

Le mystère du réel

Diane Poitras

Number 157, May–June–July 2012

Mettler, l'alchimiste

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66874ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Poitras, D. (2012). Le mystère du réel. *24 images*, (157), 18–21.

Le mystère du réel

par Diane Poitras



Picture of Light

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE, SELON L'ACCEPTION USUELLE, NE S'INTÉRESSE QU'À LA RÉALITÉ. «UN FILM de cinéma ou de télévision montrant des situations réelles», dit le *Petit Larousse*. Mais qu'est-ce donc que la réalité? Et comment celle-ci peut-elle être saisie en image?

Depuis Dziga Vertov, ces questions, plus vertigineuses qu'il n'y paraît, n'ont cessé de hanter les grands documentaristes de l'histoire. Et c'est aussi sur le mystère qu'elles laissent entrevoir au milieu de nos certitudes que se penche Peter Mettler. À l'aide de carnets de voyages, du phénomène des aurores boréales, d'une réflexion sur le temps ou de ce qui nous pousse à transcender le quotidien, Mettler poursuit, dans tous ses films, une méditation sur les liens qui nous unissent au monde et à la nature.

« ELLES TREMBLENT, LEURS CONTOURS SONT INDÉFINIS, LEURS FORMES, FANTOMATIQUES » – PICTURE OF LIGHT

Mouvantes et intangibles, les aurores boréales évoquent le caractère énigmatique du réel qui demeure toujours irréductible à une seule définition, un seul point de vue. Après avoir interrogé le prêtre, l'employé du dépanneur, l'éleveur de chiens, le scientifique, Mettler juxtapose encore le savoir de l'Inuit (par elles, les morts viennent saluer les vivants), celui du militaire (elles brouillent les détections au radar), de l'entrepreneur (qui rêve d'utiliser l'énergie qu'elles produisent) et de l'expert en ovnis (ceux-ci traversent leurs champs

magnétiques en un éclair). L'accumulation de ces témoignages veut tenter, non pas de cerner l'étrange phénomène naturel, mais bien d'en élargir la compréhension. Or la somme de ces discours démontre la capacité de tout objet observable de se mouler dans le regard de l'observateur. De même, les interventions de divers scientifiques dans le dernier film du cinéaste, *The End of Time*, montrent que le temps n'est pas une réalité universelle, mais qu'il recouvre plusieurs expériences possibles, selon notamment l'âge que l'on a ou le lieu d'où on le perçoit. Mais plus encore, chaque spécialiste est conscient que son interprétation, découlant du champ de ses connaissances, ne contribue que partiellement à comprendre ce que recouvrent le concept et l'expérience du temps.

Le discours scientifique est fréquemment convoqué par Mettler. Dans *Petropolis*, il cite Karl Clark, inventeur du procédé d'extraction du gaz des sables bitumineux, qui en viendra plus tard à regretter sa découverte. Dans *Gambling, Gods and LSD*, il interroge un spécialiste des micro-organismes appelés mitochondries. Ailleurs (*Picture of Light*), un astronome assure que l'irruption de la vie sur Terre était aussi improbable que l'assemblage d'un Boeing résultant

d'une tornade dans un dépotoir. Ainsi, la pensée scientifique qui intéresse le cinéaste est celle qui révèle ses propres vulnérabilités et limites. Ou encore ses capacités d'émerveillement devant le mystère du réel. Comme cet astronaute à bord d'une navette décrivant l'éblouissante beauté des aurores boréales vues de l'espace. Car Mettler dépasse toute vision réductionniste qui opposerait systématiquement le rationnel à l'intuitif. Il montre plutôt qu'il existe un point de rencontre possible entre ces approches. En fait, le discours scientifique dans ses films, plutôt que d'agir comme une garantie de vérité, témoigne de sa propre finitude. Car nos théories, comme le rappelait le philosophe américain Donald Davidson, portent elles aussi leurs préjugés sur le réel. Les hypothèses qui nous apparaissent crédibles sont celles qui s'inscrivent dans un ensemble de croyances, que celles-ci soient religieuses, idéologiques ou scientifiques.

Cette idée trouve un écho dans *Picture of Light* où Mettler suppose que, regardant dans le noir de nos yeux fermés, nous y voyons peut-être une « accumulation informe de tout ce que nous avons déjà vu ». Vers la fin du même film, la phrase est répétée mais avec une légère différence. Cette fois, il est question d'une « accumulation informe de tout ce qu'il nous sera donné de voir » (*everything we will ever see*). Nous portons en nous un monde constitué de la totalité de nos expériences. Un monde que nous avons intériorisé, que nous projetons constamment sur la réalité qui nous entoure et sans lequel nous ne pourrions rien comprendre du réel. C'est peut-être cette accumulation de choses vues et vécues qui se bousculent dans la scène d'ouverture de *Gambling, Gods and LSD* en un mixage ultra-rapide d'images formant un palimpseste animé et qui, semble-t-il, appartiennent toutes au film à venir.

Plus radicalement encore, un jeune Indien, dans le même film, affirme que le monde n'existe que dans notre imagination. L'hypothèse que le monde ne serait qu'un rêve ou une hallucination n'appartient pas qu'aux philosophies orientales. Elle est aussi partagée par certains chercheurs occidentaux dont le physicien Alexei Grinbaum. « Le rôle de la physique, dit-il, est juste d'étudier la mise en jeu des descriptions sans se prononcer sur la réalité de l'objet décrit, une telle réalité pouvant exister ou ne pas exister. »¹ Aussi, il est possible que Mettler ne fasse pas autre chose que de mettre en dialogue tout à la fois les sciences dites « dures » et la philosophie orientale, l'intellect et l'intuition. Mais aussi le rationnel et le vécu. Par exemple lorsque le spécialiste des mitochondries, dont on ne connaît que le prénom, Christophe, explique que la présence de ces microparticules transitant entre les corps vivants le console du sentiment de séparation et de solitude.

La coexistence de plusieurs expériences possibles d'une même réalité conduit à la perception de diverses strates de celle-ci. D'où peut-être la question récurrente du cinéaste à ses interlocuteurs à propos de leurs rêves nocturnes. Il demande à un jeune Inuit s'il rêve aux aurores boréales, à une femme s'il lui arrive parfois de voler... ou de mourir dans ses rêves. Le récit de ces rêves constitue un tissu de voix hors champ dans *Gambling, Gods and LSD* avant que n'apparaisse une femme étendue sur un lit, peut-être endormie, devant une fenêtre. Et très souvent, le travail de la bande sonore et l'association inattendue de certaines images contribuent à créer l'impression d'une réalité qui serait de l'ordre du rêve ou d'un état second. En fait, dans l'univers de Mettler, le rêve, l'imaginaire, l'extase ou encore ces formes de transe provoquées par la prière, par

les drogues ou la danse appartiennent à autant modes de relation au monde.

« ENCORE UNE FOIS, JE LUTTE CONTRE LA TENTATION DE SORTIR MA CAMÉRA ET DÉCIDE DE REGARDER, TOUT SIMPLEMENT » (*PICTURE OF LIGHT*)

Après avoir noté que la fluidité des aurores boréales de même que les jeux de lumière à la surface de la rétine évoquent les mouvements de la pensée, Mettler formule cette hypothèse d'abord étonnante : tout ce processus parfois démentiel qui consiste à réunir des fonds et des moyens technologiques pour faire un film, tout cela n'est peut-être qu'une extension de la pensée, un effort pour comprendre le monde. Comme le notent d'autres auteurs de ce dossier, les technologies de la communication traversent l'ensemble de son œuvre : avions, tours de contrôle, pylônes, trains et écrans de toutes sortes. Médias et nature sont-ils irrémédiablement en conflit ? Ou sont-ils plutôt entrelacés dans un rapport complexe parfois instrumental et destructeur, parfois poétique et créateur de sens ? Un rapport qui n'est jamais fini, jamais univoque. Car de cet entrelacement naît une nouvelle réalité. La relation ambivalente de Mettler aux technologies se retrouve dans la présence souvent concomitante, dans le même plan, de l'écran et de la fenêtre. Chacun à sa manière, ils donnent sur le monde. On serait spontanément porté à penser que la fenêtre donne un accès plus vrai, parce que plus immédiat, plus sensuel à la réalité. Comme le laisse entendre un plan de *Gambling, Gods and LSD* où la caméra abandonne le téléviseur allumé et sort par la fenêtre. Dans *The End of Time* cependant, on remarque qu'un écran où apparaissent des images à venir du même film (comme une mise en abîme) côtoie la réflexion, sur le mur, d'une fenêtre (qui dès lors apparaît comme un autre écran) où remuent les ombres projetées du jardin. Faut-il y voir l'effacement de la nature au profit de l'image médiatique ? Une allusion à l'allégorie de la caverne (la vérité est





ailleurs, dans le monde des idées) ou plutôt une méditation sans réponse préconçue sur le lien secret qui relie, dans notre imaginaire, le monde et l'image du monde ?

« J'AIME PENSER QUE NOUS (LES ÊTRES HUMAINS) SOMMES LES YEUX PAR LESQUELS L'UNIVERS SE REGARDE. » – THE END OF TIME

Cette pulsion qui nous agite constamment, nous poussant à agir et à bouger signifie peut-être, dit Mettler, que nous sommes destinés à créer. Ce qui implique une autre manière de comprendre le rapport de l'art (et donc aussi du cinéma) au réel. L'art est peut-être impuissant à reproduire la réalité, comme le constate Zuest, déçu, devant le formidable banc de neige qu'il a provoqué et sculpté dans une chambre de motel (*Picture of Light*). Mais la finalité de l'art n'est pas la représentation. Elle consiste sans doute plutôt en une manière d'être en communication avec le monde. Ainsi, la danse parfois frénétique que l'on retrouve dans *Bali film*, *Eastern Avenue*, *Gambling*, *Gods and LSD* et *The End of Time* apparaît-elle comme une manière poétique d'éprouver son appartenance au monde. C'est par la création qu'il nous est donné de faire partie de l'univers, ce grand ensemble de choses et d'êtres qui se tiennent mutuellement dans un mouvement de création continue.

Cette notion d'appartenance au monde est aussi un des fils rouges qui parcourent l'œuvre de Mettler. Ainsi que l'exprime Hofmann, expérimentateur de LSD, l'enjeu est de comprendre le monde, non pas intellectuellement, mais avec les sens et de faire ainsi l'expérience d'appartenir à l'univers. « You're part of it », dit-il à l'écran d'un téléviseur pendant que la main du cinéaste ouvre une fenêtre et que la

caméra nous convie à basculer dans le foisonnement de la nature avec ses arbres, ses ruisseaux, ses feuilles mortes qui craquent sous les pas.

Plus loin, alors qu'il voyage en Inde, Mettler se demande si la différence entre chercher (*looking for*) et seulement regarder (*just looking*) n'est pas dans le fait d'appartenir à ce qu'on regarde et de se laisser regarder « It looks back at you, they look back, you are part of it ». Ce qui rappelle un passage de Merleau-Ponty à propos des peintres qui se sentent regardés par les choses en même temps qu'ils les peignent.² Cette idée d'échange de regards entre l'individu (notamment l'artiste) et le monde éclaire aussi cette scène troublante vers la fin de *Gambling...* où un jeune homme aux jambes mortes s'approche longuement, très longuement de la caméra en la regardant fixement comme si l'intensité de son regard le liait solidement au cinéaste. Et encore ce moment, où devant ce qui apparaît comme des signes de mécontentement de la part des personnes filmées, Mettler passe la caméra à l'homme devant lui et se laisse filmer à son tour.

Les films de Peter Mettler attirent notre attention sur le fait que le documentaire est un cinéma, non pas d'explication, mais d'interprétation. Et que cette interprétation se fait au cœur de la matière même du réel, cette matière dont la texture mystérieuse nous relie aux êtres et aux choses. Et enfin que le tissu auquel appartiennent et le documentariste et la réalité est aussi fait, pour une part, d'imaginaire. Ce qui élimine d'emblée toute idée de domination du cinéaste sur son objet. Cela nous entraîne aussi loin, très loin, des définitions usuelles du cinéma documentaire. ■

1. *Sciences et Vie*, octobre 2005.

2. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

