

Anne Claire Poirier

Léo Bonneville

Numéro 138, janvier 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50550ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bonneville, L. (1989). Anne Claire Poirier. *Séquences*, (138), 14–19.

Anne Claire Poirier



Photo René de Carufel Séquences

Pendant plusieurs années, nous n'avons pas entendu parler d'Anne Claire Poirier et n'avons rien vu de nouveau de cette réalisatrice. Pourquoi? Toujours est-il que, non seulement elle vient de recevoir le Prix Albert-Tessier⁽¹⁾, mais a présenté au Festival du cinéma international Rouyn-Noranda, un téléfilm qui est un petit bijou, *Salut Victor!* S'il doit passer à la télévision, il faut souhaiter qu'il brille aussi sur le grand écran. Le public sera ravi autant par la qualité des images que par la performance étonnante de deux grands acteurs de chez nous.

Léo Bonneville

(1) Voir *Séquences*, novembre 1988, no 137, p. 93

Séquences — Anne Claire Poirier, notre dernier entretien date d'avril 1975⁽²⁾. Ma dernière question vous demandait: « J'ai appris que vous alliez faire un film sur la sainteté. Pour employer le langage de Paul Claudel, après avoir fait un film sur animus, seriez-vous en train de faire un film sur anima? » Et la fin de votre réponse disait: « Quand je rencontre des jeunes de 18 à 20 ans qui sont déjà désespérés et tristes, je me demande pourquoi. C'est qu'il y a une dimension qui manque. Je pense que la spiritualité actuellement est un grand sujet de recherche pour beaucoup de gens. » Cette constatation vous apparaît-elle toujours d'actualité? Êtes-vous toujours préoccupée par ce sujet?

Anne Claire Poirier — Ce sujet m'apparaît de plus en plus d'actualité. Le phénomène de la disparition de la préoccupation spirituelle me semble s'être aggravé depuis 1975. Ma préoccupation à ce sujet demeure. Et je n'ai pas fait ce film sur la spiritualité.

— Au moment de votre réponse, aviez-vous un projet en tête?

— Les religieuses de la Congrégation Notre-Dame m'avaient abordée pour faire un film sur Marguerite Bourgeois. C'était avant sa béatification. À partir d'une recherche sur Marguerite Bourgeois avec Marthe Blackburn, nous avons exploré des sentiers. Puis la production n'a pas été possible. Nous ne voulions pas cependant abandonner tout l'aspect de la vie spirituelle. Peut-être aurait-on pu trouver une autre forme que la biographie pour essayer de toucher ce territoire. Avec Marthe Blackburn nous avons commencé une ébauche, puis je suis devenue producteur exécutif et chef de studio à l'Office national du film. C'est ce qui a fait que ce projet a été abandonné. À la fin de ce que j'appelle « mon service militaire », je suis revenu à la réalisation. À ce moment-là, j'étais très profondément embarquée dans la certitude qu'il fallait faire un film sur le viol. Par la suite, le sujet de la spiritualité n'est pas revenu dans l'actualité de mes préoccupations. D'autant plus qu'étant donné le caractère très particulier — pour certains — de ce sujet et la commercialisation de plus en plus grande de notre cinéma, il faudrait trouver une approche très particulière pour aborder un tel thème. Mais j'ai travaillé avec Guy Dufresne sur le scénario du **Frère André**. Comme j'étais une employée de l'O.N.F., Téléfilm Canada n'a pas permis que je réalise ce film. Pourtant, on avait pris des renseignements avant de me demander. On avait dit que si je prenais une année sans solde, je pourrais réaliser ce film. Puis j'ai dû me retirer. Changeant de réalisateur, Guy Dufresne a dû retravailler son scénario.

— Depuis cette dernière rencontre, vous avez réalisé *Mourir à tue-tête*, *La Quarantaine* puis *Salut Victor! Mourir à tue-tête* commence par une scène d'un réalisme presque insupportable qui dure douze minutes. Pourquoi cet excès de détails?

(2) Voir *Séquences*, avril 1975, no 81, pp. 4-12.

Mourir à tue-tête



— La scène du viol comme telle est quand même partagée. Il n'y a pas douze minutes de violence. Mais j'avoue que les minutes de cette scène sont quasi insupportables. Je n'avais pas prévu une telle intensité de violence. Lorsque j'ai vu le résultat, je me suis sentie en état d'honnêteté avec ça. J'abordais un sujet d'une grande violence. Une fois le sujet du viol choisi, il est évident que je me suis posé des questions sur la façon d'aborder visuellement cette réalité. Je me suis dit: ou c'est un livre, ou une émission de radio ou un film. J'avais déjà vu des scènes de viol utilisées à d'autres fins à l'intérieur de films qui traitaient d'autre chose. Je ne voulais absolument pas que cette scène ait, de quelque façon que ce soit, une connotation avec un geste d'amour dans un couple. Je ne voulais pas qu'on voie cette femme d'une façon qui aurait pu permettre au spectateur de la laisser se refaire violer chaque fois que le film serait présenté. Après y avoir longuement pensé — car c'était un risque cinématographique —, j'ai demandé à Michel Brault, le cameraman, de tourner cette scène en caméra subjective. Tout est vu par la personne violée. Évidemment cela posait des problèmes. Que ferait-on des plans de coupe? J'ai dit à Michel que j'y verrais en temps voulu. Quand le montage a été fait et qu'on a pu utiliser des images rouges et des images noires, il paraît évident que le fait de se trouver, pour ainsi dire, à la place de la personne violée, cela rend la scène plus difficile. Là où j'étais en paix avec moi-même, c'est de savoir que cette violence est douloureuse pour le spectateur. En général, la violence est extérieure à soi. Ici, c'est une violence qui nous touche profondément. Je me suis dit que si je fais du cinéma, c'est pour pouvoir communiquer visuellement une partie — serait-elle infime — du viol. C'est un parti que j'ai pris d'imposer au spectateur un certain sentiment d'être violé lui-même.

— **Ce long métrage vous apparaît-il comme un film à thèse?**

— C'est un film avec une thématique très évidente, d'autant plus qu'avec le propos que je voulais servir, je ne laissais pas beaucoup les gens en penser ce qu'ils voulaient. Le film est très orienté. Le truchement de la réalisatrice et de la monteuse est constamment ramené sur une piste qui est l'aboutissement de ma réflexion et de ma recherche. Je pense que le film est évident dans ce sens-là.

— **Le film a-t-il été bien reçu par le public?**

— Les témoignages que j'ai reçus m'ont prouvé, partout où je suis allé dans le monde, que ce film était nécessaire et qu'il arrivait au bon moment. Il a été perçu, compris et utilisé de la bonne façon. Je ne crois pas que le public aurait été prêt à le recevoir cinq ou six ans auparavant. Et je ne crois pas que j'aurais été prête à le réaliser plus tôt. Il y a toujours une coïncidence entre la capacité d'un communicateur ou d'un artiste de dire quelque chose au moment qu'il faut. Toutefois, je pense qu'il faut précéder un peu, si l'on veut que l'oeuvre soit prête à temps. Cela fait partie à la fois de notre rythme de vie et de notre rythme de réflexion.

— **Avec La Quarantaine, vous faites ce que j'appellerai un film souvenir. Quelle était votre intention en tournant ce film?**

— J'ai beaucoup songé avec la thématique de l'amitié depuis mes derniers films. C'est peut-être mon profond attachement et ma grande croyance dans la qualité des relations humaines. **La Quarantaine**, c'est une façon pour moi d'exorciser un peu ma peur de la quitter et de changer de décennie. Cela me permettait de réfléchir un peu sur ce que j'avais prévu être une étape de vie tellement moins intéressante quand on arrive à un âge où l'on se dit qu'il y a autant de temps derrière nous que devant. Je me souviens que, plus jeune, je me disais que les gens doivent songer au suicide quand ils vieillissent. Quand on arrive à ce tournant, on se rend compte que la diminution du temps est comblé par d'autres choses, que la détérioration du corps est comblée par une forme de maturité. L'on devient plus apte à abandonner les images qu'on a tenté de projeter toute sa vie pour faire plaisir aux autres et à redevenir davantage semblable aux enfants que nous étions. C'est un peu pour cela que **La Quarantaine** aborde ce thème d'amis d'enfance qui tentent, l'espace d'une nuit, de retrouver en eux l'état dans lequel ils ont été.

— **Le scénario et les dialogues étaient-ils prévus au départ?**

— Tout est prévu au départ. Il y a toujours des corrections et des ajustements de dernière heure. Mais Marthe et moi scénarisons tout et écrivons les dialogues.

— **Que s'est-il passé entre La Quarantaine et Salut Victor!?**

— Ce fut une période bien difficile de ma vie, car je n'ai pas tourné de films. J'ai travaillé à deux projets. Le premier, pour des raisons de financement, n'a pas été tourné. Le second, qui traite du scénario de Monique Proulx, **Les Instants privilégiés**, m'a été présenté comme étant susceptible d'être produit par l'Office national du film. C'est d'ailleurs un scénario avec lequel je suis tombée amoureuse. Cela ne m'était jamais arrivé, parce que je n'avais jamais utilisé le scénario d'un autre. J'ai rencontré Monique Proulx. Nous avons évidemment retravaillé le scénario — qu'elle n'avait pas touché depuis un an et demi. Je me suis mis dans le corps pour pouvoir le redonner, mais en tentant toujours de rester fidèle à Monique Proulx. J'aimais le monde qu'elle avait créé. C'est d'ailleurs ce monde qui m'a fasciné et je ne voulais pas m'en éloigner. C'est un projet



La Quarantaine

qui a suivi les étapes normales de la scénarisation, de la mise en production et de la préproduction et qui a été interrompu cinq jours avant le début du tournage, pour des questions qui me restent toujours obscures, mais qui étaient qualifiées de financières. À ce moment-là, il était question de la participation d'un coproducteur. Mais il a semblé que tout cela devenait impossible. Après des mois de tergiversations, trois producteurs se sont présentés. On en a choisi un qui n'était pas mon choix. Et tout à coup le scénario a été revisité. En fait, il était plus soumis au producteur qu'à la réalisatrice que j'étais. C'est une situation que je n'avais jamais vécue et des concessions que je n'avais jamais connues dans ma vie professionnelle. Et le casting aboutissait à une transformation de l'oeuvre originale. Finalement, le producteur a abandonné le projet. Cela a duré trois ans.

— Vous avez été six ans sans faire de films?

— Le premier projet a duré un an; le second trois ans pour aboutir à rien. Après cela, on m'a demandé de préparer un téléfilm. Je me suis mise à la recherche d'un sujet et je suis partie en scénarisation avec Marthe Blackburn.

— Justement, comment avez-vous découvert la nouvelle d'Edward O. Phillips?

— On m'a demandé un projet pour une série de téléfilms à très petit budget — 848 000 \$ pour un long métrage — avec un sujet pour toute la famille à une heure de grande écoute. Ces contraintes connues, je me suis demandé ce que je pourrais faire qui sera bon, dans lequel je serai à l'aise et où les 848 000 \$ seront sur l'écran. Tout de suite, j'ai pensé à une nouvelle. En général, une nouvelle donne une situation précise et des personnages bien marqués. De plus, elle permet d'élargir et de développer la situation. Je me suis donc mise à la chasse aux nouvelles. J'ai une amie traductrice qui m'a conseillé de regarder du côté des Canadiens anglais parce qu'ils ont le sens de la « short story ». Elle avait lu de très belles choses qu'elle voulait traduire. Elle m'a mise sur des pistes. Elle m'a passé ses anthologies et un certain nombre de sélections de nouvelles. Je me suis tapé une quinzaine d'anthologies. Cela allait assez vite. Si la nouvelle se passait il y a vingt ans, comptait sept personnages et douze lieux différents, je passais. D'élimination en élimination, je me suis retrouvée avec quatre nouvelles et celle que je préférais était « Matthew and Chauncy ». J'ai présenté les quatre en signalant à la productrice ma préférence. Je les ai passées également à Marthe en lui disant mon choix.

— **La nouvelle trouvée, avez-vous opéré beaucoup de changements?**

— Les personnages restent très fidèles à ceux de la nouvelle, mais ils sont moins caricaturaux. Dans la nouvelle, Philippe est encore plus coincé et Victor encore plus vulgaire. Edward O. Phillips est un auteur magnifique avec un sens de l'humour remarquable et une critique sociale extraordinaire. C'est un auteur de Montréal. Je lui ai téléphoné. Il m'a mise en contact avec son agent. Je l'ai rencontré et nous avons découvert que nous avons été confrères de droit durant trois ans à l'Université de Montréal. La nouvelle compte quatorze pages avec des détails précis. Nous l'avons élargie et étoffée pour lui donner une dimension plus longue dans le temps.

— **La situation se déroule donc dans un manoir.**

— C'était une maison peut-être moins cossue, mais il y avait plus de monde. Comme je tournais en studio, j'ai décidé d'en faire une ancienne résidence et de créer un lieu plus intime.

— **Qu'est-ce qui vous a guidé dans le choix des deux principaux acteurs?**

— L'automne dernier, j'étais membre du jury pour le Prix Judith-Jasmin, dans le groupe communication et Jean-Louis Roux était membre du même secteur que moi. Je lui annonce que je suis en train de travailler un scénario que je compte lui envoyer. D'autre part, j'avais demandé également à Jean Duceppe de jouer Victor. Il avait accepté. Au mois de février, une hémorragie dans un oeil le rendait insécure par rapport à un tournage éventuel. Comme il devait subir une intervention chirurgicale, il m'a appelé pour me dire qu'il ne se sentait pas apte à accepter le rôle. J'ai donc repensé au rôle et examiné l'ensemble de nos comédiens. J'ai appelé Jacques Godin avec qui j'avais travaillé et dont je connaissais l'éventail très large de ses personnages. Il venait de tourner **Gaspard et fils** dans lequel il est le vieillard. Il se demandait s'il allait pouvoir se renouveler. C'était trois semaines avant le début du tournage. Il m'a demandé quelques jours pour réfléchir. Je lui ai envoyé le scénario qu'il a beaucoup aimé. Il a annulé tous ses engagements pour se préparer à jouer ce rôle.

— **Le contraste est frappant entre les deux personnages: distinction, langage, tenue... Avez-vous accusé ces différences?**

— Je pense que ces différences faisaient partie de la nature des personnages. Avec Jacques et Jean-Louis, nous avons bien installé les personnages avant le tournage. Il était important, dès le départ, que les différences soient bien accentuées pour qu'on comprenne l'agacement que peut sentir Philippe devant le personnage de Victor. À mesure que le film avance, imperceptiblement ils modifient légèrement leur comportement. Ils prennent l'un de l'autre.

— **Quand Victor amène Philippe dans sa chambre et lui montre la circulation automobile, comment a été réalisé cet effet magique?**

— À l'aide d'un « front screen ». On a fait des tests et on s'est rendu compte que ce procédé était très efficace. Avec les conseils d'un expert de ce procédé à l'O.N.F., nous sommes allés tourner une autoroute. Nous avons tourné assez longtemps pour que le déroulement soit continu.

— **On a l'impression qu'il s'agit d'un jouet d'enfant.**

— Nous voulions cet effet magique. Quand Victor parle des accidents, il ne fallait pas que ce fût une petite autoroute.

— **Comment Victor a-t-il déduit que l'argent venant de Philippe avait été fourni par ses enfants?**

— Victor dit qu'il reste au Manoir parce que ses enfants ont changé d'idée. La directrice l'en a informé le matin. Il ajoute que son fils aîné lui a téléphoné, mais qu'il ne comprend rien au téléphone. De toute façon, il lui criait: merci, merci. Sans doute, le fils a dû être averti par la directrice de prévenir son père.

— **L'éclairage du film est particulièrement soigné. On trouve des teintes mordorées avec des filets de lumière. Cela a-t-il exigé beaucoup de travail?**

— C'est la magie de Michel Brault. Le studio permet un contrôle entier des couleurs. Alors on peut agencer tous les vêtements avec les couleurs. D'ailleurs, dans ce film, tout est dans les mêmes teintes. Au fond, ce sont les teintes du jeu de blocs de Philippe. Donc, cela permet de créer une harmonie. De plus, Michel Brault a utilisé, tout au long du tournage, de la fumée pour diffuser l'éclairage. Ce diffus est bien différent que ce que donne une lentille. Il me semble que ce procédé permet de lever un pied au-dessus du quotidien.

— **Est-ce que Michel Brault est un cameraman méticuleux ou spontané?**

— *Les deux. Je pense que son expérience lui permet de prendre des risques. Chaque fois que nous arrivons aux rushes, il a toujours la même crainte et le même tract. Rien n'est jamais acquis pour lui. C'est ce qui fait la grande qualité de son travail. Avec lui, il faut parler de don.*

— **Ce film se ressent évidemment d'un projet de télévision: les cadrages sont serrés, la profondeur de champ est limitée. Cela exige-t-il une discipline particulière?**

— *Au départ, il s'agit d'un choix dont on est conscient. Cela fait partie des mêmes contraintes que le petit budget avec peu de personnages. On sait que l'on fait une oeuvre pour communication télévisuelle. À ce moment-là, il faut respecter les règles du jeu.*

— **La mort de Victor survient subitement. Pensez-vous que Philippe va survivre à cette disparition? D'autre part, cette rencontre va-t-elle vraiment changer sa vie?**

— *On trouve Philippe complètement démoli le matin où il apprend la mort de Victor. On le retrouve dans le même état où il était le jour où il est entré dans cette institution, c'est-à-dire en état d'abandon de sa propre vie, en état d'interruption. Quand il salue Victor à la montgolfière, il est triste. Mais c'est une tristesse qui inclut le sourire. Ce sourire est important. Philippe va subsister à Victor, car ce qu'il a appris de Victor ne se perd pas. Il a appris l'essentiel: communiquer avec les autres et aimer. Quand il demande où est allé tout l'amour qu'il y avait en lui, eh bien! maintenant il va trouver des lieux et des gens pour que cet amour existe. Victor l'a épanoui. Pour lui, la vie continue.*

— **Avez-vous des projets?**

— *Je prépare un film de montage pour le cinquantième anniversaire de l'Office national du film, à partir de divers métrages de l'Office qui ont pour thème l'image de la femme projetée dans la production française, depuis la fondation. Un film qui sera, je l'espère, humoristique, sinon il pourrait être triste. En même temps, depuis le mois d'août, je suis en contact avec Guy Dufresne qui m'a apporté un projet d'un téléfilm. C'est un sujet à deux personnages qui fera appel à de grands comédiens. Quand on part dans ce type de film, la situation, les personnages, les dialogues, sont autant d'éléments qui exigent des comédiens très solides.*

Salut Victor!

