

COPIEZÉRO

R E V U E D E C I N É M A

4,50\$

FÉVRIER 1985 • NO 23

Anne Claire Poirier

entretien, témoignages et points de vue



CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE / MUSÉE DU CINÉMA

Direction:

Pierre Jutras, Pierre Véronneau.

Collaboration spéciale:

Louise Beaudet, Louky Bersianik, Marthe Blackburn, Michel Brault, Marcel Jean, Jovette Marchessault, Jean-Marie Poupart

Remerciements: Maurice Blackburn, Lucie Charbonneau, Normand Gagnon.

Et un merci particulier à Anne Claire Poirier dont la collaboration nous fut essentielle.

Choix des photos: Alain Gauthier.

Conception graphique: Andrée Brochu.

ISSN 0709-0471

Toute reproduction (textes ou photos) est interdite sans autorisation de l'éditeur.

Les auteurs conservent l'entière responsabilité de leurs textes et ne représentent pas nécessairement les opinions de la revue. COPIE ZÉRO est publié par la Cinémathèque québécoise avec l'aide du Ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

COPIE ZÉRO est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois et est distribué par Diffusion Parallèle.

Composition et impression: Les Presses Solidaires.

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec. Premier trimestre 1985. ISSN 0709-0471.

Courrier de deuxième classe. Enregistrement no: 1688

COPIE ZÉRO est indexé dans l'International Index to Film Periodicals publié par la Fédération internationale des Archives du Film et dans le Film Literature Index.

Abonnements: Voir bulletin en fin de revue.

Adresse: COPIE ZÉRO

Cinémathèque québécoise
335, boulevard de Maisonneuve est
Montréal, Québec
H2X 1K1 — Tél. (514) 842-9763

En couverture: Anne Claire Poirier en 1982.

En couverture dos: Lors du tournage DE MÈRE EN FILLE (1967)



Anne Claire Poirier pendant le tournage de *MÈRE EN FILLE*

Anne Claire Poirier

Anne Claire Poirier de A à Z
 Bio-filmographie commentée par l'auteure 4

TÉMOIGNAGES

En tant que femmes... En tant qu'amies, par Marthe Blackburn 22

Entretien avec Michel Brault 24

Une femme armée, par Louise Beaudet 26

POINTS DE VUE

Naissance d'une passion, par Pierre Véronneau 27

Le cinéma et la conscience, par Marcel Jean 29

Lieux communs, par Jean-Marie Poupart 30

Tourner à tue-tête, par Jovette Marchessault 31

Tout ça c'est du cinéma, par Louky Bersianik 33

PRÉSENTATION

La situation des femmes à l'intérieur de notre société, telle que vue par Anne Claire Poirier dans ses films, est un combat continu à mener pour qu'elles puissent affirmer leur droit de choisir et de disposer librement d'elles-mêmes. Qu'il s'agisse de vivre une maternité, d'opter pour l'avortement, d'affronter la violence ou encore de repenser leurs vies, les femmes, en dernière instance, se retrouvent seules pour décider et agir.

Semblablement, la situation d'Anne Claire Poirier à l'intérieur de notre cinématographie et à l'*Office national du film* a longtemps été un combat à mener dans une forteresse masculine. Si sa victoire personnelle peut sembler aujourd'hui

acquise, on ne peut en dire autant des idées pour lesquelles elle s'est battue, notamment sur la présence des femmes dans tous les métiers du cinéma. Ainsi donc, depuis plus de vingt ans, Anne Claire Poirier affirme sa présence avec une constance et un courage que nous voulons souligner par la publication de ce dossier.

Plutôt que le traditionnel entretien, nous avons décidé cette fois-ci de proposer à la cinéaste sa filmographie intégrale ainsi que différents textes jalonnant sa carrière, qui donneraient aussi une image de son travail concret, des enjeux qui ont marqué ses réalisations, des institutions où elles se sont inscrites. Et elle a réagi

à ces informations. Données brutes, textes de référence, réactions d'aujourd'hui s'enchevêtrent donc pour nous présenter Anne Claire Poirier de A à Z. Entière, sensible, résolue. Une image que corroborent les témoignages de collaborateurs immédiats. Une image qui se module à travers des œuvres auxquelles réagissent, tantôt de façon analytique, tantôt surtout de façon personnelle, des femmes et des hommes appelés à situer l'œuvre d'Anne Claire Poirier dans leur démarche propre et dans le cinéma québécois. ●

PIERRE VÉRONNEAU
 PIERRE JUTRAS

Anne Claire Poirier de A à Z

Bio-filmographie commentée par l'auteure

Anne Claire Poirier est née à Saint-Hyacinthe le 6 juin 1932. Elle fait une licence en droit et travaille à *Radio-Canada* en tant que comédienne, animatrice et scripteure. Elle manifeste un intérêt marqué pour le théâtre et une grande passion pour le cinéma. En 1960, à 28 ans, elle entre donc à l'*Office national du film*. Comme souvent c'est le cas pour une nouvelle venue en production, elle est affectée au service des versions. Progressivement elle devient assistante au montage ou à la réalisation (un travail pas toujours mentionné au générique, comme dans *LOUIS-HIPPOLYTE LAFONTAINE* de Patry (1962), puis monteuse. Anne Claire Poirier fera même, plus par plaisir qu'autrement, de brèves apparitions dans quelques films, dont *LES BACHELIERS DE LA CINQUIÈME* de Perron et Séguillon (1962) et *À TOUT PRENDRE* de Jutra (1963).

1962

QUÉBEC-USA de Michel Brault et Claude Jutra, 30 mn
assistante au montage

VOIR MIAMI de Gilles Groulx, 27 mn 28 s
assistante à la production

JOUR APRÈS JOUR de Clément Perron, 27 mn 43 s
texte lu par, montage

Ma première étape dans le cinéma fut le montage. C'était un choix, un choix qui avait en même temps quelque chose d'obligatoire, en ce sens que c'était de toutes les portes techniques la seule qui m'était ouverte. Je me souviens, à l'époque, avoir eu envie d'aller faire un stage à la caméra et ce me fut complètement impossible pour des raisons aussi ridicules que le poids des instruments; cette porte-là, la plus directe avec l'image, m'étant interdite, j'ai choisi, avec raison je pense, le montage. C'était au début du cinéma qu'à l'époque on qualifiait de "vérité" et qui depuis, plus justement je pense, s'est appelé "direct", où une grande partie du film se structurait dans la salle de montage. J'ai appris là le concret de l'image, je l'ai touchée, j'ai pris connaissance de la texture du cinéma; j'y ai appris, comme ç'a été notre cas à tous, ce qui marche ou ce qui ne marche pas, non pas à partir de théories ou de cours que j'aurais suivis, mais sur le tas, comme ça, dans une salle de montage, sans trop savoir pourquoi; j'ai appris par la pratique quand deux plans marchent l'un à la suite de l'autre, quelle longueur il faut leur laisser. Apprendre ainsi à découvrir et à respecter son sens du rythme, son sens à soi du rythme, parce que c'est le seul qu'on pourra transférer au film, en respectant bien sûr celui du sujet; je ne dis pas que le rythme vienne de nulle part ou seulement du monteur, mais qu'il provient de la rencontre du monteur avec un sujet. C'était quand même la période en or en ce qui concerne le montage parce qu'on y apprenait en même temps, sans s'en rendre compte, la réalisation; on structurait beaucoup, à ce moment-là, après que le film eut été tourné. Donc c'était un choix, un choix que je n'ai jamais regretté. Ce furent des moments très heureux. Je pense par exemple à QUÉBEC-USA où Claude Jutra et Michel Brault m'ont invitée à partager leur passion. Je pense au talent extraordinaire de Gilles Groulx au montage. C'était une époque d'enrichissement extraordinaire, par le travail qu'on faisait et par ceux qu'on fréquentait. Après ça ce fut la merveilleuse expérience de JOUR APRÈS JOUR qui fut très déterminante pour moi, qui m'a confirmée ou plutôt qui m'a rassurée dans mon choix du cinéma, c'était la première fois

que j'assumais la responsabilité entière de ce miracle qu'est le montage. C'est à partir de là que je me suis sentie très heureuse, très confortable et que j'ai fait le choix de faire du cinéma mon métier, pour toujours.

La connaissance concrète du métier acquise par le montage a eu, je pense, des effets sur mes films subséquents, au niveau de la structure de mes films par exemple. Cela a eu aussi des effets au niveau de ma réalisation; le montage m'a beaucoup facilité la tâche parce que visuellement et concrètement je comprenais ce qui peut ou non s'enchaîner. Je pense par exemple à ce problème mi-concret, mi-abstrait qu'est l'axe; moi, ça ne m'a jamais trop posé de problème et c'est en faisant du montage que je l'ai compris. Si je pense plus spécifiquement aux FILLES DU ROY et à MOURIR À TUE-TÊTE, ce sont des films conçus à partir d'une connaissance et d'un amour du montage.

JOUR APRÈS JOUR, ce fut l'extraordinaire découverte de Maurice Blackburn. On dit que ce sont les autres qui nous font; Maurice porte la plus lourde responsabilité, tout au moins une des plus lourdes (pour ne pas l'affoler), de ce que je suis devenue. C'est extraordinaire à quel point il m'a fait devenir qui je suis. À beaucoup de niveaux, c'est un être que j'aime, donc qui m'a beaucoup apporté au plan purement personnel. Par contre ce n'est pas lui qui m'a apporté Marthe, je me la suis choisie moi-même... Quel amour du métier il a! L'an dernier, quand il a reçu le prix Albert-Tessier, j'ai trouvé merveilleuse l'idée de ceux qui le lui ont accordé parce qu'il est sûrement un de nos plus grands cinéastes. La passion du cinéma, il est un de ceux qui me l'a communiquée avec le plus de force et d'exigence, d'emballlement et de sens du désir, de sens du risque aussi. JOUR APRÈS JOUR pour moi, c'est tout ça.

1963

NOMADES DE L'OUEST de Claude Fournier, 29 mn 1 s (version TV)
27 mn 25 s (version non-TV)
assistante à la réalisation

À TOUT PRENDRE de Claude Jutra, 100 mn
collaboration

On a beaucoup blagué à la fête de départ de Jacques Bobet sur cette habitude qu'il avait de "s'entourer" de femmes. Ça ne s'arrêtait pas à une pure fantaisie. C'était aussi une manifestation de très grande confiance envers les femmes. Quand JOUR APRÈS JOUR fut terminé, je n'ai pas eu à aller le voir; il est venu me trouver en me disant qu'il était convaincu que j'avais l'étoffe pour faire de la réalisation et qu'il serait content de me confier un film. Comme il avait déjà programmé une série sur le Canada anglais, le premier film que j'ai réalisé en faisait partie; j'ai assisté Claude Fournier pour CALGARY STAMPEDE et Claude a fait les images de 30 MINUTES, MISTER PLUMMER; c'est ainsi que nous sommes partis, en pays étranger. Le commentaire de MISTER PLUMMER a été écrit par Jacques Bobet. Il ne voulait pas son nom au générique disant que ç'était un plaisir qu'il se faisait. C'est un texte que j'aime beaucoup et que j'ai eu beaucoup de plaisir à lire; à ce moment-là, je sortais de mes études de théâtre, j'avais fait de la radio, j'avais dit JOUR APRÈS JOUR et c'est par plaisir que j'ai choisi de lire ce texte.

30 MINUTES, MISTER PLUMMER

16mm, n. & b., 29 minutes 1 seconde (version TV), 27 minutes 29 secondes (version non-TV), 1963

Christopher Plummer, Kate Reid, Len Birman, Martha Henry. Nous tenons à remercier de leur précieux concours: la direction, la troupe, le personnel du Festival de Stratford 1962 et, de façon toute spéciale Michael Langham, directeur artistique. [Générique de fin] Scénario, réalisation et montage: Anne Claire Poirier. Conseiller au montage: Marc Beudet. Images: Claude Fournier. Prise de son: Ted Haley. Mixage: Ron Alexander, Roger Lamoureux. Musique et trame sonore: Maurice Blackburn. Direction générale: Jacques Bobet. N'apparaissent pas au générique: Narration: Len Birman, Anne Claire Poirier. Commentaire: Jacques Bobet.

Tournage: Du 24 août au 8 septembre 1962 à Stratford (Ont.)

Devis: 21 820.24\$

Première: À Radio-Canada

Titre de travail: CANADA ANGLAIS — STRATFORD

Numéro de production: 62-855

Distribution: Office national du film



Geneviève Bujold et Étienne Aubray

Ce n'était pas par naïveté ou par hasard que j'ai employé cette forme de texte, mais consciemment. À l'époque ça n'était pas à la mode, c'était presque quêtaine, hors courant. On était en plein éblouissement du cinéma direct. C'était un coup d'éclat quand on faisait un film sans un seul mot. Or moi j'ai adopté le parti-pris contraire; j'aime bien avoir le sens de la contradiction d'autant plus que je n'ai jamais compris ce phénomène du silence-absence; les mots, la parole peuvent avoir une telle puissance d'émotion; il faut bien reconnaître que l'art avec lequel nous nous exprimons est visuel, très concret, qui a un rapport moins direct avec l'âme que le son; l'oeil va chercher à l'extérieur de soi tandis que le son pénètre, entre en nous-mêmes. Je ne parviendrai jamais à le rejeter. Nous l'utilisons peut-être parfois comme béquille, je ne crois pas que ça puisse remplacer les images; comme j'ai beaucoup d'affection pour les sons et les mots, ça m'a peut-être parfois joué de vilains tours et c'est un risque que j'assume. J'ai toujours cet amour du son qui entre en moi. Pierre Schaeffer disait un jour que ce n'est pas pour rien que l'oeil, c'est masculin et que l'oreille, c'est féminin. L'oreille est davantage associable à l'organe sexuel mâle extérieur, tandis que l'oreille serait plus semblable au vagin... et pourquoi pas?



1964

LA FIN DES ÉTÉS

16mm, n. & b., 28 minutes 5 secondes, 1964

Réalisation: Anne Claire Poirier. **Scénario:** Anne Claire Poirier, Hubert Aquin. **Images:** François Séguillon. **Avec:** Geneviève Bujold, Étienne Aubray, François Tassé, Monique Chabot, Jean-Paul Dugas, Jean Brousseau. **Musique:** Jean Vallerand. **Montage:** Anne Claire Poirier, Éric de Bayser. **Prise de son:** Joseph Champagne. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Gérant de production:** Léo Ewaschuck. **Script assistante:** Suzanne Mercure. **Monteur de son:** Sidney Pearson. **Assistant cameraman:** Robert Michel. **Éclairagiste:** Jean-Jacques Parent. **Assistant à la prise de son:** Jean-Guy Normandin.

Tournage: Du 12 septembre au premier octobre 1963 à Valleyfield et Montréal

Devis: 30 018.06\$

Devis révisé: 40 979\$

Première: À Radio-Canada

Titres de travail: DRAMATIQUE À LA FIN DES ÉTÉS
DRAMATIQUE 3: LA FIN DES ÉTÉS

Numéro de production: 63-860 (studio G)

Distribution: Office national du film

1965

LES LUDIONS

16mm, n. & b., 22 minutes 30 secondes, 1965

Montage: Éric de Bayser. **Direction au tournage:** Anne Claire Poirier. **Musique:** Don Douglas. **Directeur de production:** Jacques Bobet. **Avec:** Jean-Luc Bastien, Jacqueline Auger, Jean Gascon (directeur de l'école), John Colicos (comédien), Powys Thomas (directeur - section anglaise), Jean-Pierre Ronfart, Isabelle Claude. **Effets spéciaux:** Wally Howard. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux.

Tournage: Du 2 novembre 1962 au 22 janvier 1963 en discontinuité. Comprend surtout du métrage tourné pour 30 MINUTES, MISTER PLUMMER

Devis: 16 384\$

Devis révisé: 23 886\$

Titre de travail: ÉCOLE NATIONALE DE THÉÂTRE

Numéro de production: 62-858 (studio G)

Distribution: Office national du film

LES LUDIONS est un film qui appartient davantage à Éric de Bayser qu'à moi en ce sens que c'est un film qu'il a entièrement conçu et structuré.

Ce que je trouve tout à fait extraordinaire en pensant à mes premiers films, c'est qu'ils me font le même effet que des bouffées de chaleur, une espèce de chaleur intérieure qui monte subitement, violemment, une chaleur étrange qui surprend, qui peut même angoisser si on ne sait pas ce que c'est; la chaleur que provoquent en moi ces génériques-là, qui est aussi étrange et violente, je la reconnais, je la reconnais bien, c'est mes jeunes trente ans, c'est aussi et surtout ceux qui ont habité ces années-là et qui m'ont permis d'être ce que je suis et ce que j'étais à ce moment-là. Je pense à Claude Jutra, Claude Fournier, Gilles Groulx, Michel Brault, Marcel Martin, Léonard Forest, Clément Perron, Marc Beaudet... et à Jacques Bobet qui a pris la responsabilité de faire de moi une réalisatrice.

En ce qui concerne mon expérience théâtrale, elle est là. Un peu comme mon vécu d'En tant que femmes depuis 1970. On ne peut pas avoir une chose et vivre comme si on ne l'avait pas. Mon option pour le cinéma n'a pas marqué la fin de mon amour pour le théâtre, l'acquis théâtral antérieur reste là, notamment dans mes relations avec les comédiens, qui sont des collaborateurs en qui j'ai très confiance, à qui je laisse une large part de responsabilité parce que je connais leurs capacités; j'apprécie tout ce qu'ils peuvent m'apporter. Certains qualifient mon cinéma de théâtral et je n'arrive pas à considérer cela comme un reproche. Évidemment je peux, par option, comme dans la séquence du tribunal de MOURIR À TUE-TÊTE, user de formes théâtrales; pour moi, ça reste du cinéma. Au théâtre, il n'y a pas de gros plans ou de travellings; le spectateur choisit ce sur quoi il veut focaliser son attention alors qu'au cinéma je l'oblige à poser son regard sur quelque chose de précis et de grossi que moi, je choisis. C'est pour ça que je n'ai jamais très bien compris cette espèce d'allergie qu'ont certains devant l'utilisation d'une formule de transposition plus prononcée en cinéma. Je pense à des films comme PHÈDRE ou LES TROYENNES qui n'ont pas peur d'utiliser directement le théâtre. Beaucoup de cinéastes sont très théâtraux. On les accepte plus facilement de l'étranger que de chez nous. Je pense que c'est peut-être à cause de notre expérience du cinéma direct dans lequel on s'est particulièrement manifesté. Je trouve extraordinaire ce que plusieurs de mes confrères font, mais moi, ça ne me stimule pas, je ne saurais pas comment faire ça. J'ai besoin de la transposition et elle ne me gêne pas. Je rêverais même d'avoir la possibilité de faire des films comme ceux de Marcel Carné ou de Jean Cocteau où la transposition était évidente et où le cinéma n'avait rien à voir avec le vérisme. Moi je n'aime pas beaucoup le vérisme. Je trouve que ce qu'on rencontre quotidiennement doit être communiqué comme on le ressent et non pas comme on le voit. La transposition, pour moi, c'est de ne jamais oublier d'investir ce qu'on a ressenti devant une certaine réalité. Le cinéma direct transmet, fort heureusement, beaucoup de subjectif. La fiction le fait d'une autre façon et moi j'y suis plus confortable. Ça dépend peut-être aussi de mon amour du théâtre et je voudrais pousser ça plus loin.

Propos d'Anne Claire constitue une série de 12 émissions diffusées du 8 septembre au 10 décembre 1965 à *Femmes d'aujourd'hui*. Ces propos ont été tenus à partir du 6e mois de grossesse de la cinéaste et, sous forme de journal, relatent son expérience et ses sentiments quotidiens.

Nous avons retenu des extraits qui touchent directement au métier d'Anne Claire Poirier ou au cinéma en général. Évidemment la lecture entière de ces propos peut éclairer le premier film qu'elle réalisera par la suite, *DE MÈRE EN FILLE*, qui, portant sur la maternité et la grossesse, fait écho et prolonge à la fois l'expérience vécue et sa relation télévisuelle.

Émission du 15 septembre 1965

J'ai un métier que j'aime et en dehors duquel je ne serais pas heureuse. Avant ma première grossesse,

mon métier avait toujours été pour moi la chose la plus importante, celle qui prenait la plus grande place dans ma vie et occupait la plus grande part de mon énergie. (...)

J'ai un métier qui demande beaucoup de disponibilité intérieure. Est-ce que je l'ai encore, est-ce que je peux encore faire en moi le vide... pour faire les trouvailles d'imagination derrière ce vide? Suis-je libre?

Émission du 23 septembre

Heureusement que les hommes ne peuvent pas savoir vraiment ce qu'est la maternité car ils seraient jaloux! Je crois même que c'est par un réflexe inconscient de compensation qu'ils se sont accaparés pendant si longtemps du pouvoir et des domaines de la création; ils tentent de combler sur les plans social, intellectuel et matériel une participation moins totale et consciente à la vie elle-même.

J'exerce moi-même un métier créateur, et bien je sais que ce qui s'apparente le plus à la grossesse, c'est l'état d'exaltation à la fois craintive et agressive, que j'ai connu lors de la préparation et du tournage d'un film: c'est là, véritablement, une période d'enfantement, mais il y manquera toujours la participation corporelle, l'incarnation. (...)

Émission du début octobre

Je me sens écrasée sous le poids de responsabilités auxquelles je ne peux même pas faire face correctement et il y aura bientôt un nouveau bébé... je ne vois pas le jour où je reprendrai le dessus. (...) Ma première sortie est une bouffée de joie qui correspond merveilleusement à mon état et à mon tempérament: le film *LE BONHEUR* d'Agnès Varda.

Je ne trouve pas de mots pour exprimer l'émotion, la tendresse et la profonde admiration que m'inspire ce film. C'est l'oeuvre d'une femme préoccupée, je devrais dire occupée par l'amour et le bonheur. Je voudrais en parler pendant des heures... et puis non, c'est un film auquel on pense en silence, presque dans le recueillement. Le bonheur n'est pas un sujet de discussion mais de méditation. Enfin une oeuvre qui ne juge pas, où il n'y a pas de place pour les 'bons' et les 'méchants', la 'récompense' et la 'punition'.

Émission du début novembre

J'ai parfois la tentation de vivre l'expérience de rester à la maison avec les enfants pendant un an ou deux; je suis beaucoup plus près d'eux actuellement que de mon travail (que j'ai — de toute évidence — négligé depuis un an).

Pour le moment, je me sens ni malheureuse ni frustrée de la situation, peut-être à peine un peu coupable en face de mon métier, mais la plongée directe et même double que je viens de faire dans la maternité devait normalement me distraire de mes habitudes et de mes attitudes passées; c'est une transformation de vie intérieure autant que matérielle qui entraîne une réadaptation pas toujours facile et évidente.

Si déjà je sens une négligence en face de mon travail, est-ce qu'un arrêt prolongé ne risque pas de diminuer l'intérêt? N'est-il pas grand temps justement de m'organiser matériellement pour pouvoir m'y remettre à fond intellectuellement le plus vite possible après la naissance de Nicolas?

C'est là un choix qui ne dépend que de moi, qui ne peut être que très personnel — aucune loi, aucune règle générale ne peuvent me dicter mon choix — la solution d'une autre n'est pas la mienne et je dois trouver ma vérité en moi seule.

Je n'ai jamais cru et je ne crois pas davantage aujourd'hui — où je suis en cause — que les enfants réclament et nécessitent la présence constante et sacrifiée de la mère; je trouve justement cet aspect de sacrifice et de martyre particulièrement malsain et néfaste pour tout le monde. (...)

Si le choix m'apparaît plus difficile que prévu, ce n'est surtout pas par sens du sacrifice, au contraire, c'est que je découvre dans la maternité et dans la réalité des enfants une source d'épanouissement et de joies imprévues.

Je sais d'autre part que mon métier m'est nécessaire, et il ne faudrait pas risquer de reporter un jour sur les enfants la responsabilité d'une profonde frustration, de laquelle je serais seule coupable.

Je suis contente de retrouver le film LE BONHEUR, dans mes Propos parce que j'aime Agnès Varda et que j'aime toujours ce film. "Je me sens un peu coupable en face de mon métier". Moi et plusieurs femmes avons vécu une vie où il y avait toujours une culpabilité quelque part, soit par rapport au métier quand je vivais une période particulièrement heureuse et remplie avec les enfants, soit au contraire par rapport aux enfants lorsque je vivais des moments d'exaltation professionnelle ou de travail intensif. Dans un sens ou dans l'autre, j'ai souvent été piégée par la culpabilité. Je l'ai fréquentée, elle m'a fréquentée assidûment. Je parlais de la naissance éventuelle de Nicolas; eh bien! ce n'est pas Nicolas qui est là, c'est Yanne, une belle fille de dix-neuf ans!



Anne Claire Poirier (1968)

DE MÈRE EN FILLE

16mm (métrage tchèque tourné en 35mm réduit en 16mm), n. & b., 75 minutes 18 secondes, 1967

Un film de: Anne Claire Poirier. **Avec:** Liette Desjardins. [Générique de la fin]. **Scénario et réalisation:** Anne Claire Poirier. **Images:** François Séguillon C.S.C., Jean-Claude Labrecque. **Montage:** Marc Hébert. **Texte et dialogues:** Michèle Lalonde. **Musique:** Pierre F. Brault. **Costumes:** Jacques de Montjoye. **Avec:** Liette, Clément, Josée et... Francis Desjardins. **Ainsi que:** Monique Chabot, Hubert Loiseau, Victor Désy. **Régie:** Jean Savard, Masa Charouzdoza. **Assistants à la caméra:** Réo Grégoire, Claude Larue, David Devolpi, Vladimir Vizner. **Éclairage:** Séraphin Bouchard, Miroslav Duzil, Mort Frackt. **Prise de son:** Claude Pelletier. **Montage du son:** Sidney Pearson. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. *Avec la participation des Studios de films documentaires tchèques et la collaboration des docteurs Lise Fortier, Hôpital Notre-Dame, Vladimir Brotanek, Hôpital Podoli-Prague.* **Production:** Guy L. Coté.

Tournage: D'août à novembre 1966 en discontinuité à Montréal et à Prague

Devis: 119 691 \$

Devis révisé: 107 066 \$

Avant-première: En septembre au cinéma Odéon, Place du Canada

Première: À Radio-Canada le 29 septembre 1968

Titre de travail: MATERNITÉ

Numéro de production: G-30-66 (studio G)

Distribution: Office national du film



Liette Desjardins

Ce projet s'est imposé à la suite de mes deux maternités. Il ne faut pas oublier également qu'il y a un lien entre le film et Les propos d'Anne Claire que je tenais à Radio-Canada. Un lien au niveau de l'anecdote mais surtout au niveau du fait que l'émission m'entraîna à verbaliser et à révéler ce que je sentais et que je pensais, à éliminer un premier niveau de fausse pudeur.

J'ai choisi de tourner une partie du film en Tchécoslovaquie parce que je cherchais un endroit qui aurait trouvé LA solution à la garde des enfants afin que la femme puisse vivre une vie de travail, une vie professionnelle sans angoisse, du moins avec une angoisse moindre que celle que j'avais connue, sans culpabilité surtout. À travers tout ce que j'avais lu, la Tchécoslovaquie me semblait le pays le mieux organisé en ce sens que déjà avant la guerre le pays était réputé pour ses recherches et ses réalisations dans le domaine de l'éducation. Sur place j'ai déchanté, non pas devant la qualité de leurs garderies — je pense qu'en effet ils avaient sûrement les garderies les plus exceptionnelles au monde —, mais devant cette façon enrégimentée d'élever les enfants. Des spécialistes se plaignaient amèrement du manque d'individualisme et de créativité qu'entraînait l'éducation en garderie. J'ai donc découvert que la garderie trop organisée n'était pas LA solution.

Peut-on dire que DE MÈRE EN FILLE soit un film féministe? C'est sûrement un film féminin et un film féministe inconscient. La grande partie consciente de mon cheminement féministe n'était pas faite; mes maternités ont sûrement été le point tournant de mon éveil. DE MÈRE EN FILLE, c'était une femme qui disait SA vérité et réclamait SA place dans la vie.

C'est, des choses que j'ai faites, le film qui a sûrement le plus vieilli, c'est un phénomène intéressant, car il démontre le bout de chemin parcouru par les femmes. Depuis l'éveil des femmes, c'est le film qui a été le plus susceptible de vieillir et pourtant à l'époque il est apparu comme un film d'avant-garde, très audacieux, exceptionnel. Il manifeste donc de la transformation des mentalités depuis vingt ans.



1969

L'IMPÔT, ET TOUT ET TOUT (I, II, III, IV)

16mm, couleurs, 5 minutes chaque partie, 1969

Il n'existe pas de générique comme tel. Voici les noms qu'on a pu retracer.

Production: François Séguillon. **Réalisation:** Anne Claire Poirier. **Assistant:** Bernard Léveillé. **Caméra:** Michel Thomas d'Hoste. **Assistant à la caméra:** André Dupont. **Électricien:** Maurice De Ernsted. **Assistant:** Roger Cadieux. **Ingénieur du son:** Jos. Champagne. **Assistant:** Guy Normandin. **Préposé au budget:** Janic Abanaim.

Tournage: Les 27 et 28 novembre 1968

Devis: 18 302\$

Titre de travail: TAXATION

Numéro de production: F 46-68

1971

LE SAVOIR-FAIRE S'IMPOSE

16mm (transfert d'une bande magnétoscopique 2''), n. & b., 30 minutes 8 secondes (1ère partie, épisodes 1 à 5), 23 minutes 15 secondes (2e partie, épisodes 6 à 8), 1971

Réalisation: Anne Claire Poirier. **Production:** Pierre Gauvreau. **Scénario:** Denys Saint-Denis. **Administration:** Nicole Chamson. **Interprétation:** Jean Brousseau (fonctionnaire), Pierre Dufresne (contribuable), Dominique Briand (fonctionnaire), Rose Rey Duzil (contribuable), René Caron (fonctionnaire), Monique Chabot (contribuable), Louise Rémy (fonctionnaire), Guy L'Écuyer (contribuable), Michèle Latraverse (fonctionnaire), Lionel Villeneuve (contribuable), Jean-Pierre Masson, Claude Préfontaine, Marthe Nadeau, Jacques Bilodeau, Jean Faubert, Roger Garand.

Pellicule: Tourné sur bande magnétoscopique 2'', réduit en 16mm

Tournage: Épisodes 1 à 5: le 23 mars 1971

Épisodes 6 à 8: le 15 septembre 1971

Titre de travail: COUNTER ETIQUETTE (french)

Numéro de production: 91-039 (épisodes 1 à 5)

91-047 (épisodes 6 à 8)

Distribution: Usage interne du commanditaire

J'ai réalisé des commandites comme j'ai fait des versions. Je me souviens d'avoir eu du plaisir avec Clémence Desrochers et Yvon Deschamps pour un film sur l'impôt. Je concevais ça comme un exercice de style parce c'est un travail qui ne prenait pas trop de ma vie intérieure; ça m'obligeait à travailler vite et ça m'apportait de l'expérience.

Le 29 mars 1971, Anne Claire Poirier, Jeanne Morazain Boucher et Monique Larocque rendent public le texte **En tant que femmes nous-mêmes...** qui définit le programme *En tant que femmes*. Deux pages situent d'emblée le sujet:

Il s'agit pour nous d'aller plus loin dans l'exploration, non plus seulement de la "situation et des problèmes", mais de la **réalité** de la femme en l'abordant par l'imagerie existante:

- 1) l'image qu'on lui impose
- 2) l'image qu'on se fait d'elle
- 3) l'image qu'elle projette d'elle-même
- 4) l'image qu'elle se fait d'elle-même.

Nous voulons que cette étude soit vivante et qu'elle oblige la femme à prendre conscience des réalités sociales auxquelles elle participe — publicité, média (littérature, télévision, cinéma), morale sociale et religieuse, loi, structures familiales, monde du travail, etc... — pour qu'elle découvre si celles-ci respectent sa réalité profonde et lui permettent un comportement social conforme à cette réalité propre. (...)

RECHERCHE ACTUELLE ET RECHERCHE ACTIVE

Par **recherche actuelle**, nous voulons indiquer que notre préoccupation première n'est pas l'historique de l'évolution de la femme et des mouvements féministes, mais la femme dans sa dimension actuelle, dimension qui dessine son visage "restauré" des années à venir.

C'est pourquoi nous nous intéresserons davantage aux événements et aux documents de l'actualité; de

même, nous nous attarderons à la problématique et aux thèmes autour desquels se cristallise sa vie de femme des années 70.

Recherche active ne signifie pas seulement l'utilisation des moyens audio-visuels dans le but d'observer des phénomènes ou de recueillir de l'information, mais aussi dans le but de provoquer des réactions et l'expression des motivations profondes du comportement de la femme d'aujourd'hui.

C'est pourquoi il nous apparaît essentiel de créer, de produire et d'utiliser des situations et des documents chocs qui serviront de catalyseurs et provoqueront des réactions spontanées et révélatrices chez les femmes à qui ils seront présentés. Les réactions engendrées seront elles aussi enregistrées sur film ou magnéto-copie et ces documents pourront être utilisés pour fins d'analyse, de réactif ou servir de produit de distribution.

Je pense que ce texte du 29 mars fut notre première manifestation du désir, non pas de faire un film, mais un programme de films. Le premier objectif de la série était de briser l'isolement de la femme qui nous apparaissait le constat le plus dramatique et le plus urgent à corriger. Curieusement, ces jours-ci, je parlais avec Jeanne Morazain de l'isolement de la femme face à l'ordinateur; Jeanne est à la pige et utilise beaucoup son ordinateur. Un des constats qu'elle faisait devant cette machine magnifique et fort utile est que les femmes qui travaillent à la maison devraient être sur leurs gardes car l'ordinateur est l'outil parfait pour creuser l'isolement de la femme, car il lui donne l'illusion de travailler "dans le monde" tout en les laissant isolées avec leurs enfants et un ordinateur. On n'a pas réglé ce problème. Mais, maintenant, on est plus attentives!

Le texte le plus important qui précise la problématique et les perspectives du programme *En tant que femmes* est dû à la plume d'Anne Claire Poirier et Jeanne Morazain Boucher et est daté du 16 septembre 1971; il s'intitule **En tant que femmes. Rapport de recherches** et constitue l'aboutissement de trois mois de réflexion. Nous en avons retenu les extraits suivants:

OBJECTIF 1: Briser l'isolement de la femme

Cet objectif est un préalable à la réalisation des autres objectifs que nous poursuivons. La femme quel que soit son statut, ménagère, travailleuse ou professionnelle, quelle que soit sa classe, assistée sociale, prolétaire ou bourgeoise, souffre d'un isolement qui la place dans un état d'insécurité constant.

Une insécurité affective parce qu'elle est placée devant le dilemme de taire sa réalité, de s'abstenir d'en discuter avec ses proches ou de risquer de heurter cet entourage, son mari et ses enfants, en exprimant une situation ou des malaises qui les impliquent. Qui prendrait le risque de se faire répondre: "Tu ne m'aimes pas?" — "Si tu m'aimais pas, tu ne dirais pas cela!" — "Pourquoi, t'es tannée de nous autres, maman?" — Que ceux qui ne l'ont jamais dit nous jette la première pierre!

"Ce que nous attendons des sexes influence les interactions que nous avons avec les autres de façon à ce qu'ils répondent à nos attentes. Parce que nous croyons en certaines choses relatives au sexe opposé

et à notre propre sexe, nous exerçons sur eux d'imperceptibles pressions pour les forcer à répondre à nos attentes. Nous structurons nos relations et définissons la situation de manière à ce que l'autre se sent obligé d'agir comme nous le désirons ou qu'il mette fin aux relations en refusant de répondre à notre attente.; (Lambert, op. cit., p. 8)

L'insécurité sexuelle découle directement de la précédente de même que de l'absence d'une éducation sexuelle réelle et de l'existence de tabous anachroniques. (...)

OBJECTIF 3: Participation à la naissance d'une société nouvelle

Tandis que le premier objectif a pour but de développer la conscience collective des femmes en tant que groupe, que le deuxième cherche à provoquer chez elles une prise de conscience d'elles-mêmes, le troisième est orienté vers l'éveil d'une conscience sociale. Encore une fois et logiquement, ce dernier objectif découle des deux autres car tout processus de libération s'appuie sur la recherche et la découverte de son identité.

Nous ne croyons pas devoir ici insister sur la nécessité et l'urgence de la participation des femmes à l'élaboration de cette société nouvelle si on ne veut pas perpétuer un régime aliénant autant pour l'homme que pour la femme. (...)

De la lutte que les femmes mèneront pour leur propre libération naîtra une action sociale plus large qu'il est aussi dans nos objectifs d'encourager; il ne faudrait surtout pas sous-estimer le potentiel des femmes du point de vue de l'action sociale. L'expérience d'autres luttes nous autorise à exprimer cette confiance.

En tant que femmes, c'est toute une étape de ma vie, autant comme personne que comme cinéaste; c'est une période très riche autant au niveau de ma prise de conscience, de mon devenir, que des films qu'on y a faits, des êtres avec qui j'ai travaillé. Je suis contente d'avoir travaillé avec Jeanne Morazain et d'avoir eu cette idée de ne pas limiter à un seul film tout ce nouveau mouvement qu'on sentait au début des années 70 et de l'avoir partagé avec d'autres. J'aime cette série aussi parce qu'elle a fait commencer ma collaboration avec Marthe Blackburn qui a été déterminante dans tout le cinéma que je fais depuis. Ce fut une période de travail très intensif, mais c'est aussi une période d'ouverture au monde et à moi-même, donc aux autres, parce que je pense qu'on ne peut commencer à s'ouvrir aux autres que dans la mesure où on se définit. Pour moi, c'est une période bouillante, un peu comme la période québécoise pré-référendaire; heureusement, pour En tant que femmes, je ne pense pas avoir perdu le référendum!

1973

Dans **La "femme", une réalité en devenir** daté de juin 1973, Anne Claire Poirier fait un peu le bilan du travail accompli à *En tant que femmes* depuis plus de deux ans et tâche de convaincre *Radio-Canada* de s'associer à la diffusion des films qui sont en train d'être réalisés dans le cadre du programme:

Briser l'isolement de la femme est un "objectif préalable à la réalisation des autres objectifs que nous poursuivons. La femme quel que soit son statut, ménagère, travailleuse ou professionnelle, quelle que soit sa classe, assistée sociale, prolétaire ou bourgeoise, souffre d'un isolement qui la place dans un état d'insécurité constant" (...) "La sécurité et la confiance nées de la solidarité dont il est question dans le premier objectif génère une capacité d'assumer sa propre vie, d'en devenir responsable. Malgré les avantages apparents et superficiels que procure la dépendance, la femme doit en arriver à accepter le défi de l'indépendance, si elle veut cesser de vivre par procuration et dans un univers artificiel". (Extrait du rapport de recherches général.)

UNE DÉMARCHE SOCIALE

Notre réflexion nous a également fait voir que la démarche féministe était une démarche profondément sociale qui avait pour but ultime la restauration de certaines valeurs humaines dont la négation est aliénante pour tous, telles l'affectivité et l'émotivité, la disponibilité aux autres... Par le fait même nous étions amenées à rejeter certaines autres "valeurs" telles l'esprit de compétition et de domination et leurs conséquences immédiates, les concepts de hiérarchisation et de conquête. En somme nous pouvions identifier deux patterns aliénants, celui imposé à la femme et celui imposé à l'homme, et nous désirions leur disparition et des changements sociaux pour l'avènement d'une société plus humaine. (...)

L'ÉQUIPE DE PRODUCTION

L'équipe de production a suscité le regroupement d'un nombre imposant de femmes cinéastes ou en voie de le devenir. Le critère de sélection le plus important a été la volonté de s'engager dans une démarche à la fois professionnelle et personnelle. Grâce à des rencontres régulières, l'équipe s'est rapidement retrouvée sur la même longueur d'ondes et ce, malgré des différences très marquées de personnalité et d'antécédents. Dès ce moment, le groupe est devenu un lieu privilégié, un catalyseur, qui accélérât la démarche personnelle de chacune et favorisait un approfondissement des questions soulevées. Plusieurs ont reconnu des faits qu'elles n'avaient jamais osé s'avouer ou osé exprimer. Très vite également, il nous fut possible de vivre selon les valeurs humaines auxquelles nous donnons priorité dans notre "rêve" social. Ni compétition, ni hiérarchie mais une grande vitalité créatrice! (...)

DES FILMS PERSONNELS AVANT TOUT

Tout d'abord, nous avons convenu que les films du programme avaient plus de chance d'être significatifs et efficaces si chaque réalisateur concevait et réalisait, en choisissant elle-même le sujet et la forme, le film qui correspondait le plus à ses préoccupations personnelles, à son émotivité et à sa subjectivité. L'authenticité et la qualité de l'engagement devenaient les principaux critères d'acceptation d'un projet de film. La collégialité qui existait au niveau de l'équipe

de production et qui avait aiguillé chaque réalisateur au cours de la genèse de son projet continuerait cependant de s'exercer positivement tout au long de la période de production. Cette décision, de même que l'impossibilité de dissocier les différents aspects de la vie, ont entraîné l'abandon des films thématiques.

UN LANGAGE QUI PASSE PAR LE COEUR

De plus, la conscience que chacune avait acquise du public éventuel du programme, forçait à abandonner un langage trop didactique. Nous avions appris que seul un langage direct et émotif nous permettrait de rejoindre et d'éveiller la conscience collective. C'est ce même souci de l'auditoire qui, au cours de la scénarisation des FILLES DU ROY, par exemple, a fait que l'humour n'a pas été retenu, au niveau de la forme: il faut être déjà pas mal libéré pour se regarder avec humour!

Je constate à la lecture de tous ces textes se rapportant à En tant que femmes qu'il y a un extraordinaire bout de chemin qui a été fait. Je pense que le rêve d'une Société nouvelle, inscrit dans cette démarche, est amorcé.

J'ME MARIE, J'ME MARIE PAS de Mireille Dansereau, 81 mn 18 s
producteur (Société nouvelle — En tant que femmes)

À QUI APPARTIENT CE GAGE? de Susan Gibbard, Marthe Blackburn, Jeanne Morazain, Francine Saia, Clorinda Warny, 56 mn 57 s
production (Société nouvelle — En tant que femmes)

SOURIS, TU M'INQUIÈTES d'Aimée Danis, 56 mn 40 s
producteur (Société nouvelle — En tant que femmes)

Pourquoi j'ai produit les films des autres avant de tourner moi-même? C'est assez simple; pour des raisons bêtement pratiques; c'était plus facile pour moi de démarrer la série au niveau de l'ensemble, d'organiser le travail collectif, d'apprendre la production, une chose nouvelle pour moi; donc je pense qu'au début je n'aurais pas pu assumer la production de l'ensemble si j'avais moi-même commencé par réaliser un film. Il fallait que la série soit quand même bien partie, ce qui n'empêche pas qu'avec Marthe, on ait commencé à scénariser. Le temps de réalisation est tombé à la bonne place.

1974

LES FILLES, C'EST PAS PAREIL d'Hélène Girard, 57 mn 42 s
producteur (Société nouvelle — En tant que femmes)

Le projet initial des FILLES DU ROY tient en cinq pages signées Anne Claire Poirier, Marthe Blackburn et Jeanne Boucher. Leur début situe bien les intentions du film:

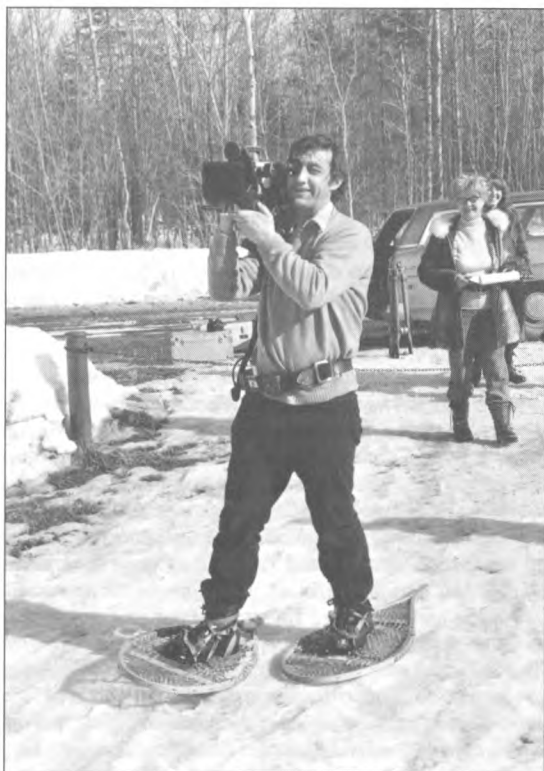
Une incursion dans l'histoire du Québec nous a fait constater que l'"histoire" officielle présente des héros: Champlain, d'Iberville, Montcalm, Dollard, etc... et, des saints: les huit martyrs canadiens.

Par ailleurs, nous n'avons découvert qu'une seule héroïne, Madeleine de Verchères, qu'on a d'ailleurs

affublée d'une réputation douteuse — et, quelques bienheureuses, des servantes exemplaires: Marguerite Bourgeoys, Marguerite d'Youville, Katéri Tekakouita...

Les femmes d'ici appartiennent à une longue lignée de servantes qui nous ont légué de génération en génération un poids de servitudes de plus en plus lourd à porter. Aujourd'hui, nous tentons de nous relever à jamais et de sentir la caresse du soleil. Ce que nos mères n'ont pas dit, nous le dirons pour elles, avec une telle affection, qu'elles ne renieront pas leurs filles. Nous dirons l'importance de leur rôle pour la survie du peuple québécois. Nous dirons qu'elles n'ont pas été "bienheureuses" mais des "mères et martyres" — elles n'étaient pas vierges et elles n'ont pas toujours joui — afin qu'elles remplacent sur nos autels et monuments ces héros et martyrs dont la mémoire glorieuse n'a perduré, bien souvent, que grâce à leur silence. Nous dirons qu'il n'y a pas eu évolution mais dégradation de l'image de la femme jusqu'à son visage le plus aberrant, celui de la femme-objet. Elles étaient venues pour servir les bâtisseurs d'un "nouveau monde" — elles n'ont pas cessé de servir, de veiller et de peupler, mais le nouveau monde a pris un air d'ancien monde et, dans la mesure où elles étaient fidèles à cette tradition de service, le nombre des services à rendre n'a pas cessé d'augmenter. Ce poids de servitudes, que nous nous sommes partagées, nous est aujourd'hui devenu intolérable.

C'est à travers huit personnages, autour desquels gravitent une foule anonyme de femmes-martyres, que nous trouvons l'histoire de cette servitude et de cette dégradation. Chacun de ces personnages évoque la mémoire de soeurs regrettées en cinq choeurs.



Georges Dufaux suivi de Marthe Blackburn



LES FILLES DU ROY

16mm, couleurs, 56 minutes 11 secondes, 1974

Réalisation: Anne Claire Poirier. **Scénario et texte:** Marthe Blackburn. **Avec la collaboration de:** Jeanne Morazain, Anne Claire Poirier. **Images:** Georges Dufaux, assisté de: Suzanne Gabori. **Musique et trame sonore:** Maurice Blackburn. **Animation:** Jean Bédard. **Assistante au montage:** Suzanne Allard. **Régie:** Jeanne Morazain, assistée de: Thérèse Lindsay. **Prise de son:** Jos Champagne, assisté de: Thérèse Petit. **Éclairage:** Maurice De Ernsted. **Enregistrement:** Roger Lamoureux. **Mixage:** Michel Descombes. **Avec la participation de:** Katherine Deer, Danielle Ouimet, Marie-Josée Da Silva, Suzanne Gervais, Hélène Girard, Nicole Lebreton, Monique Fortier, Berthe Latraverse Poirier. *Nous remercions les travailleuses, les épouses, les mères et les religieuses qui ont accepté de prêter leur concours à la production de ce film.* **Photographies:** Archives Nationales du Québec. **Chef de studio:** Jean-Marc Garand. **Administration:** Nicole Chamson. **Production:** Anne Claire Poirier.

Tournage: Du 5 mars au 4 avril 1973

Devis: 92 697\$

Première: À Radio-Canada le 13 mars 1974

Numéro de production: 84-055

Ce film est à l'origine de ma longue et magnifique collaboration avec Marthe Blackburn. Bien que nous soyons très différentes, nous sommes complémentaires, nous aimons les mêmes choses et nous pensons de façon très semblable. La formulation à la fois symbolique et très réelle du film, et les divers niveaux d'approche qu'on va plus tard retrouver dans MOURIR À TUE-TÊTE, je pense que c'est un langage dans lequel Marthe et moi avons trouvé un certain confort. J'espère qu'on le réutilisera.

Le 7 juin 1974, Anne Claire Poirier publie un texte sur ce que serait le prolongement normal du programme *En tant que femmes*. Le titre à lui seul est à la fois un programme et un étendard: **Proposition pour un studio ayant à sa tête une tête et un coeur de femme**. En voici les deux premières pages:

Le caractère spécifique du studio que nous proposons, donnant ainsi suite à une demande précise qui nous a été transmise par la direction de l'*Office national du film*, découle des objectifs prioritaires qui président à sa formation: d'une part, permettre aux femmes de participer au processus décisionnel et à l'élaboration des politiques; d'autre part, promouvoir, organiser et mettre sur pied un "lieu" de production facilement accessible et en quelque sorte privilégié pour les femmes.

Si la formation d'un tel studio présente un intérêt indéniable pour les femmes, nous y voyons également un intérêt tout aussi indéniable pour l'ONF. Tout d'abord, nous croyons fermement que la production de l'ONF se trouvera enrichie par l'addition de films exprimant le point de vue des femmes et leur vision du monde. Car pour nous, et il est important de le préciser au départ, il ne s'agit pas de produire des films traitant de sujets "dits féminins", mais d'ouvrir un moyen d'expression, avec toute sa gamme de styles, de techniques et de formats, à un groupe qui n'a pas jusqu'à maintenant été autorisé à le faire. Mais, tout en étant d'abord un lieu de regroupement des femmes, ce studio demeure ouvert à tous les cinéastes. S'il comporte un programme spécifique à l'intention des femmes, ce studio peut également animer un programme général qui, nous l'espérons, sera caractérisé par sa réflexion et son invention. L'ONF doit être autre chose qu'un simple témoin du changement social par ses films: il se doit d'être un participant actif de ce changement, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un des changements — nous en avons l'intuition — les plus importants de notre époque.

Fortes de l'expérience de production de la série *En tant que femmes*, nous savons qu'il est nécessaire pour atteindre ces objectifs de mettre sur pied une structure souple qui permette la participation et la collégialité, qui soit mobile et dynamique. C'est pourquoi, nous proposons une structure basée sur le décloisonnement des fonctions de façon à utiliser au maximum les ressources humaines et à empêcher le confinement, jusqu'à l'usure, des individus dans un carcan. Nous ne voyons pas pourquoi il serait interdit à une personne qui en a la **compétence professionnelle** d'élargir son champ d'activités et de partager son temps entre différentes fonctions, offrant ainsi aux diverses facettes de sa personnalité et de ses aptitudes des débouchés dans l'action. Ceci implique bien sûr que la confiance, la communication et la participation auront été telles, que la continuité des opérations sera assurée. Nous ne voyons là rien d'impossible: nous savons par expérience que c'est possible et générateur au niveau de la création.

À cette première condition de réussite et d'efficacité, une structure souple, s'en ajoutent d'autres. Tout d'abord, la formation d'un noyau de base permanent, de façon à rendre possible cette continuité, en plus de permettre une réelle participation des femmes à la vie de l'ONF: comité du programme, atelier des cinéastes, comité de direction et ce à long terme. Nous sommes convaincues d'ailleurs que l'ONF bénéficiera grandement et assez rapidement de cet apport nouveau.

C'est dire qu'il est essentiel que l'ONF embauche, en production, d'une façon permanente et immédiatement un certain nombre de femmes. Comme point de départ, nous proposons l'engagement de quatre (4) femmes: un producteur et adjoint au chef de studio, une réalisatrice d'expérience, une réalisatrice plus jeune et une recherchiste-scénariste.

Le caractère **professionnel** du programme de production et d'entraînement que nous avons élaboré nous apparaît comme une condition essentielle de succès. Nous ne voulons pas produire de "demi-projets" ou

créer une "sous-classe" d'artisans du cinéma, ou encore restreindre la richesse et la variété de l'expression par des insuffisances dans la connaissance du moyen. C'est aussi une des raisons pour lesquelles le programme d'entraînement prévoit, d'une part, des stages avec des équipes "normales" sur des productions diverses, et, d'autre part, une utilisation autonome de l'équipement professionnel mais dans le cadre de projets à la mesure d'un débutant: des projets courts qui traitent de questions ou d'histoires simples. Vu l'absence en nombre suffisant de personnel féminin, il va de soi qu'on ne pourra arriver, dans les premières années, à un équilibre heureux entre l'utilisation des réguliers et des pigistes.



Anne Claire Poirier et sa mère dans LES FILLES DU ROY

En ce qui concerne le métier de productrice, je dois avouer qu'à la fin de la série, c'était quand même navrant de voir se terminer quelque chose qui avait tant besoin de continuer à vivre. À l'époque, avec le directeur de la production française Yves Leduc, nous avions demandé au gouvernement un budget spécial pour continuer, sur une période de cinq ans, l'expérience d'En tant que femmes, à l'intérieur d'un studio qui eut été mixte. Nous pensions qu'il ne fallait pas insister ce programme à l'intérieur d'un studio exclusivement féminin. Du côté français, il y avait déjà des femmes avec des acquis professionnels importants, même si nous étions peu nombreuses; un mouvement se dessinait de femmes solidement installées dans la profession; on avait moins besoin d'un studio de formation, ce qui était davantage le cas des anglophones. À partir de là, étant donné que les films que nous entendions poursuivre se situaient au même niveau professionnel que ceux de nos confrères, on ne voulait pas créer un studio à part, à petit budget, où les critères de sélection et de qualité eussent été différents. Je craignais le ghetto! Je ne regrette pas nos idées. Je n'ai aucune amertume sur ce qui est arrivé, sur cet argent que nous avons demandé et qui est allé ailleurs, il est bien utilisé. Les femmes, tout comme leurs confrères, devaient avoir le droit d'aller dans le studio de leur choix et de choisir leur producteur. Quand Yves m'a proposé la responsabilité d'un studio, j'ai accepté. Afin de vivre une forme de continuité avec ce que j'avais entrepris avec En tant que femmes, — rester disponible aux autres femmes cinéastes —. Il me semblait normal de donner à l'Office ces deux années un peu moins personnelles au plan du travail, de m'occuper d'administration et de collaborer aux politiques de l'institution. Je n'ai pas regretté ce choix, je trouve que j'y ai appris beaucoup. Notamment, en produisant les films des autres, j'ai appris à les aider à être eux-mêmes, ce qui n'est pas facile pour une cinéaste qui avait tendance, au début, à vouloir que les autres fassent les films

qu'elle ferait elle-même. Ce fut très enrichissant. Ce furent des années très positives mais je ne crois pas que je pourrais remplir ces fonctions à coeur de vie, par caractère, par choix.

1975

LE TEMPS DE L'AVANT

16mm, couleurs, 87 minutes 47 secondes, 1975

Avec: Luce Guilbault, Paule Baillargeon, Pierre Gobeil, J. Léo Gagnon, Marisol Sarrazin, Nicolas Dufresne, Manon Jolicoeur, Angèle Arsenaault, Jean Mathieu, Catherine Potvin, Viviane Neya, Roger Garceau, Jean-Pierre Légaré, Paul Gauthier. **Réalisation:** Anne Claire Poirier. **D'après un scénario de:** Louise Carré. **Adapté par:** Marthe Blackburn, Anne Claire Poirier. **Image:** Michel Brault, Suzanne Gabori. **Montage:** Jacques Gagné, Christian Marcotte. **Musique:** Maurice Blackburn. **Chansons:** Angèle Arsenaault. **Son:** Joseph Champagne, Marie-Josée Champagne, Marie-Claude Bertrand. **Mixage:** Michel Descombes. **Assistante à la production:** Marthe Blackburn. **Script assistante:** Marie Lahaie. **Assistant à la régie:** Jacques Normand. **Décor:** Vianney Gauthier, Claude Paré. **Costumes:** Ghislaine Ouellet. **Maquillage:** Marie-Angèle Protat. **Chef électricien:** Richard Pronovost. **Administration:** Françoise Berd. **Chef de studio:** Jean-Marc Garand. **Directrice de production:** Laurence Paré. **Producteur:** Anne Claire Poirier.

Pellicule: Eastman color Kodak 7247

Rapport de l'image: 1: 1,33

Tournage: De la mi-octobre à la fin novembre 1974

Devis: 152 653\$

Devis révisé: 151 386\$

Première: À Radio-Canada le 11 juin 1975

Prix: Mention décernée par le Conseil national des femmes belges, Festival international de films de femmes (Bruxelles)

Titre de travail: L'ESPOIR

Numéro de production: 84-092 (studio B)

Distribution: Office national du film

C'est le premier film de facture plus linéaire que j'ai réalisé. C'est peut-être dû au fait que le film est parti d'un scénario de Louise Carré, qui était déjà structuré, auquel Marthe et moi avons travaillé, pas au niveau de sa forme — on a gardé la forme initiale — mais en modifiant et en ajoutant des choses, par exemple la séquence de la nuit des deux soeurs qui dure vingt-cinq minutes; d'ailleurs le comité du programme m'avait défié à ce sujet en disant que ce n'était pas faisable alors que je savais bien que oui, ayant moi-même passé de longues nuits blanches à parler avec d'autres femmes. C'était ma première collaboration avec Michel Brault. Il avait été mon premier maître. Je n'avais jamais osé lui demander de "daigner" travailler sur un de mes films. C'est peut-être le fait d'avoir osé demander à Georges Dufaux de faire avec moi LES FILLES DU ROY — je me rappelle, je me sentais bien petite — qui m'a rendu si "audacieuse"; je n'ai jamais regretté cette collaboration qui dure toujours et qui j'espère durera longtemps.

Si j'ai à la fois produit et réalisé deux de mes propres films, ce fut pour des raisons purement circonstancielles. LE TEMPS DE L'AVANT appartenait à la série En tant que femmes et comme je déléguais à Laurence Paré beaucoup de responsabilités de production, je n'ai pas eu à supporter deux fardeaux pendant le tournage. Je lui ai confié beaucoup de responsabilités dont elle s'est acquittée à mon plus grand avantage, ce qu'elle a continué à faire depuis, sur tous mes films!

Tel que le prévoient les objectifs du programme, les films d'*En tant que femmes* furent l'objet d'études et d'enquêtes sociologiques particulières et de diffusions encadrées. Nous avons retenu quelques passages ayant trait aux FILLES DU ROY et au TEMPS DE L'AVANT. Le premier rapport s'intitule **Les filles du roy: compte-rendu des commentaires et réactions recueillies par téléphone à la suite de la présentation du film à la télévision** et fut rédigé par Danielle Lareau, tandis que le second porte comme nom **Distribution communautaire du film "Le temps de l'avant" auprès du public masculin** et fut coordonné par Hortense Roy.

Premier rapport

LES FILLES DU ROY constitue sans aucun doute le film le plus ardu à évaluer à partir des commentaires du public. Le contenu d'un tel film permet très difficilement à un public de s'exprimer de façon constante. Alors que les trois premiers films de la série *En tant que femmes* ont provoqué chez les spectateurs des commentaires d'un même ordre, donc facilement analysables, LES FILLES DU ROY a donné lieu à plusieurs types d'interprétation à cause de sa facture complexe. Certains ont eu des réactions d'ordre strictement émotif, d'autres d'ordre tout à fait intellectuel. Plusieurs sont intervenus à ces deux niveaux mais en donnant libre cours à leur interprétation. Si l'idée générale du film a été saisie par la majorité, le point de départ des commentaires a été loin d'être le même pour tout le monde. Les sollicitations multiples que présentait LES FILLES DU ROY ont attiré autant de réactions diverses qu'elles correspondaient à certains aspects de la vie des gens. Il se trouve aussi que plusieurs ont eu de la difficulté à s'exprimer à cause de l'émotion suscitée par le film. Or, rien n'est plus difficile à exprimer dans un rapport comme celui-ci que l'émotion à peine verbalisée. Qu'une personne bafouille sous son emprise, répète dix fois que ce film est merveilleux ou pleure en donnant ses commentaires, devient un phénomène extrêmement significatif pour ceux qui recevaient les appels mais perd beaucoup de sa densité lors de l'établissement des catégories. C'est sans doute pour cette raison que cette étude ne rend pas parfaitement l'attitude du public face à LES FILLES DU ROY, même si tous les éléments exprimés verbalement par le public ont été pris en considération. Une des caractéristiques marquantes de cette population a été sa distribution à peu près égale dans les différents groupes d'âge et l'espèce de consensus qui a suivi la projection de ce film. (...) Ainsi, les 15-25 ans et les 36 ans et plus se sont dits généralement d'accord avec la revalorisation du rôle premier de la femme et des gestes qu'elle pose à la maison. Pour les plus âgées, il est facile de croire que cette valorisation venait étayer des principes avec lesquels elles avaient toujours vécu avec plus ou moins de satisfaction. Les plus jeunes semblaient voir dans cet aspect du film un retour aux sources, phénomène qui est actuellement très vivant dans la nouvelle culture. Il était possible de pressentir, chez les plus jeunes, une espèce de romantisme dans leurs commentaires à l'égard de la maternité, de l'allaitement et de l'amour. Le groupe des 25-34 ans est celui qui a le plus contesté le film, mis à part bien entendu le groupe plus âgé qui a vu dans LES FILLES DU ROY un "film de cul". Il faut souligner que ce groupe est celui qui compte, chez les femmes, le plus de "professionnelles". C'est dans ce groupe d'âge également qu'on

reproche le plus au film de ne montrer qu'un aspect particulièrement pénible du travail de la femme: celui des métiers de services; de valoriser tout un aspect du rôle de la femme: celui de mère et d'épouse, auquel elles ne voulaient plus croire parce qu'il prolongeait la soumission et l'infériorité de la femme; d'être une démonstration claire et cohérente de l'exploitation de la femme et un point de départ pour une lutte un peu plus organisée sur le plan pratique. (...)

Une des principales caractéristiques du groupe des hommes est sans doute celle de compter le plus grand nombre de théoriciens de toutes sortes. Étudiants et professionnels n'ont pas résisté à reporter le problème de l'exploitation de la femme au niveau de l'exploitation en général et à affirmer que cette situation n'est surtout pas le propre de la femme. N'étant impliqués ni dans l'un, ni dans l'autre, c'est sans doute là, de la part de ces patrons ou futurs patrons, de ces maris ou futurs maris, une façon fort élégante de s'en distancier que de maintenir le débat sur un plan strictement idéologique. De plus, les hommes se sont sentis oubliés par ce film. Ils auraient voulu voir davantage ce que faire vivre une famille implique. Par contre, les femmes ont plutôt trouvé réaliste le thème de l'absence de l'homme, autant à cause des longues heures de travail qu'à cause de la faible part de responsabilités qu'il prend dans l'éducation des enfants. (...)



Pierre Gobeil et Luce Guilbeault

Deuxième rapport

LE TEMPS DE L'AVANT est le seul film de la série *En tant que femmes* qui fait l'objet d'une distribution communautaire dont l'un des objectifs principaux est de recueillir à son sujet les réactions du public masculin.

Un tel projet représente une réponse précise à de nombreuses demandes exprimées de la part d'hommes et de femmes depuis les premières lignes ouvertes après la télédiffusion par *Radio-Canada* des quatre premiers films de la série en 1974, et à l'occasion de

la présentation de chacun des films. Enfin en avril 1976, lors de la réunion d'évaluation de l'opération communautaire, auprès d'auditoires féminins à travers le Canada français, avec le film *LE TEMPS DE L'AVANT*, une demande plus officielle nous est adressée dans le but d'obtenir "un projet spécialement pour les hommes, avec animateurs seulement". Point n'est besoin d'attendre une autre occasion pour franchir une nouvelle étape.

Le sujet du film *LE TEMPS DE L'AVANT* si profondément enraciné dans le quotidien des hommes et des femmes, au coeur d'espoirs soutenus et de drames silencieux, devient tout désigné pour la poursuite du travail réclamé. (...)

Le milieu masculin pris au dépourvu par la thématique du film.

Le projet démontre que le **milieu masculin** comme tel, a été pris par surprise par le thème de l'avortement tel que présenté dans le film *LE TEMPS DE L'AVANT*. Difficultés énormes de rejoindre des groupes, départs des participants avant la fin des séances de visionnement ou au moment de la discussion, persistance à confiner le débat à un niveau social et économique plutôt qu'à un niveau affectif, manque de vocabulaire pour parler des problèmes affectifs, voilà autant de faits qui démontrent que le public masculin a été pris au dépourvu par la thématique du film. (...)

Choix du film LE TEMPS DE L'AVANT comme principal outil d'intervention.

Le public masculin s'est souvent montré "expéditif" vis-à-vis la question soulevée dans le film; d'une part, on prétextait la longueur du film pour décliner l'invitation à le visionner et, à plusieurs reprises, lors des visionnements, la gestuelle des participants a démontré que certaines séquences les incommodaient ("on se croisait et décroisait les jambes, on allumait des cigarettes, etc..."). (...)

Il semble qu'il soit possible d'affirmer que parmi les films de la série *En tant que femmes*, *LE TEMPS DE L'AVANT*, plus que tout autre, était un outil d'intervention efficace auprès d'auditoires masculins parce qu'il fait choc, est insécurisant et fait une percée dans un réseau étanche de clichés masculins; le film a laissé peu de participants dans un état indifférent.

À quoi ont servi ces enquêtes? C'est vrai que ça avait une influence sur les films subséquents en ce sens que ça nous permettait de mieux connaître le pouls du public. C'était un travail qui avait un but sociologique et ce sont surtout des spécialistes de lecture sociale qui s'en sont servis. Les cinéastes directement concernées avaient intérêt à voir ces rapports. Comme nous étions toutes très averties de ce travail de la distribution, ça pouvait nous servir pour les films subséquents; c'est essentiel pour un cinéaste de savoir comment le public réagit à son film. Je suis heureuse de mentionner ici le travail d'Hortense Roy, qui a été une collaboratrice extraordinaire dans la série des femmes et à Société nouvelle.

1976

SHAKTI de Monique Crouillère, 56 mn 26 s
production

SURTOUT L'HIVER de Jacques Gagné, 67 mn 52 s
producteur exécutif (coproduit avec les Musées nationaux du Canada)

TI-DRÉ d'Annick de Bellefeuille, 55 mn 36 s
producteur

1977

FAMILLE ET VARIATIONS de Mireille Dansereau, 75 mn 15 s
production (Société nouvelle)

LES HÉRITIERS DE LA VIOLENCE de Thomas Vamos, 56 mn 50 s
production

LE MENTEUR
(1ère partie — L'ALCOOLISME: LA MALADIE) de Robert Séguin,
82 mn 25 s
(2e partie — L'ALCOOLISME: LA THÉRAPIE), 82 mn 35 s
production

LA P'TITE VIOLENCE d'Hélène Girard, 71 mn 57 s
production (Société nouvelle)

QUÉBEC À VENDRE de Raymond Garceau, 58 mn 57 s
production

RAISON D'ÊTRE d'Yves Dion, 78 mn 20 s
producteur exécutif

1978

MOURIR À TUE-TÊTE est le produit de la conjugaison de deux projets de film. En cours de route les deux projets furent fusionnés en un. Voyons comment Anne Claire Poirier et Marthe Blackburn présentaient leur démarche:

Au cours de nos recherches et de notre réflexion pour la série *En tant que femmes*, il serait superflu de dire que notre information et notre cheminement aient pu se limiter à la cadence des six films qui ont été produits entre 1971 et 1975. Plus nous avançons dans cette recherche, plus nous trouvons le choix de nos sujets restreint, devant l'abondance d'information "vive" qui nous parvenait. Nous étant engagées dans cette introspection de la conscience féminine, nous ne pouvions que continuer l'angoissante réflexion commencée, et pousser plus loin nos interrogations en assumant les révélations qu'elles comportent.

C'est ainsi que nous est apparu de façon prioritaire, la nécessité pour ne pas dire l'urgence des deux films que nous vous proposons en prenant pour sujet: le viol.

Pendant quatre ans, autant que la sexualité et la prostitution, c'est un sujet que nous ne nous sentions pas en mesure d'aborder, même si la pression des témoi-

gnages recueillis et l'exigence des milieux de travail et d'écoute où nous avons oeuvré, nous incitaient à le faire. Nous ne nous sentions pas prêtes. C'est que nous ne nous étions pas rendues compte que ces trois sujets étaient peut-être connexes et que le viol, revisité dans l'ensemble de son historique et de sa permanence comme premier et ultime moyen d'oppression, pouvait à lui seul établir une conjoncture avec les deux autres. (...)

Pourquoi deux films sur le viol?

Parce que, sur le viol, tout est encore à dire. Pas parce que le sujet n'a pas été traité au cinéma. (...) Notre volonté dans le premier film, c'est de l'aborder de l'intérieur; donc tenter de sentir et de faire sentir ce que c'est que d'être violée, ensuite d'en suivre les répercussions consécutives qui souvent sont fatales. Nous avons les preuves que certains suicides, reconnus légalement comme suicides, ne sont que des dégradations psychotiques successives à un viol. Nous ne voulons pas tenter de regarder le viol, mais de le faire vivre de l'intérieur dans l'intensité de sa violence. Maintenant. À des fins complémentaires de logistique, nous avons besoin de vous persuader que pour scénariser le premier film, il nous faut l'apport de la recherche du deuxième, en ce sens que l'information que l'on veut mettre dans le dossier viol qui sera le sujet du second (sous la forme documentaire) nous permettra de mieux cerner et de mieux approfondir la véracité du premier: l'un devenant tributaire de l'autre. Autrement dit: dans une première étape, nous allons trouver notre matière brute, pour élaborer le deuxième. Nous avons besoin, pour la compréhension et le poids des personnages, de nous appuyer sur une recherche fondamentale qui ne ressortisse pas de la fantaisie et du simple droit de raconter une histoire: un événement qui ravage un être sain, au point de le pousser à la mort, présuppose une détérioration lamentable des rapports humains devant lesquels on ne peut plus éviter de se poser les vraies questions.

Les vraies questions, nous essaierons de les aborder dans le deuxième film. Pourquoi le viol existe. Comment il est la réalité quotidienne des femmes dans la rue, dans leurs maisons, à leur travail, en vacances, le jour, la nuit, sans considération d'âge ni de conséquences. En quoi le viol est un crime beaucoup plus politique que sexuel.

En démasquant un nouvel élément de leur oppression, peut-être la clef essentielle: répression physique, historique, processus conscient d'intimidation, de culpabilité et de peur, les femmes se doivent d'arriver à détruire l'idéologie monstrueuse du viol, de manière à lui "dénier tout avenir".

Nous avons, hommes et femmes, des fantasmes différents qui sont devenus trop lourds à porter: il faut essayer d'en prendre conscience et de cesser de taire ce qui représente le trop plein des préoccupations collectives. Le viol est une affaire d'homme. La justice aussi. D'hommes qui, comme tels, s'appliquent à renvoyer sur la femme la responsabilité du problème. C'est cette responsabilité que, pour l'espace de deux films, nous sommes prêtes à assumer, avec l'aide de toutes les femmes qui nous ont apporté leur connaissance.



Julie Vincent



MOURIR À TUE-TÊTE

16mm, gonflé en 35mm, 95 minutes 55 secondes, 1978

Un film de: Anne Claire Poirier. [Générique de fin]. **Avec:** Julie Vincent (Suzanne), Germain Houde, Paul Savoie, Monique Miller, Micheline Lanctôt, Luce Guilbeault, Christiane Raymond, Louise Portal, Murielle Dutil, Julie Morand, Léo Munger, Pierre Gobeil, André Pagé, Michèle Mercure. **La voix de:** Jean-Pierre Masson et la participation des élèves de l'école élémentaire Richard, Verdun. **Réalisation:** Anne Claire Poirier. **Scénario:** Marthe Blackburn, Anne Claire Poirier. **L'histoire de Suzanne est tirée d'une synopsis de:** Andrée Major. **Images:** Michel Brault. **Musique et conception sonore:** Maurice Blackburn. **Montage:** André Corriveau. **Prise de son:** Joseph Champagne. **Script:** Thérèse Bérubé. **Direction artistique:** Denis Boucher. **Maquillage:** Brigitte McGaughry. **Costumes:** Huguette Gagné. **Accessoires:** Charles Bernier. **Régie:** Jacques Normand. **Assistant à la caméra:** Serge Lafortune. **Mixage:** Peter Strobl. **Prise de son en studio:** Roger Lamoureux. **Perchiste:** Michel Charron. **Éclairage:** Roger Martin assisté de: Jean Trudeau. **Photographe de plateau:** Takashi Seida. **Stagiaire à la caméra:** Jean Lépine. **Stagiaire à la régie:** Ginette Guillard. Ont collaboré aux séquences de salle de montage: **Assistante à la réalisation et régie:** Lucette Lupien. **Prise de son:** Jacques Drouin. **Costumes:** Marie-Hélène Gascon. **Maquillage:** Diane Simard. **Éclairage:** Don Caulfield. **Bruitage:** Ken Page. **Montage sonore:** Claude Langlois. **Ondes Martenot:** Jean-François Laurendeau. **Orgue de l'église Saint Matthias:** Régent Poirier. **Document visuel sur la clitoridectomie fourni par:** Alain de Benoist, Mouvement Terre des hommes. **Coordination technique:** Édouard Davidovici. **Administration:** Danielle Barnett, Ginette Guillard, Édith Barrette. **Direction de production:** Laurence Paré. **Production:** Jacques Gagné, Anne Claire Poirier.

Pellicule: Eastman color Kodak 7247

Rapport de l'image: 1: 1,33

Tournage: Le 16 mars 1978

Du 11 avril au 13 avril 1978

Du 25 avril au 26 mai 1978

Du 18 août au 31 août 1978

Devis: 362 861\$

Avant-première: Au Festival de Cannes en mai 1979 (section: Un certain regard)

Sortie en salle: Le 14 septembre 1979 au cinéma Le Dauphin

Prix: Plaque en or décernée à Julie Vincent pour son interprétation, 15e Festival international du film de Chicago.

Prix spécial du jury, 13th Annual Festival of the Americas (Houston)

Titre de travail: LE VIOL

Numéro de production: 82-121 (studio B)

Distribution: Les films Mutuels

Office national du film

MOURIR À TUE-TÊTE, j'ai l'impression que c'est un film sur lequel tout a été dit ou sur lequel j'ai tout dit. Probablement parce que c'est un film avec lequel j'ai beaucoup voyagé, rencontré beaucoup d'auditeurs, répondu à beaucoup de questions. Je ne veux donc pas me répéter. Ce film est l'aboutissement de la série En tant que femmes, pas au sens que ce soit le dernier film directement rattaché à la réalité et l'identité des femmes, — il en reste beaucoup à faire et j'en ferai d'autres, — mais au sens d'avoir été réalisé en continuité avec la série.

La série *En tant que femmes* avait donné lieu à des pratiques de diffusion originales où l'enquête jouait un rôle primordial. Le service de la mise en marché française entreprit de récidiver à l'occasion de la télédiffusion de *MOURIR À TUE-TÊTE* à *Radio-Canada*. Cela donna lieu à la publication de *Enquête sur les réactions de l'auditoire après la première télédiffusion canadienne du film Mourir à tue-tête*. Nous avons retenu quelques passages de la conclusion:

Nos résultats permettent de conclure que présenter le viol comme "un crime politique de domination qui passe par le crime sexuel" et d'associer cette démonstration aux réactions psychosociales d'une victime répondaient à des préoccupations réelles chez la population. (...)

Ce n'est pas tout d'aborder un bon sujet, encore faut-il que le traitement cinématographique soit en mesure de livrer son contenu, que la structure du film soutienne les intentions de production aussi bien que l'intérêt du cinéspectateur. Sur ce dernier aspect, rappelons que le film a captivé son public. En effet, très peu de répondants nous ont rapporté que le film était la cause même de leur interruption d'écoute.

Le public est toutefois resté critique à l'égard du film *MOURIR À TUE-TÊTE*. L'analyse de nos résultats montre qu'au plan narratif, le public n'est pas unanimement favorable. Au plan réalisme, le viol montré dans *MOURIR À TUE-TÊTE* est, selon les téléspectateurs, illustratif mais non représentatif de ces agressions sexuelles. Alors que la scène du tribunal avait soulevé chez plusieurs critiques de cinéma un certain scepticisme, le public a, pour sa part, bien apprécié cette partie du film. En effet, selon ce qui se dégage des résultats, elle permet la transposition de la thèse sociale du film dans le réel.

Les personnages masculins de la partie fiction du film ont été perçus vraisemblables, ce qui a certainement permis au film de susciter de fortes réactions émotives chez son public. En ce qui concerne les hommes du film, il faut cependant ajouter que le monologue du violeur (ses motifs) semble être l'élément le moins convainquant pour les téléspectateurs. (...)

On peut ainsi affirmer que MOURIR À TUE-TÊTE traite efficacement la facette du vécu du viol par une victime, ou pour reprendre l'expression de l'équipe de production: "la détérioration lamentable des rapports humains qui entraîne le ravage d'un être sain."

Il semble être difficile pour le public d'en rester à l'exposé du problème du viol sans véritable esquisse de solution. L'ensemble des commentaires défavorables au récit vont dans ce sens.

La discussion de cette insatisfaction s'inscrit dans celle des décisions de l'équipe de production du film. Il faut tenir compte que le public s'est montré d'accord avec le fait que MOURIR À TUE-TÊTE traite du viol en le dénonçant. L'appréciation du récit a révélé que la moitié du public considère le film satisfaisant et complet en soi. Certains sont d'avis que le "pourquoi du viol" n'est pas suffisamment exploité. Enfin, d'autres estiment qu'il aurait fallu montrer des solutions ou "ce dont a besoin une victime de viol pour s'en sortir". Notons que l'aspect "solutions du viol" ne s'insérerait pas dans les objectifs de production du film. Ces commentaires traduisent un réel désir chez la population d'aller plus à fond sur la question du viol. (...)

Les résultats du sondage ont permis d'évaluer à environ deux millions le nombre de personnes qui, suite à la télédiffusion de MOURIR À TUE-TÊTE, avaient discuté du viol ou du film, au moment de l'entrevue téléphonique. À lui seul, ce fait permet de conclure que cette production cinématographique a le pouvoir d'alimenter en contenu les interactions des individus.

Nos résultats démontrent que les hommes ne réagissent pas au film de la même façon que les femmes. En effet, ils ont trouvé MOURIR À TUE-TÊTE plus long et plus difficile à comprendre. Ils ont été plus souvent d'avis que les personnages masculins du film étaient "pires" que les hommes dans la réalité. Ils ont aussi moins discuté du film que les femmes. De ces diverses réactions, on peut dégager qu'en général le public masculin a été moins touché émotivement en regardant MOURIR À TUE-TÊTE.

Le comité du programme, tel qu'il existait en 1981, était un lieu composé de cinéastes et recevait, acceptait ou refusait les projets de films. Les personnes présentes posaient des questions, débattaient longuement entre elles et invitaient réalisateurs et producteurs à venir défendre ou expliquer leur projet. Anne Claire Poirier dut se soumettre à ces règles internes. Nous avons choisi des extraits du **Procès-verbal de la 462e réunion** (du 6 août 1981) pour donner une idée des palabres qu'on y menait:

Pas de participation possible de la SDICC à LA MISE EN QUARANTAINE avant qu'un film de l'industrie privée ne soit entrepris pour assurer la réciprocity. Or, aucun projet de cet acabit ne se présente par les temps qui courent. D'autre part, la maison de production *Nanouk Films* qui devait éventuellement être le répondeur du film de Anne Claire Poirier et le coproducteur, s'est finalement désistée, après de longues tergiversations, avouant son incapacité à trouver la part de financement nécessaire à un tel film dans le privé. Aucun effort par ailleurs n'a été fait par Jacques Vallée et compagnie auprès d'autres producteurs privés. Tout se passant comme si on avait lancé la serviette et que l'on considérait que LA MISE EN QUARANTAINE était un projet d'auteur, un film typiquement Onfien, guère susceptible de trouver preneur dans l'entreprise privée (cette dernière assertion étant plutôt déduite par les membres qu'affirmée cependant par Jean-Marc Garand). (...)

Le processus d'analyse étant donc à nouveau déclenché, les lectures et avis pour et contre commencent à s'entrechoquer. Achèvement qui comble ceux qui étaient déjà en faveur du film, mais qui ne touche guère ceux que le projet ne satisfait pas. Ceux-là refusent de croire pertinent et valable le traitement dramatique inventé par les scénaristes (Blackburn-Poirier). Ils considèrent que ce "trip" personnel s'adresse à un groupe par trop restreint et grand bourgeois et qu'il ne peut, en aucune façon, être ressenti par le grand public. Problèmes donc d'identification et risque trop grand d'un non-attraire pour le public des salles. Toutes sortes de nuances évidemment viennent pondérer ces jugements dont quelques-uns portent sur la reconnaissance quand même du métier et des qualités de la réalisatrice.

Par contre, ceux qui défendent le film parlent d'une fresque très au point d'un milieu déterminé, beaucoup plus largement répandu ici qu'on ne l'admet. Ils admirent un scénario original, très bien fait, susceptible à leurs yeux de toucher, pour différentes raisons, bien du monde. Ceux-là estiment que la réalisation d'un tel film propose un grand défi qu'Anne Claire est fort capable de relever et que cette production, authentiquement onéfienne, tant par sa thématique nouvelle que son traitement, ajoutera un témoignage important au rôle spécifique de l'ONF. (...)

Le passage d'Anne Claire Poirier et de Jacques Vallée, ensuite, au Comité voit la réalisatrice reposer la problématique très personnelle de son film — sa peur de vieillir — qui est en même temps un problème ressenti par plusieurs à l'approche de la cinquantaine. Elle

J'ai toujours plus de difficulté à parler de LA QUARANTAINE parce que c'est mon petit dernier. Je sais que ce film a eu une réception tout à fait divisée. Il y a des gens qui n'aiment pas du tout ce film; moi je l'aime. C'est un film que je trouve juste, que je trouve vrai. Je ne pense pas que le sujet du film contraste avec mes films précédents. Avec Marthe, nous avons pris le parti-pris d'éliminer tout ce qui pourrait sembler théorique ou didactique. Les préoccupations qu'il souligne, qui l'habitent, ne sont pas tellement différentes des choses que j'ai traitées auparavant, ça concerne encore beaucoup les relations des gens les uns avec les autres, leur vie intime; à ce niveau-là, je trouve que c'est dans la lignée de mes autres films. La structure est peut-être un peu plus linéaire, mais encore... Je suis portée évidemment à le défendre quand les gens l'attaquent; je n'aime pas ça quand on ne m'aime pas; je suis comme tout le monde!

Comme nous l'avons souligné dans le Dossier de la Cinémathèque consacré aux 25 ans de la production française à l'ONF, la pertinence ou non de réaliser des films de fiction à l'ONF fut toujours l'objet d'un débat passionné. Même parmi les réalisateurs, les avis divergeaient, selon notamment les orientations cinématographiques individuelles. Après son expérience de productrice, Anne Claire Poirier devient partie prenante de ce débat en proposant la réalisation de LA QUARANTAINE et en publiant le 13 décembre 1982, avec les deux autres "gros canons" de la fiction onéfiennne, Francis Mankiewicz et Jean Beaudin, un texte d'intention intitulé **L'existence et la pertinence d'un cinéma de fiction à l'ONF**. À signaler que depuis ces deux réalisateurs ont quitté l'ONF.

Thème privilégié de discussions périodiques depuis vingt ans. Chaque moment de crise provoquée soit par des problèmes budgétaires, des critiques et des attaques du "privé", des questionnements du gouvernement et aujourd'hui les recommandations du *Rapport Applebaum-Hébert* entraîne automatiquement la remise en question de la production de longs métrages de fiction.

On pourrait ici reprendre et élaborer encore une fois les arguments en faveur d'un tel cinéma mais nous ne croyons plus à une attitude défensive, nos films sont nos vrais arguments et nous affirmons qu'il est essentiel d'en continuer et surtout d'en stimuler la production. Cependant nous soulignerons trois aspects essentiels et concrets de notre mandat à l'appui de notre position.

1- La nécessité d'un cinéma de fiction culturel soumis à d'autres impératifs que la pure spéculation commerciale.

2- L'obligation d'assurer la continuité d'une oeuvre cinématographique nationale adulte. La continuité d'une oeuvre collective ne peut être générée que par la continuité d'oeuvres individuelles basée sur l'acquis et la maturité personnelle et créatrice des cinéastes.

On parle trop souvent de "recherche" et de "prototype" en pur théoricien. Chaque nouveau film est un prototype et la recherche prend son fondement dans la continuité d'une oeuvre individuelle. On oublie trop souvent la dimension philosophique de la recherche pour se réfugier dans la technologie, tant à la mode. Qu'est-ce que l'écriture dramatique littéraire ou cinématographique si ce n'est la recherche d'expression de l'âme humaine.

3- Notre devoir face aux contribuables est de les rencontrer face à face sur les grands et petits écrans. On

cherche désespérément à trouver une définition à la spécificité de l'ONF; elle est très simple et très concrète: nos films appartiennent à la population plutôt que d'appartenir à des producteurs individuels. Ceci, pour nous, entraîne l'obligation de nous confronter avec les propriétaires de nos films et de les laisser nous juger. À quel titre voudrait-on nous protéger contre nous-mêmes face aux compromis possibles de la fiction. Laissons ce droit au public, c'est d'ailleurs le juge souvent le plus sévère.

Les problèmes auxquels nous faisons face sont complexes et multiples et viennent surtout d'un manque de vue d'ensemble et d'analyse sérieuse de la situation du long métrage non seulement à l'ONF mais dans sa réalité existentielle. Le cinéma est un art et n'ayons pas la prétention de la réinventer: nous devons le pratiquer tout en connaissant les règles du jeu. Pour ce faire nous devons nous donner les moyens de centraliser l'information et de nous équiper de façon spécialisée. (...)

Conséquences

Interne:

Nous cesserons d'être les méchants qui prennent l'argent des autres et surtout nous pourrions envisager devenir des cinéastes à plein temps, avec un rythme de production qui nous permettrait de devenir enfin des cinéastes adultes et expérimentés.

Externe:

Organisés ainsi ouvertement, les coproducteurs connaîtraient les règles du jeu et **ne tenteraient plus de nous imposer les leurs**... et si des critiques et des condamnations devaient venir de la part du gouvernement ou de quelque commission, nous saurions à qui elles s'adressent. Nous sommes prêts à prendre ce risque, il est moins affolant et moins destructeur que la stagnation actuelle.

Le fait que Jean et Francis soient partis depuis ce document est très révélateur de la situation à l'Office. Je peux difficilement parler de la situation actuelle car elle est embrouillée. Au moment où nous avons écrit le texte, c'était en réponse à des attaques directes; en période de crise, les longs métrages de fiction sont toujours les premiers attaqués parce qu'on dit qu'ils coûtent plus chers — ce qui n'est pas vrai! si je fais à tous les deux ans et demi un film qui coûte un million deux cent mille dollars, je ne dépense pas plus que celui qui fait un documentaire de six cent mille dollars par année; les documentaires sont devenus très chers. — D'ailleurs il ne faut pas calculer le prix des films à la minute car de ce point de vue le cinéma d'animation est le plus cher. Le prétexte d'argent a toujours été un faux prétexte. C'est évident que pour faire un long métrage de fiction, il faut toujours beaucoup d'argent d'un coup. Je pense qu'à ce niveau, le type de cinéma qu'on fait a souvent été mal administré et actuellement ça crée les problèmes qu'on a. Je reste convaincue que le langage cinématographique de fiction est un langage qu'obligatoirement on va continuer d'utiliser. Je ne vois pas pourquoi tout à coup l'ONF se retirerait d'une forme d'expression cinématographique; pourquoi pas celle de l'animation? Si on disait ça, tout le monde serait scandalisé, et ce ne serait pas plus scandalisant! Mes positions restent aussi fermes aujourd'hui. Je ne crois pas que l'Office soit le lieu pour faire du film à grand déploiement et à gros budget. Je pense que nous demeurons le lieu d'un cinéma plus intimiste, basé sur un autre critère que les gains et profits. On nous casse actuellement les oreilles à vouloir nous imposer un certain esprit de marketing. S'il est un endroit où le marketing ne devrait pas être à la base de la production, c'est bien l'Office.

Quelle est l'orientation de l'ONF aujourd'hui? Je crois que le gros problème est justement son manque d'orientation. J'ai l'impression que depuis quelques années l'ONF s'est excusé d'exister et que ses positions ont trop souvent été de défense ou de soumission, sans suffisamment affirmer l'existence de l'ONF. Il y a eu un manque de fermeté, de passion, d'amour de l'institution de la part de ses dirigeants qui ont trop facilement laissé aller des morceaux, un peu comme pour excuser l'Office "d'être". Avec beaucoup d'autres je suis convaincue que le cinéma culturel canadien et québécois ne peut exister en force que si l'Office national du film existe. L'Office reste un lieu privilégié et ce n'est pas pour rien que des cinéastes sont heureux d'y revenir; je pense entre autres à Gilles Carle, Denys Arcand, Michel Brault, qui sont fiers de faire des films chez nous parce qu'ils savent qu'ils pourront travailler en toute liberté. Quand je dis que l'Office, c'est davantage un cinéma libre, un cinéma d'expression, je ne parle pas d'un cinéma égoïste ou d'un cinéma en vase clos, je parle d'un cinéma moins directement relié aux critères purement commerciaux. Je pense que si on veut continuer d'exister culturellement sur le plan cinématographique, le Canada ne peut pas se passer de l'Office national du film. Il faut arrêter de quémander notre existence. Comment le faire? C'est pour y parvenir que j'ai accepté un mandat au syndicat pour essayer, avec d'autres, de réfléchir à l'urgence de notre affirmation.

Nous existons. Nous avons atteint la quarantaine. Qu'on arrête de nous faire croire que nous sommes vieux. Nous devons être capables d'assumer notre maturité. Je suis tout à fait d'accord pour le sang neuf, le sang jeune, mais il faut absolument que ce soit parallèlement à la continuité des gens qui ont atteint la maturité dans leur métier. On ne peut pas avoir une culture nationale sans ça. Quand on dit que l'Office continuera surtout avec des pigistes, je ne crois pas à ça. Je ne crois pas que l'ensemble des pigistes représente un pourcentage de qualité plus grand que l'ensemble des réalisateurs de l'ONF. Je ne me sens pas du tout coupable de travailler à l'Office du film; au contraire je me sens privilégiée et heureuse. J'assume maintenant ma responsabilité syndicale parce que j'estime que c'est le seul canal par lequel on peut tenter collectivement d'affirmer notre existence. Dieu sait que je n'ai pas un caractère à demander la permission d'exister. Je ne crois pas au statu quo, mais les changements qui sont à vivre, il va falloir les penser avec dynamisme et surtout avec audace. Je ne suis pas prête à me vendre. Je ne suis pas prête à écarteler l'ONF, à ce qu'il disparaisse. J'aimerais laisser culturellement en héritage à mes enfants une institution aussi extraordinaire. Je ne suis pas sûre de réussir mais j'aurai honte si on faillit à cette tâche!

(Les commentaires d'Anne Claire Poirier ont été enregistrés au magnétophone en réaction à une filmographie et des textes soumis par Pierre Véronneau; celui-ci les a transcrits et ils ont été revus par la cinéaste).



Monique Champagne, Serge Lafortune, Michel Brault et Anne Claire Poirier tournent LA QUARANTAINE



LES FILLES DU ROY



DE MÈRE EN FILLE



LA QUARANTAINE

En tant que femmes... en tant qu'amies

Il y a de cela plus de vingt ans, j'entendais parler d'une fille sensationnelle de l'*ONF*. Mais, à l'occasion d'un party où elle m'invita chez elle parce que j'étais la femme de Maurice, tout le monde autour me prévenait et me disait: "Tu vas voir, c'est pas ton genre... c'est vraiment pas ton genre." — C'est ainsi que je connus Anne Claire, rue Maplewood. À travers tous les gens qu'il y avait là, j'y ai vu "Bidule" son chien, et un abat-jour de lampe en dentelle anglaise. À part cela, j'ai vu "son genre". Il est vrai que ce n'était pas le mien, — mais alors pas du tout. — Seulement, elle m'a émerveillée: c'était la première femme vivante "libérée" que je rencontrais!

À l'occasion, on a continué à se croiser comme ça, pour rire. Et voilà qu'une dizaine d'années après, le hasard a voulu que nous nous voyions tous les jours pour travailler ensemble. Elle avait à peine quarante ans, j'en avais cinquante-cinq. Et, nos deux genres ont fait que notre collaboration a été magnifiée. Les autres s'étaient mis un doigt dans l'oeil en prenant pour acquis qu'un caractère extraverti et son contraste ne pouvaient se convenir. Cette différence a fait la réussite de notre amitié. Une amitié profonde, inaltérable, "à la vie comme à la mort. — Juré craché".

Notre travail, aussi, nous a immanquablement réunies. En tant que femmes, sans se le dire, nous avions les mêmes préoccupations et, lorsque le temps fut venu d'ouvrir la bouche, nous nous sommes aperçues que nous avions la même sorte d'intonation. Ce n'était pas de la révolte ni de la rébellion, c'était comme un jaillissement de dignité: ce n'était pas contre les hommes que nous étions "féministes", c'était vis-à-vis nous, vis-à-vis notre miroir. Il y a un féminisme doctrinaire, — politique — radical: nous avons commencé par le féminisme d'amour-propre, de fierté et d'honneur. — Rien de moins. — Cela convenait à nos deux natures. À mon lyrisme et à sa lucidité.

Parler de nos mères, de nos aïeules en modifiant le blason dont les hommes les avaient honorées jusque-là: non pas en le redorant mais en le simplifiant, lui donnant ainsi, une noblesse plus juste et plus durable. Parler de nos soeurs, nos semblables, en leur faisant se redresser la tête en toute justice: on ne les jetterait plus au fossé comme "les petites Chinoises de la Sainte-Enfance", — ni aux "gémonies" qui étaient comme dit l'autre "l'escalier des gémissements"! Notre action allait plutôt dans le sens du "soulèvement"!

Autour d'Anne Claire et de Jeanne Morazain qui avaient démarré ensemble le mou-



Tournage des FILLES DU ROY: Marthe Blackburn, Thérèse Petit et Anne Claire Poirier

vement, il y avait là je me rappelle, Mireille, Aimée, Hélène, Suzanne, celles qui étaient déjà rompues au métier du cinéma, et il y avait les autres: Luce, Andréa, Marie, Tania, Louise, qui apportaient des idées. En plus, Nicole, l'administratrice, et les filles de l'Animation qui, à l'occasion leur prêtaient main-forte: va-et-vient enthousiaste où s'ajoutaient un paquet de beaux garçons qui venaient par temps perdu nous regarder travailler sans nous prendre au sérieux.

Il faut dire que déjà à ce moment-là à l'*ONF* Anne Claire avait laissé sa trace. Tous les hommes la connaissaient. Les cris d'Anne Claire, les exubérances d'Anne Claire, les partys où elle était, tout cela prenait l'allure de rumeur publique où chacun apportait d'elle son appréciation particulière, parce qu'au fond personne n'osait dire ce qu'ils pensaient tout bas: c'est qu'ils aimaient tous Anne Claire mais il aurait été inhabituel de l'avouer. On a toujours continué d'aimer Anne Claire je pense, mais on n'a jamais pensé à l'admirer. Les couloirs de l'*Office* ont retenti de nombreux succès de réalisateurs que professeurs et critiques ont exaltés avec bonheur jusqu'à la renommée, mais, une discrétion polie se faisait dès qu'il s'agissait de films faits par les femmes, ayant leurs préoccupations comme sujet.¹ Probablement qu'il y a des lumières crues qui gênent, et auxquelles on prend du temps à s'habituer. Les films d'Anne Claire ont toujours eu cette qualité de lumière

qui n'est pas du cinéma-vérité mais qui parle des vraies choses.

Je me sentirais intimidée de commenter ses films, puisque je les endosse, — alors que je me sens beaucoup plus libre de porter mon admiration sur la femme qu'elle est.

Batailleuse, — jamais indifférente aux problèmes, — lucide, efficace, — ne connaissant ni l'hypocrisie ni la peur de la vérité, dirigiste (mais où est le mal?) — rapide dans les réflexes de l'intelligence et, en prime, enthousiaste et optimiste de naissance: enfin, — toute l'énergie potentielle des leaders.

Pourtant, c'est sans public, — par des interventions sans tapage et dans le discret de sa vie — que j'ai peut-être trouvé ce que j'admire le plus chez cette femme: loyauté, droiture et générosité envers les autres.

Dans l'intimité du travail, qui est quand même une des relations humaines les plus fortes, Anne Claire évalue si rapidement les capacités de l'autre, — qu'elle équilibre son équation d'exigences en rapport avec ce que l'autre peut lui apporter. De telle sorte qu'il n'y a pas d'inconfort: nos limites sont vérifiables: on ne peut se rendre qu'au bout de soi-même. — Parce qu'Anne Claire nous donne ce qu'elle a de merveilleux: le sens du possible. Il s'établit alors une sorte de climat d'émulation à savoir qu'on ne s'en sortira

jamais si on n'a pas étudié toutes les probabilités, scruté toutes les hypothèses. Devant un scénario, j'accumulais des rames de papier que je n'avais la permission de jeter qu'après le tournage: Anne Claire se souvenait de la moindre petite idée qui paraissait dans un premier brouillon ou une première structure, et il fallait aller dénicher cette petite pièce de puzzle pour voir si elle s'ajustait mieux qu'une autre. J'aime cette méticulosité dans le travail où j'y ai la même opiniâtreté. Il est vrai que le thème des films abordés nous commandait cette rigueur: on ne parle pas de l'avortement, du viol, etc. en regardant les étoiles.

Et pourtant nous avons aussi regardé ensemble les étoiles. Moments privilégiés — puisque Maurice a fait la trame sonore de la plupart de ses films² —, il nous arrivait souvent de travailler à la maison alors que nous entendions en sourdine les ébauches de la musique. Et comme Maurice était un de nos "fans", l'enthousiasme désorganisait tout, le travail était planté là, un souper s'improvi-

sait et la nuit y passait. Nous avons des souvenirs de nuits autant que de jours, en groupe ou dans l'intimité; la musique qu'Anne Claire a toujours aimé découvrir a constamment habité nos "atmosphères"; elle nous a fait danser comme elle nous a émus: elle était présente à nos discussions comme à nos embardées.

Étrange comme je n'ai pas le goût de raconter des anecdotes de tournage, — de parler de notre cheminement dans la cause des femmes et du piment de nos discussions, — aussi bien que d'extrapoler sur la place que doivent prendre les films d'Anne Claire Poirier dans le cinéma québécois! C'est que la constante qui me frappe le plus dans ce face-à-face d'une partie de ma vie, c'est l'atmosphère de bien-être qui l'enveloppe. Anne Claire qui est myope ne me voit pas vieillir; elle me parle encore de scénarios. Elle est comme mes petits-enfants qui ne m'aideront jamais à courir pour traverser la rue, parce qu'ils sont sûrs que je fais toujours partie de leur gang. Le

plus drôle, c'est que c'est vrai, — je cours encore... — Quelqu'un m'a donné un jour le sens du possible... Merci Anne Claire. ●

MARTHE BLACKBURN

Auteure de nombreux textes et commentaires pour la télévision et le cinéma, Marthe Blackburn collabore, à partir de 1973, avec Anne Claire Poirier aux scénarios des FILLES DU ROY, du TEMPS DE L'AVANT, de MOURIR À TUE-TÊTE et de LA QUARANTAINE.

1/ Exception faite pour un jeune journaliste du *Devoir*, en 1974, qui à propos des FILLES DU ROY, avait titré son article: "Les femmes signent leur premier chef-d'oeuvre". Il s'appelait Daniel Pinard.

2/ Maurice a toujours dit d'Anne Claire qu'elle traitait la bande sonore avec autant de soin qu'un personnage principal et qu'elle avait un sens instinctif du "timing" qui rejoignait le phrasé musical.



En Tchécoslovaquie pour DE MÈRE EN FILLE: à gauche, Anne Claire Poirier, au son, Claude Pelletier et, parmi les enfants, Liette Desjardins

“Anne Claire a une façon très ouverte et affectueuse de diriger une équipe”

Entretien avec Michel Brault



Michel Brault pendant MOURIR À TUE-TÊTE

Copie Zéro: Comment situerais-tu l'oeuvre d'Anne Claire Poirier dans l'ensemble de la production québécoise?

Michel Brault: Anne Claire réalise un cinéma d'auteur et c'est d'ailleurs une caractéristique de la plupart des cinéastes québécois. En tant que groupe culturel, nous essayons toujours de nous démarquer de ce que les autres font un peu partout dans le monde. Et Anne Claire tente doublement de se différencier en tant que femme et que Québécoise.

Copie Zéro: Quelles sont les caractéristiques du travail d'Anne Claire Poirier par rapport à ses relations avec l'équipe technique, ou encore, avec les acteurs?

Michel Brault: Elle sait très bien ce qu'elle veut; ce qui ne l'empêche pas d'être très souple et d'accepter des suggestions. Il est souvent difficile de travailler avec moi car, ayant déjà fait de la mise en scène, je peux quelquefois influencer les décisions des réalisateurs surtout dans les situations où il faut être efficace et rapide. Par ailleurs Anne Claire a une façon très ouverte et affectueuse de diriger une équipe technique. J'adore travailler avec elle.

En ce qui concerne les rapports avec les acteurs, je me considère comme le premier spectateur. Je suis le premier à voir l'image comme un écran et, de ce fait, je peux mieux observer le jeu des comédiens. Habituellement le réalisateur accepte que je lui fasse part, d'une façon discrète, de mes remarques à ce sujet. En général, Anne Claire, comme la plupart des réalisateurs avec lesquels j'ai travaillé, semble apprécier cette coopération de ma part.

Copie Zéro: A-t-elle une conception particulière du rôle d'un directeur de la photo?

Michel Brault: Non, les réalisateurs d'ici ont une conception nord-américaine, donc à peu près identique, du rôle d'un directeur-photo; seuls les Français en ont une idée différente.

Copie Zéro: Même pour une cinéaste femme?

Michel Brault: Cela ne change rien. Comme pour tous les metteurs en scène, elle recherche une image la plus efficace possible et qui soit belle et chaleureuse.

Copie Zéro: Votre collaboration a commencé avec LE TEMPS DE L'AVANT; est-ce que votre façon de travailler, votre conception visuelle s'est diversifiée ou a évolué dans les films ultérieurs?

Michel Brault: Non, pas tellement. On n'établit pas le style d'un film à l'avance, on le découvre au fur et à mesure qu'on le fait. C'est le film même qui impose son style, rarement l'on se base sur une conception pré-déterminée ou sur les films précédents.

Copie Zéro: Dans ce premier film que vous faites ensemble, tu sembles éclairer d'une façon autonome, ton approche est expressionniste alors que le film est plutôt intimiste. À quoi est due cette différence?

Michel Brault: Peut-être que l'on ne se connaissait pas assez bien! Je me rappelle quand même avoir voulu donner à ce film un style qui dépasse la vie de tous les jours car je le percevais comme étant un propos sur le quotidien. Je voulais par cette approche différente, lui donner une facture perceptible à un autre niveau, au-delà de la vie de tous les jours. Tant mieux si c'est réussi.

Copie Zéro: Peut-on dire que pour Anne Claire Poirier, la création des images c'est une affaire à voir, à chercher ensemble, entre toi et elle?

Michel Brault: Oui, elle sait ce qu'elle veut obtenir comme résultat et elle me laisse libre d'inventer une image qui corresponde à son désir. Comme les situations dans ses films ne sont jamais spectaculaires, mais plutôt intérieures, et comme elles impliquent souvent plusieurs personnages, il faut se consulter pour arriver à tout filmer sans que cela ne coûte trop cher. On ne peut pas se permettre de tourner pendant deux ans le même film et de reprendre constamment les scènes.

Copie Zéro: Par exemple, pour la scène du viol dans MOURIR À TUE-TÊTE, cette idée de filmer à partir du point de vue de la victime, c'est une de tes suggestions?

Michel Brault: Non, c'est une idée d'Anne Claire; comme celle d'ailleurs de tourner dans un camion. J'ai complété ce choix par un éclairage approprié, par une lumière venant de l'extérieur et pénétrant par le hublot à l'arrière du camion.

Copie Zéro: *Est-ce que tu choisis le format de la pellicule à utiliser?*

Michel Brault: Non. Malgré que le format 16mm nous soit habituellement imposé par le budget, souvent restreint, j'aime beaucoup l'utiliser même s'il est plus exigeant techniquement. Vouloir tourner absolument en 35mm peut quelquefois retarder ou compromettre le tournage d'un film. Il vaut mieux tourner en 16 et le gonfler en 35 par la suite, selon que les besoins de la promotion et de la diffusion l'exigent comme ce fut le cas pour MOURIR À TUE-TÊTE et pour LA QUARANTAINE.

La différence entre le 16 et le 35 est une préoccupation de spécialistes qui n'a pas beaucoup à voir avec la création cinématographique. Il y a des films tournés en 16mm qui sont aussi impeccables que des 35, seules des personnes averties peuvent en voir la différence.

Copie Zéro: *Est-ce que tu as eu ton mot à dire sur le choix et l'utilisation des extraits d'archives dans MOURIR À TUE-TÊTE?*

Michel Brault: Non, pas du tout.

Copie Zéro: *Es-tu impliqué déjà à l'étape du scénario?*

Michel Brault: Oui, mais cela varie d'un film à l'autre. Pour LA QUARANTAINE je lui ai suggéré, entre autres, de réduire le nombre de personnages car je presentais d'importants problèmes de mise en scène. Et pour tous les films nous avons fait les repérages ensembles.

Copie Zéro: *Est-ce qu'elle prépare un découpage technique précis?*

Michel Brault: Aucun réalisateur n'arrive sur le plateau avec un découpage technique; ils ont plutôt des notes ou des indications pour certains plans et scènes. Il est d'ailleurs préférable de mettre la scène en place avec les comédiens et, ensuite, d'y travailler le découpage technique. C'est un processus plus normal qui permet de prendre en considération l'orientation de la lumière naturelle (rarement prévue dans un découpage préalable) et le jeu des comédiens.

Copie Zéro: *Est-ce qu'elle t'a parlé de son prochain film? Souhaites-tu tourner de nouveau avec elle?*

Michel Brault: Oui, Anne Claire me parle toujours de son prochain film et je désire travailler encore avec elle.

(Résumé d'un entretien réalisé par Pierre Jutras et revu par Michel Brault.)

Directeur de la photographie, caméraman et réalisateur, Michel Brault a, entre autres, réalisé LES ORDRES, ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE et collaboré aux longs métrages de Claude Jutra À TOUT PRENDRE, MON ONCLE ANTOINE, KAMOURASKA. Avec Anne Claire Poirier, il est responsable des images de ses trois derniers films: LE TEMPS DE L'AVANT, MOURIR À TUE-TÊTE, LA QUARANTAINE.



Anne Claire Poirier dirige Jacques Godin dans LA QUARANTAINE

Une femme armée



PHOTO: ALAIN GAUTHIER

Anne Claire Poirier, "m.c." de la soirée Animation présentée au cours de la semaine d'ouverture des nouveaux locaux de la Cinémathèque en avril 1982. Et elle chantait...

L'oeil de braise, le rire ultra-sonore, le couteau entre les dents qu'elle a blanches et dures, toutes griffes dehors — il le fallait bien — indocile, insoumise, mieux, rebelle, elle poussait l'outrecuidance jusqu'à être séduisante, intelligente et avec ça, c'était le comble, de l'instruction et des prétentions. Aucune intention de faire dans le modeste. Téléphone, secrétariat, connais pas. Telle était Anne Claire Poirier à son arrivée en 1960 dans ce no woman's land qu'était l'*Office national du film* d'alors, sauf pour les petits emplois, bien entendu. Telle elle est restée, le couteau en moins qu'elle a posé, mais qu'elle garde à sa portée, sait-on jamais, les griffes un peu ren-

trées, c'est moins nécessaire. Laide et un peu bossue, elle aurait été à la rigueur plus acceptable. Insolente greluque pour les uns, un caquet à rabattre pour d'autres, pour presque tous une intruse qui venait brouiller les règles du jeu dans cette citadelle du patriarcat feutré que représentait l'*ONF* de l'époque. On l'attendait de pied ferme et à tous les tournants, le croc-en-jambe la guettait. Elle a dû se mythridatiser contre les brocards tous azimuts, les commentaires salaces ou débiles du genre: "Il faudrait que vous fassiez oublier que vous êtes une femme." Le classique "retourne à tes casseroles" bof! c'était monnaie courante. Ou encore, après la naissance de son premier enfant: "Maintenant que vous avez quelqu'un pour vous faire vivre, vous ne serez certainement pas intéressée à renouveler votre contrat." Confrontée à la virilité triomphante, la syntaxe était difficile.

Malgré la méfiance généralisée, sinon l'hostilité, il s'est pourtant trouvé quelques esprits éclairés pour lui mettre un tremplin sous les pieds, nommément Léonard Forest et Jacques Bobet. Elle a foncé dans les portes entrebâillées et a acquis le droit d'être elle-même. Féministe avant la lettre, elle a contribué à détraquer la machine à fabriquer des saintes femmes et dégonfler quelques baudruches. Elle a conquis une difficile liberté et assumé les redoutables responsabilités de son métier. Elle a bouleversé les notions, repoussé les stéréotypes et élargi l'éventail des possibles pour l'autre moitié de l'humanité. En refusant de baisser les bras, elle a fait évoluer le contentieux millénaire entre les camps retranchés qu'occupent les deux sexes. À la charnière de deux époques, elle a combattu, réfléchi, revendiqué, avancé dans un sens certain. Depuis près de vingt-cinq ans, elle met en images ses interrogations, ses doutes, ses incertitudes et aussi ses certitudes de femme, de sa vie de femme et de celle des autres. En prise directe avec la vie, aux couleurs de sa sensibilité, loin du cinéma glycérine, elle n'a pas hésité à saisir sur le vif la violence en attaquant de face le geste avilissant du viol. De MOURIR À TUE-TÊTE, Paula Jacques a écrit: "Une démarche originale et rigoureuse qui cerne sans pédantisme toutes les analyses

faites autour de cette "mort du corps et de l'esprit des femmes"... Comment montrer un viol sans satisfaire les voyeurs, les sadiques? Comment faire un lien entre les femmes agressées, les Africaines excisées et les Vietnamiennes massacrées? Elle y parvient admirablement dans ce film militant exemplaire. L'intention est: délivrez les victimes des mécanismes sociaux, judiciaires, médicaux, qui en font les coupables. Parlez, et lavez la honte.¹

"La participation des femmes à l'entreprise sociale, dit Susan Sontag, ne doit pas se faire seulement en fonction d'une certaine position politique." Anne Claire Poirier l'a bien compris. Comme toute femme en possession d'un quelconque pouvoir, elle apporte son écot à la cause féminine qui a le vent dans les voiles, "des voiles encore flasques" pour reprendre l'expression de Maria-Antonietta Macchicchi.

Frappante est sa vigueur parfois tranquille, parfois fracassante. Elle n'a ni peur des mots, ni des images qui claquent comme des portes. En nous assénant des réalités aux résonances insoutenables ou inéluctables, elle désamorce les vieux tabous, les interdits. Personnage à la présence intense, au tempérament ardent, cette femme aux dons multiples sait dire, écrire, produire, diriger des acteurs et... chanter à l'occasion. La cinquantaine ni meurtrie, ni éreintée, elle n'est pas prête à rendre les armes. Avis aux barbons glorieux et autres phalos-machos-rétros de tout acabit. ●

Avec mon admiration,

LOUISE BEAUDET

Responsable de la section Cinéma d'animation à la Cinémathèque québécoise, Louise Beudet s'occupe aussi activement, depuis plusieurs années de l'*Association internationale du film d'animation (Asifa-Canada)*. Elle est aussi l'auteure de nombreux textes sur le cinéma d'animation.

I/ Festival de Cannes: La Mariée était trop belle in *F Magazine* # 17, juin 1979.

Naissance d'une passion

Personne ne conteste aujourd'hui l'importance d'Anne Claire Poirier dans le cinéma québécois. Mais cela fut-il toujours le cas? L'idée me vient de voir ce qui s'est écrit dans les livres sur le cinéma québécois parus il y a quelques années; je cherche la moindre mention, la moindre référence, la piste indiquée dans les index. Dans Daudelin (1966): rien. Dans Prédal (1967): rien. Dans Marsolais (1968): rien. Dans Patry & al. (1968): rien (on ne signale même pas dans le répertoire des longs métrages DE MÈRE EN FILLE!). Dans Noguez (1970): rien. Dans Lever (1972): rien. En fait, durant ses dix premières années de carrière, Anne Claire Poirier fut pour ainsi dire ignorée; nul ne signale l'étoile montante, nul n'attire l'attention sur le fait qu'elle soit pratiquement la seule réalisatrice en activité durant cette période. D'ailleurs, dans le numéro de COPIE ZÉRO consacré aux cinéastes québécoises, elle signalait cette singularité.

Évidemment, elle arrive dans le décor au moment où le direct triomphe, où certaines affirmations nationales et sociales masquent d'autres préoccupations qui leur sont cousines, l'exemple le plus flagrant en étant la secondarisation de DE MÈRE EN FILLE qui aborde pourtant avec une sensibilité neuve un sujet devenu depuis l'objet d'une attention plus soutenue. D'autre part Poirier semble aussi à contre-courant parce que ses films du début empruntent à une orientation littéraire ou expressive des éléments formels qu'on relie davantage à un cinéma ancien, dépassé: par exemple, choisir une certaine fiction psychologisante, faire appel au commentaire, etc.

Or revoir aujourd'hui les premiers films de Poirier, les mettre non seulement dans la perspective de l'évolution de l'auteure mais également du cinéma en général, permet de balancer l'indifférence des premières années. Ainsi, dès 30 MINUTES MISTER PLUMMER, se manifestent des choix stylistiques qui deviendront à certains égards, des constantes de l'oeuvre. Par exemple le film nous indique que Poirier est préoccupée par la qualité littéraire du texte de son film et par la théâtralité des situations; j'attribue d'ailleurs à une certaine pudeur de Jacques Bobet, sachant qu'il se démarque de la dominante de l'époque, le fait de ne pas avoir signé au générique un commentaire dont il n'a aucunement à rougir. Pour ses films subséquents, la réalisatrice fera appel à Hubert Aquin, Michèle Lalonde, Marthe Blackburn, ouvrant ainsi carrément son jeu.

Ce qui étonne le plus dans 30 MINUTES, MISTER PLUMMER, c'est cette manière de

rendre le texte indépendant de ce qui se déroule à l'image, signe d'une modernité qu'on dit derrassienne. Ce texte est dit par une voix de femme qui n'apparaît pas à l'image, qui utilise le Je, qui est celle de l'auteure (entendre en plus qu'elle en est la narratrice) et qui prévient le spectateur que le film se situe "trente minutes avant ce spectacle que nous ne verrons pas ce soir, et qui, pourtant, en un sens, sera tout entier achevé, sous nos yeux, dans trente minutes." Cette mise en voies parallèles du texte et de l'image peut déjà sembler — c'est là l'ambiguïté de la démarche —, soit un relent de pratiques antérieures où le commentaire doublait l'image — et alors Poirier ne s'inscrirait pas dans le renouvellement du documentaire onéfien —, soit une tentative de fictionnaliser le documentaire par le texte en appauvrissant volontairement l'information visuelle, en la blanchissant pour ainsi dire, laissant au texte le pouvoir coloriant — et alors Poirier se démarque de la majorité des tentatives passées où de toute manière la voix se voulait harmonique à l'image, en quelque sorte homogène, ne se désignant pas au spectateur comme véritablement off; ici, amplifiant littéralement l'espace où se situe le film (les coulisses), elle se donne comme l'envers du décor, envers du décor de la représentation et envers du décor documentaire —. Une chose semble néanmoins sûre, la cinéaste ne paraît pas attirée par le direct et, doit-elle réaliser un documentaire sur un comédien, elle choisit une méthode de tournage différente. Par exemple, elle n'utilisera le son synchrone que pour les séquences de théâtre. Les autres séquences, au lieu d'être filmées avec beaucoup de diversité, seront ramenées à des mises en place simples: loge où Plummer ou Reid se maquillent, Plummer en vélo, Plummer chez lui avec son corbeau; au total, très peu d'emplacements et une action simplifiée, volontairement inexpressive, absolument sans son synchrone, dans chacun de ces emplacements; bref des situations idéales pour la prégnance du texte.

Mais pour voir davantage si et comment une personnalité créatrice réussissait à s'affirmer, j'ai cru préférable de jeter un coup d'oeil du côté de LA FIN DES ÉTÉS. Ce n'est pas un film sur lequel on s'attarde beaucoup aujourd'hui. Houle et Julien écrivent: "Quant à LA FIN DES ÉTÉS, sombre histoire de culpabilité sur fond familial bourgeois d'après un scénario d'Hubert Aquin et de la réalisatrice, il témoigne une fois de plus d'une volonté d'expérimentation mal maîtrisée et d'un total déracinement de la réalité québécoise." Quant à Francine Prévost, dans un texte substantiel plus récent, elle écrit: "LA

FIN DES ÉTÉS reflète les abus d'une caméra qui joue avec les possibilités et tombe ainsi, comme plusieurs films de fiction de débutants, dans le maniérisme. (...) Ces deux films ouvrent la voie aux autres qui suivront. Ils sont déjà dans leur forme très peu linéaires. Le montage des images crée une tension qui brise les règles de la continuité. C'est dans cette ligne que Poirier poursuivra la recherche d'un style cinématographique qui oscillera toujours entre un cinéma dialectique et un cinéma de type plus classique."

Voyons un peu comment s'est élaborée la problématique du film. Il s'agissait d'une commande d'un groupe de films portant sur le courage. Hubert Aquin avait hérité du troisième volet. Dans son premier rapport de scénarisation (29-5-63), il affirme que "le courage est un acte (ou une série consistante d'actes) qui se définit par un non-courage qu'il surmonte." Il imagine d'abord une situation impliquant une femme qui doit prendre soin de son jeune frère et que cette cohabitation bouleverse. "Le courage est là: c'est un drame, un acte manifestement double fait de faiblesse et de résolution, d'amour fraternel et de volonté." Il précise enfin que le style de ce film doit être rigoureusement incorporé au sujet, ce qui implique un choix de comédiens judicieux et un rejet total du tournage en studio pour qu'il y ait coïncidence entre l'environnement et l'action.

Après ce premier rapport, Aquin poursuit avec Poirier ses recherches en vue de trouver définitivement une esquisse de scénario sur laquelle bâtir le film. Il constate dans un deuxième rapport (14-6-63): "Nous avons dû aussi oublier provisoirement que notre film devait traiter du courage, car cet impératif nuisait considérablement à notre liberté d'invention. Inutile d'insister sur le freinage servomoteur qu'a constitué, tout au long de nos errements imaginatifs, le fait que notre film serait considéré comme un produit de l'Office gouvernemental pour lequel nous travaillons." La deuxième intrigue que les scénaristes inventent n'a presque rien à voir avec la première. "Nous avons choisi de situer notre histoire dans un milieu social très élevé. Même si cette classe sociale est minoritaire par le nombre, cela ne nous dérange pas car nous ne cherchons pas dans nos personnages une forme de représentativité. (...) Nous ne faisons pas le portrait d'une classe possédante-dirigeante en tant que telle; et si nous utilisons ses décors et sa liberté de mouvement plutôt que de nous confiner à ceux de l'homme moyen ou petit-bourgeois, c'est que nous trouvons dans ces décors, ce mode de vie, ces moeurs, des capacités plus grandes d'expres-

sion et de fascination.” À ces “prolégomènes dramatiques” s’enchaîne une longue description de la situation et de l’action (les trois quarts du rapport) qui, signalons-le tout de suite, n’aura rien à voir avec le scénario final, sinon qu’on en conservera le cadre social cosu et quelques noms de personnages.

Le 25 juillet apparaît enfin un premier scénario, toujours signé Aquin. Le film y est bien arrêté, et surtout sa structure alternant présent et flash back mémoriels. Les héros ont à peine vingt ans; leur tristesse ou leurs amours n’en seront que plus pathétiques. On a repris au premier rapport l’idée d’une liaison frère-soeur très chaleureuse mais la maladie mentale dont on affligeait le frère s’est transformée en un handicap physique causé par un accident de voiture.

Un mois plus tard, le 26 août, Poirier et Aquin produisent un scénario dialogué de vingt-huit pages, découpé en vingt-cinq séquences. Dans un mémo à Grant McLean daté du 3 septembre, Pierre Juneau trouve ce scénario bien construit et bien écrit mais constate que ses rapports avec le thème original, à savoir le courage, lui semblent bien subtils. Cela a-t-il une quelconque influence sur la dernière mouture du scénario? Une comparaison très serrée m’incite à penser que non car on y retrouve principalement des précisions et des resserrements de dialogues; rien qui ne modifie la thématique de l’oeuvre sauf une petite finale où la jeune fille, Marie, affirmant qu’elle s’occupera de son frère handicapé, répond à son frère aîné qui remarque que “c’est une bien grosse responsabilité pour toi toute seule”: “Je ne suis pas seule...”. Mais comme cette finale ne correspond pas à celle qui fut tournée, je ne lui accorde pas plus d’importance que ça.

On a fait grief à Poirier de la non-maîtrise affichée par le film. Il est vrai que c’est sa première incursion dans la fiction dite classique. Cela peut expliquer des maladresses. Mais les défis qu’elle et Aquin se donnent ne sont pas des moindres. La majorité des fictions québécoises à cette date mise sur les événements nombreux, le pittoresque des lieux, une dramatique voisine du téléroman¹; l’action au sens premier domine. Ou encore on a recours à des fictions documentaires qui sont loin des préoccupations de nos auteurs. Ceux-ci optent pour une voie autre: mettre des personnages en situation (en un minimum de situations, comme dans 30 MINUTES, MISTER PLUMMER), révéler ainsi leurs caractères, choisir de jeunes comédiens prêts à incarner des personnages aux dimensions essentiellement psychologiques, trouver des emplacements qui puissent contribuer à donner du poids à l’intrigue (et non seulement meubler un cadre de lieux agréables) et de là faire éclater le drame. Qui d’autre alors faisait cela?



Geneviève Bujold dans LA FIN DES ÉTÉS

Aujourd’hui un certain accent ‘à la française’ empêche une juste appréciation du travail des comédiens et de la direction d’acteurs à laquelle s’adonne Poirier. Si on peut émettre des réserves au sujet d’Étienne Aubray et, peut-être, de François Tassé, force est d’admettre que le travail accompli par et avec Geneviève Bujold correspond aux dimensions du scénario. De la même manière on peut ne pas aimer les drames existentiels ou les dilemmes cornéliens (ici entre le fiancé et le frère, autrement dit entre l’amour et le devoir marqué de culpabilité, entre le naturel et l’exceptionnel) qui, soit dit en passant, se déroulaient aussi chez l’auteur du *Cid* dans les classes les plus élevées, comme si leur teneur devait échapper aux contingences des nécessités matérielles. Mais Anne Claire Poirier nous a toujours montré sa prédilection pour les situations dramatiques où la personne — et le plus souvent une femme — doit se repenser et repenser sa vie dans une période où se jouent des enjeux graves, impliquants, déterminants, appelant plus souvent qu’autrement un choix, un choix où le bonheur est en péril mais où — et c’est là une illustration de l’optimisme de Poirier —, grâce au libre arbitre, la personne surmonte sa condition et évite la catastrophe malgré les blessures subies; que l’on songe à DE MÈRE EN FILLE, au TEMPS DE L’AVANT, à MOURIR À TUE-TÊTE et surtout à LA QUARANTAINE, le film dont LA FIN DES ÉTÉS me semble le plus proche, par la condensation du temps d’action, par la détermination dramatique du lieu, par l’enchevêtrement du présent et du souvenir.

Avec LA FIN DES ÉTÉS, malgré certaines hésitations, Anne Claire Poirier mettait en place un certain nombre d’éléments psychologiques, thématiques, spectatoriels qui

feront désormais partie de sa dramatique et de sa démarche morale. Ce faisant, elle se démarquait de ses collègues onéfiens et de leurs préoccupations cinématographiques et elle apprenait à maîtriser ce qui fera dorénavant partie de son langage. La dimension féministe actualisée de son questionnement dans un certain nombre de ses films a eu tendance à masquer ou à faire oublier l’entièreté de la démarche de Poirier et cela explique en partie le genre de réaction déconcertée provoquée par LA QUARANTAINE. Mais justement visionner les premiers films de Poirier permet d’établir des liens, de jeter des ponts éclairants entre les films, de préciser des méthodes de travail, de rattacher des approches de personnages, de sujets, de comédiens, de mettre en lumière les préoccupations existentielles sociales et individuelles qui traversent l’oeuvre, bref de montrer la continuité dans la diversité et malgré les faiblesses: d’annoncer la forme intensifiée que revêtiront les films subséquents. ●

PIERRE VÉRONNEAU

1/ Justifiant le choix d’un milieu familial bourgeois, Aquin écrivait dans son deuxième rapport de recherches: “Nous voulons faire un film populaire. Mais un film populaire n’est pas nécessairement celui qui offre en consommation au public des types humains qui soient à sa mesure et se meuvent dans des situations analogues à celles qu’il vit. Au demeurant, les ‘continuités’ à la télévision nourrissent abondamment le public en situations quotidiennes et à sa portée. La portée du public, selon nous, est celle de son imagination.”

Cinéma et conscience

Anne Claire Poirier est une cinéaste de la conscience. Une conscience d'être femme qui transparaît tout d'abord dans le choix des sujets de ses films, mais aussi une conscience de faire du cinéma qui se double d'un profond désir de l'affirmer. Cette affirmation a pour résultat des films qui se présentent comme tels, des films dont la mise en scène nous rappelle souvent à l'ordre en soulignant le fait que nous, spectateurs, sommes confortablement assis, devant un écran, dans une salle sombre.

C'est donc une mise en scène qui ne se dissimule pas que nous offre Anne Claire Poirier. Dans ses plus grandes réussites — MOURIR À TUE-TÊTE et LES FILLES DU ROY — comme dans ses essais moins concluants — LA QUARANTAINE — elle a pratiquement toujours su introduire, souvent par de simples procédés, le recul nécessaire. De personnels qu'ils étaient au départ, les drames qui constituent le cœur de ses films prennent ainsi de l'expansion pour devenir sociaux.

On retrouve dans MOURIR À TUE-TÊTE, sûrement l'oeuvre la plus accomplie de la réalisatrice, les exemples les plus probants de cette distanciation. Qu'on se souvienne de la séquence du viol, admirable parce qu'absolument odieuse, où une caméra subjective nous fait voir par les yeux de la victime, et où le réalisme le plus cru, l'hyper-réalisme, est soudainement remplacé par un plan d'une réalisatrice et d'une monteuse (Monique Miller et Micheline Lanctôt) discutant de la séquence précédente devant une table de montage. Didactisme? Non. Plutôt admirable casure de rythme, syncope qui vient prolonger un temps fort, arrêté brusque qui permet à la fois au spectateur de mesurer l'ampleur de ce qu'il a vu et à la cinéaste de dissiper toute ambiguïté sur ses intentions.

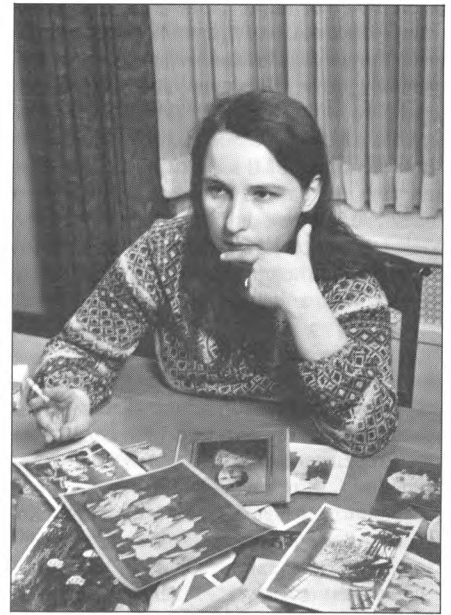
C'est d'ailleurs dans ces brisures de rythme que se retrouve l'art d'Anne Claire Poirier, sa conception de la mise en scène. Ses films sont en quelque sorte des rhapsodies cinématographiques, des pièces composées très librement et inspirées par l'histoire, le passé et le présent, des femmes. Ainsi, MOURIR À TUE-TÊTE va de l'éprouvante séquence du viol à l'étonnante discussion entre la réalisatrice et la monteuse, et de la stylisation de la séquence du tribunal aux images d'archives traitant de clitoridectomie et de viols collectifs. Ainsi, dans LA QUARANTAINE, film

au récit linéaire plutôt conventionnel, Monique Mercure s'adresse directement à la caméra pendant la séquence d'ouverture et, plus loin, des bouts de films d'archives viennent montrer la guerre. Ainsi, LES FILLES DU ROY fait figure de film composite, véritable mosaïque de séquences, où plusieurs éléments très différents finissent par donner un film d'une grande unité qui utilise toutes les ressources disponibles pour montrer l'histoire des femmes au Québec.

Jamais Anne Claire Poirier n'aura réalisé un film qui coule allègrement d'un point à un autre sans prendre de détour, sans faire des pauses qui permettent de mesurer la distance parcourue, d'évaluer le chemin qui reste à faire et de scruter les horizons qui entourent la route. Toujours elle choisira de faire des films qui se pensent eux-mêmes, des films qui contiennent à la fois une réflexion sur le monde et une réflexion sur leur existence.

Quand, lorsqu'elle réalise LA FIN DES ÉTÉS en 1964, elle décide de pénétrer au cœur de la fiction, de faire un film qui n'a pas la portée sociale qui allait caractériser l'ensemble de son oeuvre, elle ne se contente pas de raconter simplement une histoire; elle crée plutôt un film au récit compliqué par les souvenirs du personnage qu'incarne Geneviève Bujold. Ce film, s'il a bien mal vieilli, dénote quand même la forte préoccupation qu'a la réalisatrice pour la forme (une forme qui, dans ce cas, doit énormément au scénariste Hubert Aquin); on y sent fortement l'influence de Resnais, ce grand homme de cinéma qui comme tel, fut d'abord monteur.

D'ailleurs c'est sûrement là, à la salle de montage, seul lieu où le cinéma est palpable et où on peut le voir naître, qu'Anne Claire Poirier a acquis ce que je désignais au début de ce texte comme étant de la conscience de faire du cinéma. C'est là qu'elle a été en contact direct avec les multiples possibilités qu'offre un nombre donné de bouts de pellicule. C'est aussi là qu'elle a été confrontée aux limites de ses mêmes bouts de film. Alors, ne nous étonnons pas qu'Anne Claire Poirier ressente le besoin de recourir à des films d'archives, de naviguer entre le documentaire et la fiction. Elle croit au montage et ne craint pas de l'utiliser pour élargir la portée de ses films. Ne nous étonnons pas non plus du fait qu'elle ressente le désir de nous rappeler que nous sommes au cinéma, que la réalité qu'elle nous montre passe à la fois par son oeil et celui



Jeanne Morazain dans LES FILLES DU ROY

de la caméra. Enfin, ne nous étonnons pas de sa volonté de faire jaillir, grâce au montage, l'unité d'un film comme LES FILLES DU ROY, un film fait de morceaux d'histoire, un film à la structure complexe qui se laisse volontiers revoir.

C'est donc cette conscience, ce souci de la construction et de la distanciation, qui donnent aux films d'Anne Claire Poirier une réelle valeur formelle qui s'ajoute à la richesse de leur contenu. Cinéaste audacieuse, originale, elle a su élever une voix de femme à l'ONF en imposant des sujets neufs et essentiels. Et même si, aux yeux de plusieurs, la pertinence et la force de ses propos a pris toute la place, n'oublions pas que ses films sont d'une écriture singulière et nouvelle. Elle occupe vraiment, sur tous les plans, une place à part dans notre cinéma. ●

MARCEL JEAN

Critique de cinéma à Spirale et à L'Analyste, Marcel Jean collabore aussi au journal Le Devoir et à Nuit Blanche.

Lieux communs

“Le nous de toi
Le nous de moi”

Gaston Miron

1- Prenez les dossiers réunissant les coupures de presse. Celui que j’ai entre les mains concerne MOURIR À TUE-TÊTE et fait en épaisseur quelque chose comme la moitié de mon dictionnaire. Il me suffira de le feuilleter deux minutes pour constater qu’il y est assez peu question du film en tant que tel. Le viol, le viol, le viol. Ailleurs, ce sera l’avortement... Les sujets choisis par Anne Claire Poirier accaparent et obnubilent.

2- La Cinémathèque a organisé la projection de sept films d’Anne Claire Poirier, cela à l’intention des personnes qui allaient signer les articles du numéro que vous lisez en ce moment. La nuit qui a suivi cette séance intensive, j’ai fait un rêve. En face de moi, une jeune femme mangeait de la viande. Les morceaux qu’elle essayait de mastiquer étaient trop gros et elle était incapable de les avaler. Elle ne réussissait pas à les recracher non plus. Subitement, il m’a semblé que le meilleur moyen de la soulager, c’était de couper les morceaux qu’elle avait déjà dans la bouche. Maladroit, je lui ai tailladé la joue jusqu’à l’oreille. Il y avait beaucoup de sang... Inutile d’avoir longtemps potassé Freud pour décoder ces choses-là. Pendant une partie de la journée, des femmes sur l’écran m’avaient interpellé, me répétant que moi, l’homme, je m’étais bien assez mêlé de leurs affaires. En proie à cette fausse pudeur masculine que dénonce la réalisatrice de LA QUARANTAINE, j’ai hésité à raconter ce rêve ici. J’aurais préféré, pour souligner le caractère obsédant des procédés qu’utilise Anne Claire Poirier, écrire trois ou quatre pages impeccablement objectives.

3- Tandis qu’ils nous exhortent à débayer le champ de nos rapports avec autrui des manèges et des pièges qui l’encombrent, les films d’Anne Claire Poirier débordent d’artifices. Ils nous paraissent compliqués, confus même si nous les comparons aux narrations toutes linéaires que nous propose généralement le cinéma commercial. Dans l’histoire de Suzanne, l’infirmière de MOURIR À TUE-TÊTE, on intercalera des citations (fragments documentaires), des passages théâtralisés (sessions du tribunal) et même une glose, au sens propre du terme: on nous montrera en effet la réalisatrice et la monteuse — plus précisément, des comédiennes interprétant ces rôles — en train de discuter de l’à-propos de telle ou telle séquence. Revoyez DE MÈRE

EN FILLE, revoyez LES FILLES DU ROY: les structures n’en sont pas plus simples. Conçus comme des plaidoyers, les films d’Anne Claire Poirier font alterner matières et manières afin d’atteindre les tripes et la tête, afin d’émouvoir, certes, mais aussi de convaincre — et pour de bon.

4- Méthode didactique, ont souligné certains commentateurs. Anne Claire Poirier entreprend le tournage d’un film autant pour se libérer de l’emprise du précédent que pour fouiller des angles, des aspects qu’elle a déjà étudiés. Oh! toutes les oeuvres s’élaborent de la sorte, me répliquera-t-on. Je n’en suis pas si sûr. Du moins, toutes les oeuvres ne sont pas comme celle-ci tiraillées en même temps par le ressassement et par le désir de faire table rase. Pareille tension est remarquable.

5- Autre disposition paradoxale, moins singulière cependant étant donné qu’on la rencontre chez d’autres cinéastes, notamment chez Agnès Varda: les exigences esthétiques de la réalisatrice — et elles sont souvent très affichées — avoisinent le souci d’adopter un discours sans cérémonie. Dans LES FILLES DU ROY, d’un côté, on pastiche ostensiblement les tableaux de Jean-Paul Lemieux; de l’autre, on s’attache à décrire avec minutie les gestes quotidiens et traditionnels des femmes: coudre, taper à la machine, etc. Il serait intéressant, en outre, d’examiner comment des images concordent, comment des images s’opposent d’un film à l’autre. Je pense, par exemple, à ce plan des buildings de Montréal dans DE MÈRE EN FILLE, plan au bout duquel, à la suite d’un mouvement à l’esbrouffe, la caméra se pose sur le toit d’un immeuble où des femmes enceintes se livrent à des exercices prénatals. Comparez cette vue-là à une de celles qui concluent MOURIR À TUE-TÊTE, ce plan sobre et sévère de la ville alors qu’on entend partout les sifflets. L’intention est pourtant la même, celle d’insérer l’individuel dans le collectif. J’ai parlé d’Agnès Varda. À elle aussi, les critiques ont reproché de faire état de ses préoccupations sociales avec un peu trop de chic.

6- 1962: 30 MINUTES, MISTER PLUMMER. D’après le titre, on s’attendrait à ce que le film s’applique à observer, à talonner Christopher Plummer; or, c’est de Kate Reid qu’Anne Claire Poirier trace le portrait le plus chaleureux. Deuxième surprise: il ne s’agit pas d’un documentaire sur le festival de Stratford, mais d’une méditation sur la “dimension théâtrale”. La comédienne continue-t-elle en dehors de la scène d’être habitée par son



Julie Vincent dans MOURIR À TUE-TÊTE

personnage? Quel est le poids de ce personnage? Quel effet ce poids a-t-il sur l’identité de la personne qui le joue?

7- “Le viol, c’est quelqu’un qui se fait prendre son identité”, dit la réalisatrice à la monteuse dans MOURIR À TUE-TÊTE. Les films d’Anne Claire Poirier traitent presque toujours de l’identité. DE MÈRE EN FILLE montre une femme que sa grossesse a changé et qui ne se reconnaît plus parce qu’elle a perdu une partie de ce qui la caractérisait, de ce qui l’individualisait. Où en suis-je? C’est également la question que se posent les personnages de LA QUARANTAINE qui ont eu envie des retrouvailles moins pour sympathiser que pour tenter de récupérer cette fraction d’eux-mêmes abîmée par les ans. Chimère... Le mot rôle a décidément plus d’extension qu’on ne l’avait supposé.

8- “La seule chose qui rende possible l’identité est l’absence de changement, mais personne ne croit réellement qu’on soit pareil à ce dont on se souvient.” À la réflexion, cela ne me déplait pas de terminer mon texte par cette citation de Gertrude Stein. ●

JEAN-MARIE POUPART

Romancier, critique de cinéma, professeur de littérature, Jean-Marie Poupart a publié, entre autres, *Angoisse play*, *Ma tite vache à mal aux pattes* et *Terminus*.

Tourner à tue-tête

J'ai longtemps aimé le cinéma... À cause, surtout, de Louisa ma grand-mère, jadis pianiste d'accompagnement dans le temps du cinéma muet. Elle en avait gardé une grande nostalgie qu'elle aimait me faire partager quand elle s'installait le soir au piano pour lancer un appel aux vieilles et vieux fantômes de sa jeunesse. J'avais droit, pour chaque air, à une petite introduction; ça c'était l'air de Theda Bara dans CLEOPATRA, l'air de Nazimova, ou de Pola Negri, de Nita Naldi, de Valeska Suratt, car chaque vamp avait son air propre! Louisa s'intéressait surtout aux actrices... Est-ce parce qu'elle avait été mariée deux fois et "accotée" au moins un nombre égal de fois que les numéros d'acteurs l'impressionnaient si peu? Je laisse ça à votre perspicacité... Ainsi, à l'âge de ma première communion, je savais par coeur les noms et la filmographie de tous les démons femelles de l'écran. Oui, par coeur, avec le petit catéchisme. Ce qui parfois me troublait beaucoup!

(À propos de vamps... Bien des années plus tard, dans une période archéologique — je faisais des fouilles pour retracer la pionnière mondiale du cinéma, Alice Guy — je fis deux découvertes: La première, que le cinéma et la psychanalyse furent inventés en même temps!!! La seconde, que l'apparition de toutes ces vamps-vampires sur nos écrans coïncide parfaitement avec un renouveau des luttes féministes partout en Occident. Nous sommes alors en 1917, époque où les suffragettes lancent leur plus grande campagne offensive pour la reconnaissance nationale de leurs droits. Quelque cinquante ans plus tard, alors que le mouvement féministe international connaît un

autre renouveau, nouvelle offensive des faiseurs d'images avec cette fois la pornographie!)

Quand apparaissent à Montréal, à la toute fin des années cinquante, les premiers cinémas de répertoire, je suis depuis longtemps mûre pour la fascination et l'euphorie. Encore là, une femme intervient: elle se nomme Marguerite Duparc et même si elle n'est pas encore l'excellente monteuse et la productrice de films qu'elle deviendra quelque dix années plus tard, elle est déjà la collaboratrice d'un distributeur de films d'art — recyclé depuis dans le porno — et Marguerite Duparc rêve et mange cinéma. Quand elle en parle ses yeux lancent des éclairs de magnésium! Nous nous sommes rencontrées lors du tournage d'un court métrage: Marguerite déguisée en actrice principale et moi en scripte. Un film assez médiocre, mais à la fin du tournage, l'amitié qu'elle m'offre, est, elle, d'une très belle qualité. Nous traversions toutes les deux une période explosive et bouleversante... Et en attendant que je me refasse une santé physique et morale, Marguerite décida de m'héberger dans son grand logement de l'avenue de l'Épée. Une chambre vaste et claire que nous eûmes vite fait de transformer en salle de projection privée car, chaque fin de semaine, en cachette, nous sortions projecteur et bobines de chez le distributeur et regardions jusqu'à satiété, les plus beaux films de l'époque: la splendide trilogie de Kobayashi, tous les Bergman disponibles, les premiers films de Resnais, Rivette, Malle, Antonioni, Truffaut, surtout JULES ET JIM pour qui nous avions une tendresse particulière...

Le temps a passé en séquences accélérées et un jour, aux abords de la décennie soixante-dix j'ai commencé à avoir l'impression, chaque fois que j'allais au cinéma, que je faisais un drôle de voyage... Un peu comme si j'embarquais à bord d'une navette — non, non, je n'essaie pas de féminiser le mot navet — spatiale, vous savez bien, ces gros vaisseaux, construits, montés à coup de millions et que tout le monde admire, même s'ils ne vont nulle part...

C'est ainsi que j'ai commencé à me désintéresser du cinéma. Puis dans une deuxième phase évolutive beaucoup plus importante, j'ai ressenti du dégoût, puis de la colère pour un cinéma que je trouvais de plus en plus obsessif, morbide et haineux. Dans une dernière phase, j'ai senti monter en moi une forme de désespérance que je n'avais jamais encore connue. Cette désespérance, ce désespoir m'épouvantaient parce que je savais avec certitude que cela pouvait me détruire comme les expériences les plus dures de mon existence, de la vie, n'ont jamais pu le faire.

J'espère que vous excuserez cette longue introduction mais il me semble important, vital même, d'identifier le lieu d'où l'on parle. Itou parce que je connais fort bien les préjugés que la tribu humaine entretient avec satisfaction vis-à-vis à peu près n'importe qui et n'importe quoi... En particulier vis-à-vis de femmes comme moi. Ce qui ne signifie nullement que moi, je n'ai pas de préjugés... Mais au moins, je le sais!

Et me voici, à mon Étang aux Oies, en train d'écrire ce texte avec plaisir et beaucoup d'émotions parce que je considère que j'ai une dette de reconnaissance vis-à-vis Anne Claire Poirier et son équipe. J'ai aussi une dette de reconnaissance vis-à-vis d'autres femmes du cinéma québécois et j'en parlerai dans un autre paragraphe... Mais avec Anne Claire Poirier c'est une dette particulière! Rappelez-vous... 1974, année de la FEMME! Beaucoup de bouffons sinistres s'agitent en secouant leurs hochets! Le mouvement féministe américain est en ébullition car là-bas circule une rumeur... Toute une rumeur! Des plus modérées aux féministes les plus radicales, on dit que c'est impossible... Voyons donc! Ça ne se peut pas! On dit que des cinéastes tournent des films pornographiques montrant des meurtres authentiques... Des femmes, de préférence enceintes qu'on éventre et qu'ensuite on dépèce. Le tout est tourné bien sûr — raffinement esthétique oblige — au ralenti. Dernière touche d'humour: il n'y a pas de générique! Les féministes les plus incroyables s'effondrent quand, en plein midi de Times



LES FILLES DU ROY: "Un film historique qui rend visible le travail invisible des femmes."

Square, le premier film SNUFF distribué commercialement prend l'affiche. Dans les médias de l'état de New York, du New Jersey, producteur et cinéaste protestent de leur bonne foi et jurent sur la tête de leur "vieille mère" que dans leur film à eux c'est différent parce qu'on fait seulement semblant de dépecer des femmes...

Quelque part, dans un entretien, Paule Baillargeon parle "d'une douleur de l'image..." et dans son Journal des années 47-55, Anaïs Nin écrit ceci qui peut s'appliquer à la réaction de toutes les femmes en face de la pornographie: "Le moment le plus tragique dans les relations humaines, c'est lorsqu'il nous est donné de voir l'image que l'autre porte en lui de nous-mêmes, et que nous apercevons un être inconnu, ou bien une caricature de nous-mêmes, ou le pire aspect de notre Moi grossi et plus grand que nature, ou une distorsion complète". À partir de 74 et jusqu'à maintenant, le cinéma des femmes est parmi mes priorités. L'autre cinéma, soi-disant universel, à gros ou petit budget fait partie de la catégorie navette spatiale. Sauf quelques exceptions...

Mon premier film d'Anne Claire Poirier: LES FILLES DU ROY! Je l'ai perçu comme un film historique qui rend visible le travail invisible des femmes et d'autre part comme une oeuvre de fiction où une cinéaste nous montre clairement dans l'espace de ses images, ce bruit de coeur, ce bruit de temps ainsi qu'un long rituel dans la vie de chacune. LES FILLES DU ROY raconte la productivité créatrice des femmes: TOUT, TOUT ce que nous produisons sur nos tables de travail dans nos cuisines, nos bureaux, nos manufactures, nos ateliers et autres tables d'accouchement.

Après toutes ces années — le film fut tourné en 1974 — j'ai gardé en mémoire une séquence qui m'avait particulièrement touchée: autour d'une table, la cinéaste et quelques femmes de son équipe regardent avec nous des photos couleur sépia... Sur ces photos, des femmes dignes, leurs enfants, l'époque... puis on entend Marthe Blackburn raconter un peu l'histoire de ces femmes, la royauté, la vaillance... Pendant ce temps, au bout de la table, une femme plus âgée et silencieuse, regarde et écoute avec toute la lumière de son être... On comprend bientôt que c'est la mère de la cinéaste...

En 1975, c'est le temps de l'avortement, LE TEMPS DE L'AVANT, quand une femme dérive entre la ville et sa maison au bord du fleuve... Quand une femme, fait avec une autre, un petit voyage du côté de la condition féminine, s'interrogeant sur ses valeurs, ses besoins, le bonheur, le couple et la maternité. Quand une femme dialogue avec une autre femme, sur la vie... Et toujours elles



LE TEMPS DE L'AVANT: "Une femme dérive entre la ville et sa maison au bord du fleuve."

sont plausibles, réelles, en dehors des stéréotypes les plus éculés et les plus véhiculés.

En 1979, MOURIR À TUE-TÊTE va frapper la conscience collective et provoquer un débat et aussi beaucoup de réactions ambiguës de malaise, de rejet. Pièce majeure dans l'oeuvre de la cinéaste, MOURIR À TUE-TÊTE connaîtra une carrière internationale, du festival de Cannes au Japon en passant par un premier prix d'interprétation pour Julie Vincent au festival de Chicago. C'est quoi un viol? C'est ça répondent Anne Claire Poirier et la scénariste Marthe Blackburn. Réponse sans bavure! Présenté le 11 janvier 1981 au réseau national de notre chère télévision d'État, MOURIR À TUE-TÊTE va rejoindre 1,144,000 téléspectatrices et téléspectateurs, soit une augmentation de 744,000 personnes par rapport à la cote d'écoute habituelle. Il y a bien plusieurs milliers de voyeurs dans les tas, mais quand même... Anne Claire Poirier dira à la sortie du film: "Mon cinéma est politique, engagé dans le mouvement de libération le plus important de l'époque. Mais quels que soient les sujets que j'aborderai, que je parle de vieillissement, d'amour ou de guerre, mon cinéma sera toujours au féminin".

Son film le plus récent LA QUARANTAINE, ausculte lui, les contradictions et les angoisses existentielles d'une génération trop vite au bout de son âge et de son souffle. J'ai l'impression que LA QUARANTAINE est une oeuvre intermédiaire que, personnellement, je n'ai pas trouvé très convaincante.

J'aime le cinéma d'Anne Claire Poirier qui est sobre, clair dans ses intentions, son propos. Ni racoleur, ni voyeur! J'aime beaucoup

le cinéma de Mireille Dansereau — il y a trop longtemps depuis L'ARRACHE-COEUR —, le cinéma de Micheline Lanctôt: que de talent! que de talent! autant comme directrice d'actrices et d'acteurs que comme interprète dans LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE et L'APPRENTISSAGE de vous savez qui... Et Luce Guilbeault cinéaste et interprète du remarquable film de Denys Arcand, RÉJEANNE PADOVANI, montage de Marguerite Duparc. Et Paule Baillargeon dans sa vitriolique CUISINE ROUGE avec son alliée Frédérique Collin... Et le cinéma de Diane Létourneau, Marilù Mallet, Iolande Cadrin-Rossignol, Dorothy Todd Hénaut, Léa Pool...

Le cinéma des femmes d'ici et d'ailleurs — ailleurs c'est ALLEMAGNE MÈRE BLAFARDE, LES ANNÉES DE PLOMB, L'HÉRITIÈRE etc... — parvient toujours à insuffler la liberté de la vie. C'est un cinéma qui me permet encore de croire! Croire à la culture, à la communication, à la bonté et à la dignité humaine, à la compréhension, à la révolution comme à l'amour (J'ai besoin de croire à l'amour parce que je pense que l'amour est le sentiment capable de révolutionner une société.) Et croire est un des grands plaisirs de l'existence! ●

JOVETTE MARCHESSAULT
Étang aux Oies,
janvier 1985

Auteure dramatique, romancière et peintre, Jovette Marchessault a publié, entre autres, **Comme un enfant de la terre**, **La mère des herbes** et **Lettre de Californie**. Professeure d'écriture dramatique à l'UQAM, elle est aussi connue pour sa pièce **La saga des poules mouillées**.

Tout ça c'est du cinéma

En tant qu'écrivaine, je ne peux aborder la cinéaste sans noter ce qui nous rapproche et nous distancie via nos media d'expression, dont l'un est complètement solitaire, tandis que l'autre ne peut se faire qu'en équipe à presque tous ses stades. Délibérément, faute d'espace, je laisserai dans l'ombre ce qui touche au scénario et aux dialogues qui sont du domaine de l'écrit.

On dit: écriture cinématographique, et déjà on emploie une image pour désigner le style d'un auteur de films. Pour l'écrivain, l'écriture n'est pas une image: c'est le signe du geste physique de l'artiste dans l'approche de son art, sa démarche naturelle. Techniquement, les cinéastes ne tracent rien sur l'écran, non plus que sur la moviola. Ce sont des gens à la recherche de repères. Ils repèrent les traces, ils les cadrent, les découpent, les retranchent, ils rendent compte des traces qui sillonnent le visible et l'invisible de leur regard. Ce sont des gens de regard, tandis que les écrivains sont techniquement des gens de main, de contact, en prise directe avec la page blanche, des gens de **manuscrit**.

Les cinéastes sont des artistes du différé: ils emmagasinent des images qu'ils verront plus tard se dérouler sur un écran qui en aura vu bien d'autres sans avoir à les retenir. L'écran est le contraire de la page blanche. Il fait écran entre le processus de l'oeuvre et la modulation du temps nécessaire pour la réaliser. Il n'intervient, cet écran, qu'**après** que l'oeuvre soit faite. L'écran des cinéastes n'existe potentiellement que dans l'objectif de leur caméra.

Tandis que tout est illusion et que tout est arrêté, définitif, dans le film projeté, bien que le cinéma soit un art du mouvement, tout est abstraction et tout est encore possible dans le texte, même imprimé, parce que la langue est arbitraire et que les mots sont doués d'un potentiel illimité. On dit: une image vaut mille mots. C'est précisément là qu'est le danger du cinéma: qu'il tue l'imaginaire. Car, à chaque vingt-quatrième de seconde, il fait l'économie de neuf cent quatre vingt dix-neuf détenteurs d'images. Mais c'est là aussi qu'est sa puissance: une seule image cinématographique est un détonateur qui peut détruire des millénaires de préjugés ou de bons sentiments.

C'est, je crois, à ce "Koyaanisqatsi" de tous les instants que nous convie, nous provoque plutôt, le cinéma de Anne Claire Poirier. Par sa non-insertion dans l'histoire, la femme qui écrit ou qui réalise des films, est

dans la situation d'une voyante aux prises avec l'invisible. Elle est appelée à faire le tri entre ce qu'elle est et ce qui a été trafiqué d'elle-même et des autres femmes, afin d'en faire une interprétation judicieuse susceptible d'être généralisée.

"C'est le microscope qui crée la biologie" dit Bachelard. C'est donc le point de vue — ou l'objectif — qui crée l'objet. Jusqu'à Anne Claire Poirier, le cinéma d'ici, à l'instar de la littérature, montrait le visage (j'allais dire le paysage) féminin comme une émanation des besoins, fantasmes et désirs masculins. Les images proposées sortaient tout droit d'un imaginaire étranger à la réalité des femmes. Imaginaire trop souvent étriqué, voire microscopique, de petits garçons en perpétuel devenir, dont l'ego ne pouvait survivre sans la croyance en l'existence de femmes irréelles et monolithiques: mômans ou putains. Des femmes **en tant que femmes**, c'était quelque chose de rare dans notre cinéma. D'où le malaise que ces films, souvent de qualité, suscitaient chez un grand nombre de spectatrices.

Anne Claire Poirier a inauguré à l'*ONF* — jusque là vaste désert du féminin — un cinéma audacieux d'essai-fiction, en rupture avec une certaine conception puriste des genres. (Conception quelque peu idéaliste d'ailleurs, car quel film n'instruit pas, n'a pas, quelque part, un petit fond didactique, sa fonction étant justement de montrer ou de dé-montrer quelque chose au moyen d'images. On a souvent tendance à opposer poésie à pédagogie. Il y a des enseignements qui sont de purs poèmes. Tout est dans la manière, l'artifice.)

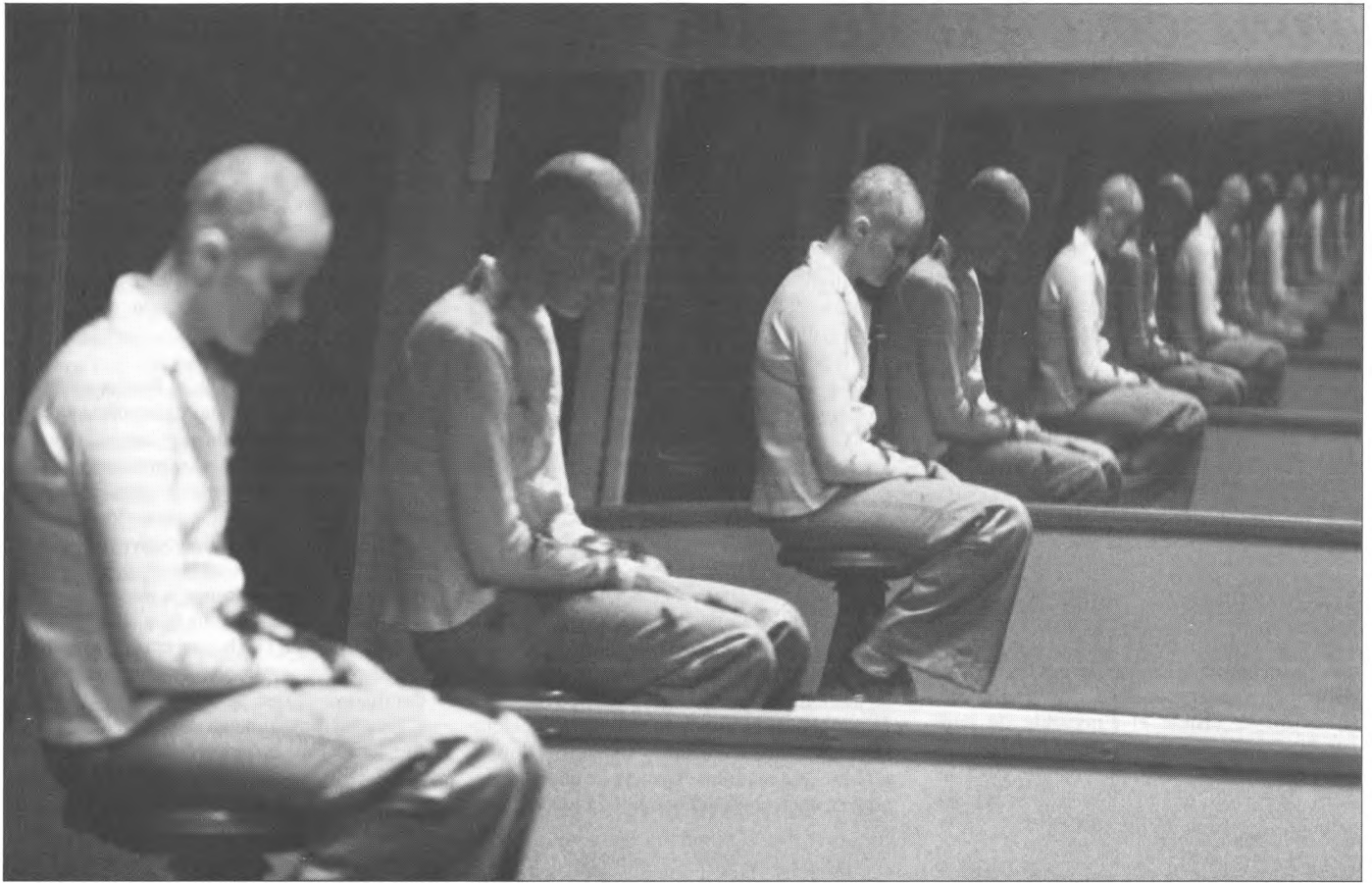
Notre cinéaste emmagasine le visible et l'invisible, elle fait le tri, elle ne peut s'empêcher de trier sous nos yeux, de soupeser, d'hésiter, de calculer son tir, de se demander en notre présence si elle a atteint la cible: c'est pourquoi certains de ses films semblent hésiter entre la réalité et la fiction. Toutes les femmes vivent ce combat incessant avec l'invisible car toutes ont été placées au coeur de contradictions, de dichotomies existentielles: la femme existe, elle n'existe pas; elle est un homme dans la langue, elle n'est pas un homme dans la vie, etc.

Le point de vue de Anne Claire Poirier sur les femmes d'ici a créé une sorte de cinéma nouveau, insolite, situé entre le documentaire — le paysage soudain dévoilé, l'anthropologie féminine à faire de toute urgence — et la fiction comme effet de distanciation par rapport à cette grande noirceur. C'est à décaper un certain imaginaire des hommes que

s'emploie Anne Claire Poirier: ce qu'ils se sont toujours imaginés des femmes et qui mérite le mépris, c'est loin, très loin de la réalité, **tout ça c'est du cinéma**. Par exemple, ce qu'ils appellent putasserie des femmes, ne serait-il pas la projection de leur propre lâcheté?

Les films de Anne Claire Poirier sont intéressants, parce qu'ils ne ressemblent pas aux films faits par des hommes. Ceux-ci, par contre, se ressemblent tous ou presque, car tous ou presque font la démonstration de la règle de grammaire qui dit que le masculin l'emporte sur le féminin, convention que le spectateur admet d'emblée et qui lui permet de s'identifier au personnage masculin, même au plus pitoyable. Dans un film comme *MOURIR À TUE-TÊTE*, le spectateur "voit" brutalement la violence de cette règle de dominance et rien ne va plus. Le spectateur n'est plus dans le coup. Il refuse de s'identifier à l'homme qui viole, c'est intolérable, il ne peut plus y avoir adéquation, interchangeabilité avec le personnage. Mais, comme un boomerang, l'image rejetée fait retour et lui signifie qu'au fond de lui-même il est un violeur en puissance, et que ce fait n'est pas de type individuel mais de type systémique — quelle révélation! — car le système parfois l'approuve et le récompense, l'encourage ou le justifie, parfois l'ignore simplement, mais sans jamais le dénoncer vraiment pour ce qu'il est. (À ce sujet, on peut souligner que la Bible relate le viol comme une juste vengeance du peuple élu, l'Évangile ne le dénonce à aucun moment, les papes des idéologies modernes n'en font aucune analyse sauf à l'excuser, voire à le justifier (Freud); ils l'ignorent plutôt (Marx) et Jean-Paul II, que je sache, n'a pas prié publiquement pour les femmes violées et les femmes battues, bien qu'il n'ait négligé dans ses prières aucun des "damnés de la terre".)

Le poids existentiel qui pèse sur les femmes toujours et déjà en train de subir l'oppression fondamentale et fondatrice de notre culture, sous forme d'injustices et de violences physiques et mentales, ce poids immuable qui ne peut bouger de lui-même car c'est le poids de toute une civilisation, Anne Claire Poirier l'éclaire en braquant dessus l'objectif de sa caméra. Tant d'efforts n'aboutissent pas toujours au désir de renaître et de vivre et d'exulter. Nous assistons dans *MOURIR À TUE-TÊTE* à la prostration de la scène blanche où la victime s'expose elle-même sur son lit avant de pousser son cri inaudible, faille par où elle sombrera dans l'anéantissement définitif (mais est-ce vraiment un suicide



MOURIR À TUE-TÊTE: "Comme un boomerang, l'image rejetée fait retour."

puisqu'elle est déjà morte?). Cri relayé et couvert par la vaine multiplicité des appels au secours, stridents et dérisoires.

Mais personne ne bouge dans la cité endormie bercée par la peur panique des femmes ("tout ça c'est du cinéma, voyons!"). Le souffle qui fait vibrer les sifflets est le dernier souffle: au même moment la femme est battue et violée en silence sous toutes les latitudes, son sexe est coupé et cousu par la volonté d'Allah. Comme on l'a déjà tuée, elle se tait et se tue. La mise en abyme du film — scènes dans la salle de montage — symbolise la descente abyssale des femmes dans la nuit des longs sifflets. La question pourquoi tant de haine? est restée sans réponse. Le film, là-dessus, est muet.

Découpage dans le vif du réel ou de l'imaginaire, le cinéma est l'art de l'entaille, de la coupe, du fait-sur-mesure ou du prêt-à-porter. Il découpe le réel ou l'imaginaire pré-existants pour y insérer parfois de petits fragments de rêves et de chansons, de petits morceaux de

folie et de transgression qui donnent bonne ou mauvaise conscience. Celui que signe Anne Claire Poirier donne une claire conscience de l'injustice et de la violence faites aux femmes et offre un vêtement qui gêne aux entournaures. C'est un cinéma qui dérange. Et qui dérange particulièrement l'homme québécois. Ayant eu à secouer le joug d'un oppresseur, il ne lui est pas facile d'admettre qu'il a joué lui-même et joue encore ce rôle auprès des femmes et que, sur ce point, par conséquent, celles-ci ont été doublement opprimées.

Anne Claire Poirier est une créatrice et une éducatrice de grande classe. Elle a lutté pour se faire accepter et pour imposer ses idées dans le monde exclusivement masculin du film. Comme elle fut la première femme à être engagée à l'ONF, et, plus tard, mit sur pied une équipe de femmes pour produire et réaliser la remarquable série *En tant que femmes*, je la vois très bien aux côtés des cinq religieuses émigrantes des FILLES DU ROY former avec elles l'inoubliable image de leur longue prostration sur ce paysage désolé de neige et

de froid, courte halte avant de se relever et d'entrer en action. Je me plais à imaginer cette profonde méditation de pionnières sur le thème suivant: comment remplir de vie, de couleurs chaudes ce désert, comment faire de nos filles des femmes **en tant que femmes**? C'est ce que, fille du Roy exemplaire, cinéaste et femme-sujet se tenant fièrement debout, Anne Claire Poirier accomplit pour le cinéma québécois. ●

LOUKY BERSIANIK
Verchères,
janvier 1985.

Poétesse, romancière, auteure de dramatiques pour la télévision et de textes de chanson, Louky Bersianik a publié *L'euguélonne*, *Pique-nique sur l'Acropole* et *Maternative*.

COPIE ZÉRO
COPIE ZÉRO
COPIE ZÉRO
COPIE ZÉRO
COPIE ZÉRO

COPIE ZÉRO

Revue d'information et de référence sur le cinéma québécois.

Abonnement: 1 an (4 numéros).

Canada: 15\$

Étranger: 18\$ (Poste incluse par voie de surface; s'informer des tarifs par voie aérienne)

Je m'abonne pour UN AN à partir du numéro (inclus)

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Pays _____

Code postal _____

Signature

Versement (par chèque ou mandat-poste) payable à l'ordre de: La Cinémathèque québécoise
335, boul. de Maisonneuve est
Montréal, Québec H2X 1K1, Canada.

NUMÉROS DISPONIBLES

- 2 - 40 ans de cinéma à l'Office national du film (3,25\$)
- 3 - Québec courts métrages 1978 (8,50\$)
- 5 - Michel Brault (4,25\$)
- 6 - Des cinéastes québécoises (5,00\$)
- 8 - L'Association coopérative de productions audio-visuelles, première décade (5,00\$)
- 9 - Annuaire courts métrages Québec 1979 (10,00\$)
- 10- Annuaire longs métrages Québec 1980 (6,00\$)
- 11- Vues sur le cinéma québécois (8,50\$)
- 12- Annuaire courts et moyens métrages Québec 1980 (9,50\$)
- 13- Annuaire longs métrages Québec 1981 (6,00\$)
- 14- Du montage (6,00\$)
- 15- Annuaire longs métrages Québec 1982 (7,00\$)
- 16- Photographes de plateau (7,00\$)
- 17/18- Annuaire courts et moyens métrages Québec 1981-82 (12,00\$)
- 19- André Forcier (6,00\$)
- 20- Annuaire 1983, longs métrages québécois (8,00\$)
- 21- Annuaire 1983, courts et moyens métrages québécois (8,00\$)
- 22- Vivre à l'écran (5,50\$)

(Les frais d'expédition sont inclus dans ces prix)

