien avec ce que je voulais faire: le film de Bergman est inspiré d'une légende très ancienne. D'ailleurs, Michel Faubert, par la filière des conteurs, a retrouvé une histoire qu'il a interprétée *a cappella* sur son dernier disque, sans savoir qu'il s'agissait du même récit que celui de *La source*. C'est fascinant! On réalise alors à quel point on ne vient pas de nulle part. Tout possède une histoire, un passé. Même la terre et les arbres... ■

\* Voir critique, 24 images, n° 107-108, p. 88-89.