

# Mourir À Tue-Tête, Anne-Claire Poirier

Michel Euvrard

L'existence, l'activité, la visibilité du mouvement des femmes m'oblige, (il faut ici dire 'je') à admettre que mon point de vue sur quantité de sujets — point de vue que naturellement je croyais "universel" — pourrait bien ne pas l'être; être un point de vue d'homme, subjectif, partial, intéressé, dans lequel il entre une bonne part de pré-jugé; au mieux, partiel.

Ainsi du viol, sujet auquel je ne pense pas souvent, ou quand je le faisais, j'y pensais LÉGÈREMENT: cela n'est plus possible depuis que les femmes en parlent, écrivent et publient des livres, ou comme Anne-Claire Poirier (après Yannick Bellon — *L'amour violé* et d'autres), réalisent des films sur le viol.

Je dis 'sujet' plutôt que 'problème' parce qu'Anne-Claire Poirier n'a pas fait son film pour suggérer ou exiger une 'solution', des condamnations plus sévères pour les violeurs, ou l'extension des services de police, pour apprendre aux femmes à éviter d'être violées, ou pour dissuader les hommes de violer les femmes; elle laisse en fait pratiquement de côté la moitié du sujet, les violeurs, pour s'attacher seulement à l'autre, les violées.

Son film, très justement je crois, est en amont de toute solution; je le vois avant tout comme l'expression d'une colère, d'une angoisse, et simultanément d'une solidarité. Elle veut contribuer à lever l'interdit qui pèse sur le viol pour la victime du viol: il faut en parler, s'en parler, demander et donner de l'aide, faire que le viol, comme sujet de discussion, d'enquête, d'action collective, de livre, de film, devienne légitime, et que la victime d'un viol cesse d'être, de se sentir, comme paradoxalement elle le fait très souvent, coupable, honteuse.

C'est pourquoi, dès le début du film, longuement, crûment, l'acte est montré sous sa forme la plus violente, la plus grossière: une jeune infirmière qui travaille de nuit est attaquée à sa sortie de l'hôpital, entraînée sous la menace d'un couteau, dans une camionnette, insultée, ses vêtements arrachés, arrosée de bière, compassée, enfin violée par un type sale, mal rasé qui agit, d'évidence, non par désir ni même par besoin, mais par peur, par mépris, par haine des femmes.

'Si on veut créer une référence, que tout le monde comprenne', explique la réalisatrice (Monique Miller) à la monteuse (Micheline Lanctôt) dans la salle de montage en arrêtant la steenback à la fin de cette séquence, 'c'est important qu'il soit là, c'te viol-là—le viol dégueulasse — là, dans l'fond d'un truck . . . là, tout le monde comprend, tout le monde trouve ça épouvantable. . . .'

Cette longue séquence presque insupportable affirme que le viol est horrible, donc c'est sérieux; cependant, ce que ce viol-là a d'exceptionnel, d'a-typique, est corrigé avant et après par des séquences qui suggèrent des formes de viol plus banales, plus doucereuses: la caméra repère dans des foules quotidiennes des visages d'hommes sur lesquels elle s'arrête tandis que des voix de femmes disent: 'Oui, c'est bien lui . . . j'ai passé des tests lors de son dernier film . . . Oui, c'est bien lui, il dirige un ashram dans les Laurentides. C'est bien lui, il me traite depuis six mois . . . Oui, c'est mon mari, on est mariés depuis neuf ans. . . J'étais sa secrétaire à l'époque où il m'a violée. . . .'

Le film se développe à partir de là, selon trois axes parallèles principaux: fiction — la victime anonyme, à peine aperçue, du viol, devient une personne, le personnage d'un film de fiction; elle a un visage (rentrée chez elle elle se regarde dans la glace de la salle de bain); une voix: elle téléphone à son ami; un nom, Suzanne, (on peut la voir, elle, après, quand le viol est fini.

Là, on peut être avec elle. On n'a plus besoin d'être à sa place). Lui, s'appelle Philippe, il est interne à l'hôpital; ils vont essayer de reprendre la vie là où elle a été interrompue, de se retrouver comme avant, mais Suzanne n'y parviendra pas.

Allégorie — les femmes dont on a entendu la voix identifier les hommes qui les ont violées apparaissent sur l'écran, dans une salle d'église ou de palais de justice, les yeux cachés par une sorte de bandeau; la plainte et les revendications qu'elles adressent à un juge ou un enquêteur invisible amplifient et généralisent le thème du viol, à la façon d'un choeur antique qu'évoque d'ailleurs la tunique blanche. Commentaire critique — les séquences ci-dessus sont interrompues à trois reprises par la réalisatrice désireuse de les discuter avec sa monteuse. Son intervention fait de ces séquences un film dans le film, un film au second degré, et amorce et oriente la réflexion et les discussions des spectateurs. Il y a enfin des stockshots, plans de dévastation et d'incendies que les femmes vietnamiennes contemplent en pleurant, plans d'une clitoridectomie pratiquée sur une fillette africaine, qui s'intercalent, comme des collages dans les séquences qui suivent le viol, Suzanne dans son appartement, malade, Suzanne et Philippe au commissariat.

Un film en mixed media, donc; il s'agit de savoir s'ils se mettent en valeur les uns les autres; si le recours dans un même film à des genres différents permet à la réalisatrice d'en dire plus, d'en faire sentir plus, sur le sujet; s'ils 'fonctionnent' ensemble.

Ses longs métrages précédents montraient déjà Anne-Claire Poirier à la recherche, toujours sur des sujets intéressants les femmes, des approches et des techniques de fiction documentaire, dans *De Mère en fille* et *Le Temps de l'avant*, ou d'évocation allégorique, dans *Les Filles du roy*, qu'elle tente de combiner dans *Le Viol*.

Une seule vision, déjà ancienne, des *Filles du roy* (dernier film de la série *En Tant Que Femmes*, produite par Anne-Claire Poirier à l'ONF, qui comprend en outre *J'me Marie, J'me Marie Pas* de Mireille Dansereau, *Souris tu m'inquiètes* d'Aimée Danis et *Les Filles c'est pas pareil* de Hélène Girard) me laisse le souvenir de belles images et d'un beau texte, d'une tentative émouvante et réussie de retrouver quelque chose des sentiments qu'ont pu éprouver ces fondatrices, ces premières femmes débarquant seules dans un pays inconnu, d'évoquer leur solidité, la force physique et la force de caractère qu'elles ont dû trouver en elles-mêmes pour durer et endurer et faire souche ici; la stylisation des images et du texte correspondait à l'éloignement dans le temps, aux lacunes (significatives) de l'information, à la difficulté de faire revivre ces femmes sinon par un effort d'imagination et de sympathie qui fait se lever leur figure dans un vide de glace et de brume. Ce style et ce langage (qui doivent quelque chose de leur réussite à l'échec du *Festin des morts* de Fernand Dansereau et Alec Pelletier) semblaient toutefois difficiles à utiliser pour traiter un sujet contemporain. De fait, si l'on comprend la signification et le rôle dans le film des séquences allégoriques des femmes violées anonymes aux prises avec un juge invisible incapable de comprendre leur point de vue, de se mettre à leur place, ne fût-ce qu'un moment, qui se maintient inflexiblement sur les positions établies de 'la justice des HOMMES', si ces séquences ont, par la présence et les évolutions de silhouettes féminines vêtues de tuniques blanches, quelque chose de l'attrait mystérieux et ambigu d'un ballet, elles posent aux interprètes des problèmes de langage, de diction et de comportement: même Luce Guilbault, qui a pourtant l'expérience de rôles et de situations difficiles, ne semble pas à son aise, et la séquence dans son ensemble donne une impression de raideur et de déclamation artificielle qui tordent le cou à l'émotion.

Dans *De Mère en fille*, chronique de la grossesse et de l'accouchement d'une jeune femme, Anne-Claire Poirier tentait de transformer directement une personne en personnage, d'intéresser les spectateurs à la personne de Liette Desjardins (la future mère), de la même façon qu'ils s'intéressent à l'héroïne d'un roman ou d'un film de fiction, mais sans recourir à la médiation d'une intrigue inventée et de l'interprétation d'une actrice connue et aimée, l'intérêt étant motivé au départ par le fait que Liette était enceinte. Tout le poids du film n'en reposait pas moins ensuite sur Liette Desjardins, à qui rien n'avait été fourni sur quoi construire son personnage, puisque le jeu consistait précisément à ne pas inventer un personnage et à ne pas lui donner des choses à faire, des scènes à jouer, des situations devant lesquelles se comporter. Inutile de dire que dans ces conditions Liette Desjardins se montrait incapable de soutenir le film, qui restait de bout en bout un peu... sous-alimenté.

La conception du *Temps de l'avant* est très proche au contraire de la fiction traditionnelle en ce sens qu'il s'agit d'un drame intime à trois personnages dominé par un suspense: une femme de trente-cinq à quarante ans, épouse heureuse d'un officier de la marine marchande — souvent seule, donc, — et mère comblée de quatre enfants, se trouve enceinte sans l'avoir désiré. Va-t-elle ou non décider d'avorter? Elle s'en ouvre à son mari et à sa soeur, de quelques années plus jeune et célibataire, et ces conversations où le sujet est longuement débattu et où beaucoup de la vie des deux femmes en particulier est évoqué, sont l'essentiel et le meilleur du film, beaucoup grâce à Luce Guilbeault et Paule Baillargeon, c'est-à-dire à l'interprétation de deux actrices professionnelles soutenues par un Pierre Gobeil solide et sensible dans le rôle du mari: en outre on a pris la peine d'indiquer le cadre où se déroule le film — une maison en bordure du fleuve sur la rive sud — d'une façon plus

crédible que dans *Le Viol*, où l'appartement de Suzanne, froid et trop luxueux, ne donne pas l'impression qu'on y vit, et on a réussi à suggérer que la soeur a à Montréal un style de vie tout à fait différent.

Pourtant je ne trouve pas le film satisfaisant, et ce pour deux raisons: si malgré ses efforts pour nourrir les personnages et leur donner un cadre vraisemblable et utilisable (bien qu'un peu mièvre et trop 'joli' à mon goût), bien qu'elle ait fait appel à d'excellents comédiens pour les interpréter, Anne-Claire Poirier n'a pas réussi à ce que le film vive de sa vie propre, trouve son rythme et sa respiration, c'est qu'il reste ce qu'il a été d'abord, un film à thèse sur l'avortement, le développement d'une argumentation, 'habillée' après coup, camouflée d'une histoire et de personnages: la création, l'invention de l'histoire et des personnages ne sont pas premières, pas à l'origine, et mieux valait alors un documentaire, un dossier.

Ensuite j'ai trouvé choquant (sans pouvoir m'expliquer exactement pourquoi), le fait de présenter l'avortement sous l'aspect feutré, rassurant qu'il prend dans ce film; je comprends bien qu'Anne-Claire Poirier a choisi d'appivoiser les spectateurs, de présenter l'éventualité d'un avortement sous le jour le plus susceptible de rallier des opposants respectables et respectueux des commandements de l'église ou des traditions de leur milieu, de montrer que la plus épanouie, la mieux établie, la plus recommandable des mères de famille peut légitimement aspirer à interrompre une grossesse non souhaitée, et non-souhaitée pour les meilleures raisons; mais cette diplomatie des petits pas, cette modération raisonnable sur un sujet qui a AUCUNE dimension sociale autrement brutale, c'est, même pour la bonne cause, trop dorer la pilule!

Dans *Le Viol* on trouve entrelacés la fiction documentaire comme dans *Le Temps de l'avant* et *De Mère en fille*, l'allégorie



lors du tournage de *Mourir à Tue-Tête*

comme dans *Les Filles du roy*, et un élément nouveau, l'intervention des réalisatrices.

Après la séquence du viol, d'une violence soulignée doublement et contradictoirement par son caractère de fait divers anonyme, et par le style film d'horreur de la couleur dominante rouge et des angles de prise de vue — la caméra à la place de la victime en contre-plongée sur l'agresseur — il était bien difficile de continuer le film avec l'histoire de Suzanne: rien n'y aurait le même impact; mais les scènes dans lesquelles Suzanne et Philippe tentent de reprendre la vie commune sont peu convaincantes pour une deuxième raison; si, comme le croit et le montre Anne-Claire Poirier, ce viol, tel qu'on l'a vu commis sur Suzanne, est véritablement un meurtre psychologique, que Suzanne en se suicidant ne fait qu'entériner et consommer, tenter de créer et de faire vivre Suzanne comme un personnage de fiction à partir du viol était d'avance voué à l'échec; peut-être aurait-il fallu montrer Suzanne avant, au travail, avec Philippe, avec des amis. . . .

Quoi qu'il en soit, la curiosité se reporte sur les ruptures l'intérêt sur ce qui, à la faveur des ruptures, fait contrepoint à l'histoire de la seule Suzanne ici aujourd'hui, l'Histoire de toutes les femmes d'une part, et de l'autre cette interrogation sur l'oeuvre et cette contestation de l'oeuvre en train de se faire qui sont, depuis quelques décennies, une marque de modernité. La réalisatrice et la monteuse interviennent en effet dans le film, seulement la réalisatrice et la monteuse que les spectateurs voient ne sont pas la vraie réalisatrice et la vraie monteuse, (le générique du film ne mentionne d'ailleurs pas de monteuse), mais deux comédiennes, Monique Miller et Micheline Lanctôt, dans des rôles de réalisatrice et de monteuse, comédiennes au surplus suffisamment connues, au moins au Québec et au Canada (Lanctôt a un rôle important dans *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*), pour que les spectateurs les reconnaissent, sachent aussitôt qu'il s'agit de scènes de fiction; comédiennes plus connues aussi que les acteurs qui jouent les rôles de Suzanne et de Philippe.

Quand l'on constate en outre que les interventions de Miller et Lanctôt dans leur rôle de réalisatrice et de monteuse n'amènent

aucune modification, aucune réorientation de l'histoire de Suzanne dans la suite du film, on peut se demander à quoi elles servent. Les réactions et objections de la monteuse, sans doute écrites par Anne-Claire Poirier elle-même, donnent à la réalisatrice l'occasion de justifier la façon dont elle a choisi de présenter l'histoire de Suzanne, d'affirmer aux spectateurs qui seraient choqués par la brutalité du viol et le caractère humiliant de l'interrogatoire policier, ou déprimés ou révoltés par l'incapacité de Suzanne à se reprendre en main, que la réalité dont elle s'est inspirée était plus dérangeante encore, et plus généralement d'explicitier et de souligner des intentions qui n'auraient pas été claires jusque là dans le film. Même si ces scènes ont été écrites à la suggestion des deux actrices, désireuses d'apparaître dans le film pour affirmer leur solidarité, il est difficile de ne pas y voir de la part de la réalisatrice une facilité et l'aveu d'une relative impuissance.

En rendant compte de son film et en faisant état de mes réticences et de mes critiques, je n'ai voulu mettre en cause ni la sincérité d'Anne-Claire Poirier ni l'intérêt de sa démarche; elle a cherché à établir un rapport, tant sur le plan du sujet que sur celui de la forme cinématographique, entre le plus grand nombre possible d'aspects différents d'un même sujet sans les réduire de force à un dénominateur commun: aspects historique, sociologique, et juridique; individuel et collectif; agression brutale et juridique; individuel et collectif; agression brutale et chantage à la réussite; enregistrement ou reconstitution de la réalité, fiction romanesque, fiction allégorique, fiction critique; son film pose des questions, non seulement sur le viol et les femmes violées, mais aussi sur le développement et le renouvellement de la tradition cinématographique canadienne et québécoise du documentaire et du cinéma direct. Que son film 'dérange' comme elle le voulait, oui, mais pas seulement au sens où elle le voulait, parce que ses réponses aux questions de forme qu'il pose m'apparaissent souvent maladroites, artificielles ou confusionnistes, n'a sans doute pas une grande importance: il est peut-être impossible de réussir un film sur le viol; celui-ci, que l'ONF destine à une exploitation commerciale aussi bien qu'à la diffusion dans son réseau communautaire, atteindra certainement son objectif premier en suscitant la discussion et la réflexion sur son sujet plutôt que sur sa forme.

## QUADRATURES

L'orbe de la mémoire est un cercle sans faille

Il faut briser les tours aveugles  
le signe des alliances  
avec les lointains incurables

*Au pied des arbres cernés  
la flaque de la cour  
fut longtemps mon seul infini  
Tout au fond de la terre  
aux racines des toits inversés  
je retrouvais le ciel prisonnier en dérive  
et ses rives de sable  
incessamment recommencées  
circonscrivaient ma mort dans l'âme*

Le vent vert des rêves a soufflé  
sur le bûcher du souvenir  
Le bonheur a sa préhistoire  
ses cavernes scellées sous les champs de genêt  
Il faudrait briser les dolmens

où se chantent les messes noires  
Ma mémoire danse une ronde  
à Saint-Jean sur l'anneau de Saturne

Je suis au centre des menhirs

*La course des nuits me talonne  
sur la piste sans fin qui s'enroule  
autour de l'axe de la terre  
en pulsant dans ma tête la mesure  
des pas qui marchent en sourdine*

L'orbe de la mémoire est un cercle sans faille

Faisceau de flèches vecteurs de VIE  
Crevez la tranquille assurance des cibles  
Cri de plumes en essors aigus  
Volez un sens au ciel sans nuages  
Gerbes d'éclairs ZigZags tueurs de noir  
BRISEZ POUR MOI LE MAGNÉTISME DES PLEINES LUNES

Monique Brunet-Weinmann  
(publié dans *Liberté*,  
no. 100, vol. 17, No. 4, 1975)