

**Anne Trister**  
Variation sur le même thème

Denise Pérusse

Number 62, May 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49076ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pérusse, D. (1986). Anne Trister : variation sur le même thème. *Québec français*, (62), 19–20.

# ANNE TRISTER

plais tout à fait différents. Le premier dont nous venons de parler, très usité en québécois en raison de ses nombreuses acceptions, se rattache à la famille de *poing*. Le deuxième est une variante du verbe *poindre*, refaite d'après l'ancien participe présent *poignant* et certaines autres formes verbales de la conjugaison de *poindre*; il est d'emploi figuré et signifie « piquer, blesser, faire souffrir ». Ce dernier, qui n'a jamais reçu l'approbation des grammairiens français qui l'ont qualifié de barbarisme et de néologisme dangereux, se trouve cependant sous la plume de grands écrivains, tel Chateaubriand qui écrit : « Un sentiment profond a poigné mon cœur » (cité dans le *Grand Larousse de la langue française*).

Littre dénonce également l'emploi de cette forme (« il n'y a point de verbe *poigner* »). Le mot est pourtant bien attesté dans la littérature française ! C'est, en outre, un verbe qui a de bonnes chances de survie puisqu'il appartient à la première conjugaison et que *poindre* est devenu un verbe défectif qui ne s'emploie plus guère qu'à l'infinif et à la troisième personne de l'indicatif présent et du futur. Mais *poigner*<sup>1</sup> et *poigner*<sup>2</sup> se ressemblent comme deux petits frères jumeaux et, bien souvent, on ne sait plus lequel est lequel. Tantôt on aime mieux l'un, tantôt l'autre, tel F. Mars qui « admet *poigner* non au sens de « piquer », mais au sens de « serrer comme d'une poigne ». Dans cette acception, dit-il, « Je vois poindre avec joie le verbe *poigner* » » (cité dans *Le Gal, Le parler vivant au XX<sup>e</sup> siècle*, 1961). Quoi qu'il advienne de l'usage de France, les Québécois ont leur verbe *poigner* et, si l'on s'avisait, du jour au lendemain, de le leur enlever, ils seraient sans doute « ben pognés »...

## Questionnaire

Est-ce que, dans l'utilisation que vous en faites, le verbe *poigner* comporte des nuances que n'ont pas ses synonymes ?

Voyez-vous des contextes où il ne serait pas interchangeable avec *attraper*, *prendre*, *saisir*,... ?

Adresse : Enquête TLFQ  
Langues et linguistique  
Faculté des lettres  
Université Laval  
Québec, G1K 7P4

variation  
sur  
le  
même  
thème

## denise pérusse

La cinéaste Léa Pool, en signant *Anne Trister*, complète une trilogie autour de l'errance, de l'exil et de l'amour. Ses deux premières réalisations, *Strass Café* et *la Femme de l'hôtel*, sont en effet des lanternes, pour ainsi dire magiques, pour décrypter son dernier long métrage car elles posent en filigrane les thèmes qui se sont déployés dans *Anne Trister*. Avec ce dernier film, la réalisatrice suit implacablement la filière périlleuse du cinéma d'auteur, voie qui échappe aux mailles de la narration classique. D'une manière très personnelle, elle brosse une réalité par touches successives, avec une palette de couleurs et de lumière fort garnie, maîtrise avec brio l'art de l'ellipse et trouve au passage la substance anecdotique pour laisser filtrer un registre poétique, symbolique.

## Des petites fugues à Anne Trister

D'origine suisse, Léa Pool fait ses premières armes dans la réalisation en tournant, en 1973, un court métrage en super 8. En 1975, elle est assistante à la réalisation dans *les Petites Fugues*, film suisse tourné par Yves Yersin. La même année, elle quitte son pays natal pour s'installer au Québec. Après avoir effectué plusieurs courts métrages et émissions de radio, elle scénarise et tourne, en 1979, un premier long métrage, soit *Strass Café*. Ce film met à l'écran le long voyage intérieur d'une femme, d'une artiste-chanteuse qui a connu un homme et l'a quitté pour une autre femme. Le récit est mis en forme en gommant constamment les repères spatiaux et en jouant sur une temporalité se rapprochant d'une construction onirique où le temps n'a plus d'importance, où les lieux sont mal définis. *Strass Café* met un

accent particulier sur la découpe d'espaces vides, déserts qui font écho à la solitude, à la quête de personnages à la dérive, en proie avec leur monde intérieur. On note l'influence décisive de Duras dans cette première réalisation non seulement par ce souci d'adopter une esthétique fondée sur l'ambiguïté, le non-dit et sur une temporalité dépourvue de relations de cause à effet, mais aussi dans ce recours à un montage basé sur des effets de raréfaction.

*La Femme de l'hôtel*, film médian de sa trilogie, adopte un style plus narratif que *Strass Café* en se libérant notamment du mode « durassien » d'écriture et en adoptant une narration plus linéaire et plus explicite. Ce second film gravite autour de trois femmes; la trame diégétique se résume à l'histoire d'une cinéaste qui s'inspire d'une femme, logeant au même hôtel que l'équipe de tournage et vivant dans un état d'errance, de dérive, pour mettre en scène une comédienne chanteuse en pleine crise existentielle et professionnelle. Nœud à trois fils narratifs extrêmement imbriqués où s'opèrent de constants glissements. Le travail de création opéré par la cinéaste du film prend source dans la vie d'une femme pour alimenter la chanteuse de son film. Dans ce tissu de relations féminines, le pôle masculin fait piètre figure et tend à être gommé de l'écran. On note également une importance accordée à la représentation d'espaces déserts, quelconques (échangeurs d'autoroute, landes, terrains désaffectés) dans lesquels des personnages errent, créant du même coup des affects de peur, de solitude, de quête, d'attente. Enfin, le film pose d'une manière très dynamique les rapports entre le cinéma et la vie, le travail de création, la difficile quête féminine où l'homme, à la limite, est exclu. Mais qu'en est-il maintenant d'*Anne Trister*? Sur quelles cordes narratives joue ce dernier volet du triptyque ?



Le film s'ouvre sur une séquence montrant en parallèle la mort du père d'Anne Trister, un Juif, polonais d'origine, vivant en Suisse, enseveli dans le désert d'Israël, et la lente déambulation d'Anne dans un entrepôt désaffecté. Cette mise en parallèle d'espaces désertiques ou désaffectés fait écho au vide intérieur ressenti par le personnage féminin à la mort de son père et constitue un prélude au changement qui s'opérera dans la vie d'Anne. En effet, cette mort provoque une rupture avec ses assises natales (pays, racines familiales), sentimentales et artistiques vers un autre lieu à la recherche d'un nouvel équilibre. Ce lieu d'exil sera Montréal où elle fait d'abord la connaissance d'un ami de son père, un propriétaire juif de bistrot. Elle habite chez Alix, une psycho-thérapeute qu'elle a connue lors d'un voyage antérieur dans le désert israélien. Se noue entre ces deux personnages féminins une histoire d'amour marquée par le sceau de l'ambiguïté. À ce premier réseau relationnel féminin s'en greffe un second : soit Alix/Sarah. Alix opère une thérapie sur une fillette de 10 ans, enfant difficile,

mal aimée qui rappelle singulièrement l'enfance d'Anne et les rapports difficiles avec sa mère. En recourant constamment à un montage alterné, le film pose nettement une étroite correspondance entre les comportements de Sarah et d'Anne. Notons que cette trame diégétique à trois personnages féminins rappelle le mode de narration de *la Femme de l'hôtel* construit sur de constants rapprochements entre la cinéaste du film, la comédienne et la femme de l'hôtel. Ce nœud de relations féminines fortement imbriquées provoque des turbulences et attise la jalousie et un sentiment de menace chez les homologues masculins (Pierre, l'ami d'Anne et Thomas, l'ami d'Alix). Parallèlement à ces maillons affectifs, le film questionne le travail de création de l'artiste et le jeu entre l'art et le réel en créant de toute pièce un monde d'illusion, de simulacre, qui se matérialise dans le travail artistique d'Anne. En effet, Anne crée dans un entrepôt de Montréal, déniché par l'ami juif, une immense fresque qui couvre murs, plafonds et planchers, travail de création démesuré mettant en relief des objets peints en trompe-l'œil, des perspectives ambiguës qui font écho à la quête, au drame intérieur d'Anne.

Cette fresque monumentale qu'on voit progresser tout au long du film est sans nul doute un des pivots de ce long métrage et procure au public une jouissance esthétique sans pareille. À cette trame narrative dont nous avons tiré les grands fils se greffe un registre plus poétique, plus métaphorique : analogie entre la tempête de sable et de neige, rapprochements entre la colombe et Anne. Ainsi, dans le dernier cas, la colombe prisonnière du monde de fausses perspectives créé par l'artiste s'envole lors de la démolition du studio (écho off de la colombe sur la bande sonore). Cette démolition a un effet boule de neige et provoque un basculement dans la relation entre Anne et Alix (relation homosexuelle) qui se dénoue par un retour d'Anne dans le désert où elle avait laissé le corps de son père au début du film. De même, ce jeu de glissements multipliés entre Sarah et Anne a pour effet de donner une certaine verticalité au discours, de l'ouvrir à la généralité. Soulignons également l'utilisation judicieuse de la bande sonore. Par exemple, le dialogue muet explicité en voix « off » lorsqu'Alix découvre le travail artistique d'Anne renvoie à une compréhension mutuelle sans qu'elles aient à proférer une seule parole. Le film, tout en témoignant d'un souci esthétique indéniable, fait preuve de qualité technique (caractère envoûtant des images, beauté de la photographie, justesse de l'interprétation). Toutefois, une ombre vient obscurcir, à mon avis, cette œuvre fort bien léchée. Les rapprochements constants entre Sarah et Anne de même que les métaphores quasi « hurlantes » (tempête, colombe) confèrent un ton simpliste à un discours filmique qui se souciait de dépasser le versant anecdotique.

## Cours d'orthographe grammaticale

RÉVISION DE LA GRAMMAIRE  
FRANÇAISE DE BASE

MÉTHODE AUTODIDACTIQUE



Cahier 1

Benoit Fortin



Éditions Myrtille

Que ressort-il de ce bref voyage analytique dans l'univers filmé de Léa Pool ? Quittant progressivement un mode narratif durassien pour un style plus linéaire (recours au champ/contre-champ, appel à l'émotion), les thèmes de l'exil, de l'errance et de la quête reviennent constamment hanter son œuvre. Elle met un accent particulier sur la quête des femmes pour une identité qui débouche sur l'effacement progressif du pôle masculin. Anne Trister suggère l'homosexualité féminine qui se tramait implicitement dans les autres longs métrages. Autour de ce pôle thématique gravite un questionnement sur l'art (cinéma, peinture), la création. Le tout est présenté sur un mode esthétique où il n'est fait nullement référence à l'univers des déshérités, des moins nantis. Dans ce monde idyllique, sans bavures, les problèmes économiques sont relégués aux oubliettes.