

Robert Favreau

Léo Bonneville

Number 143, November 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50449ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bonneville, L. (1989). Robert Favreau. *Séquences*, (143), 13–22.

ROBERT FAVREAU

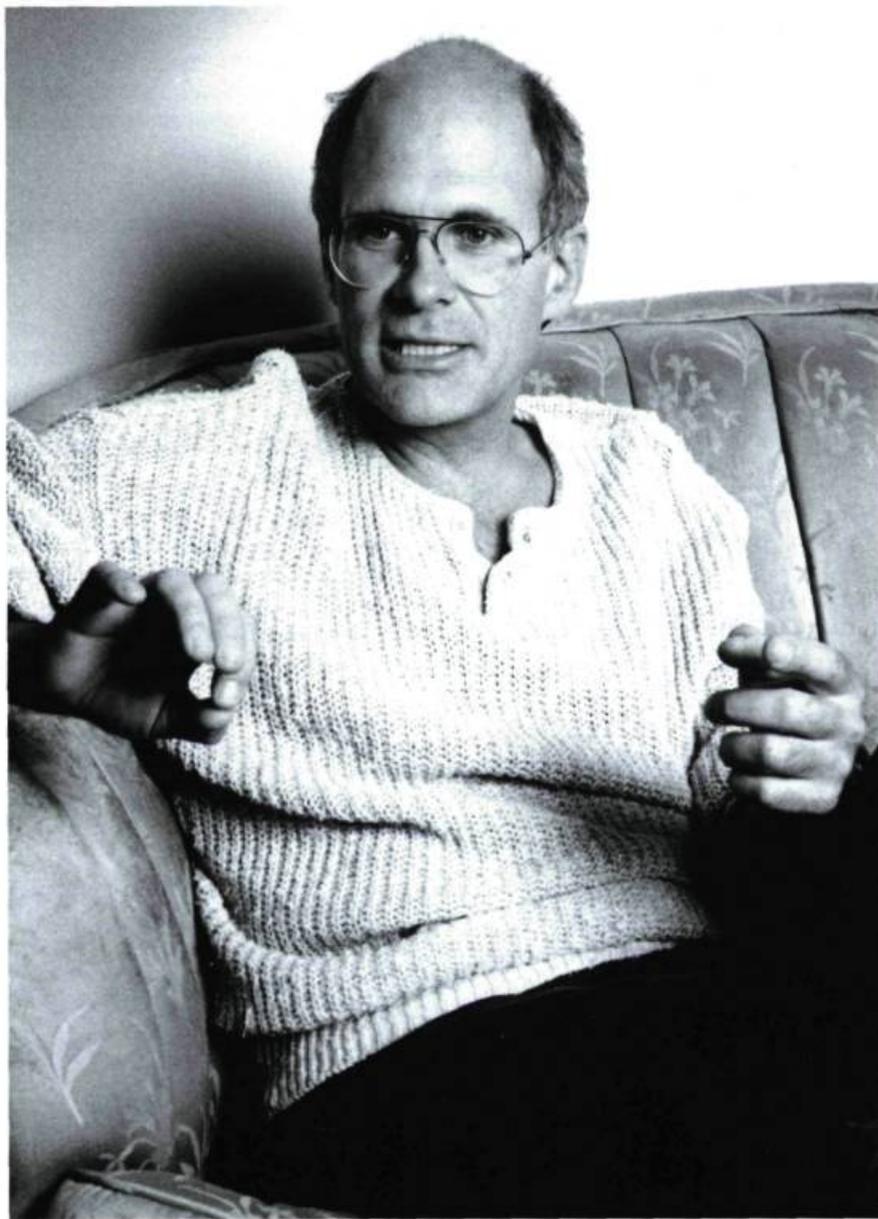


Photo René de Carufel

Dans le documentaire comme dans la fiction, Robert Favreau semble toujours préoccupé par des questions d'actualités. Que ce soit de l'avenir économique du Québec, de l'exploitation de la femme dans un carnaval (de Québec), de l'apprentissage de la langue française par des anglophones ou même de la fécondation in vitro, Robert Favreau aborde toujours des problèmes hic et nunc. Il est étonnant de remarquer que, traitant d'un sujet comme *Le soleil a pas d'chance*, il donne l'impression au spectateur de vivre une fiction incroyable ou que, réalisant une fiction comme *Portion d'éternité*, il fournit les éléments essentiels d'un documentaire. Telle est la mobilité de ce cinéaste qu'il peut vaquer dans l'une ou l'autre forme avec une aisance et une assurance rares. C'est de son oeuvre, qui s'échelonne sur une quinzaine d'années, que nous avons librement parlé, en cette fin d'été 1989.

Léo Bonneville

Séquences — Par quel cheminement êtes-vous venu au cinéma?

Robert Favreau — *Par défaut. Au début des années 70, j'étais sans emploi. On cherchait un scénariste pour un projet de moyen métrage pédagogique au SMTE (Services des moyens techniques d'enseignement). Un ami me demande de tenter ma chance. Je lui réponds que je ne connais rien en cinéma. Il insiste en me disant que je saurai bien me débrouiller.*

— **Venez-vous du domaine de l'éducation?**

— *J'oeuvrais dans l'enseignement, surtout dans le secteur de l'organisation communautaire et de l'animation sociale à Montréal.*

— **Vous acceptez donc?**

— *Je me suis présenté et j'ai passé trois quarts d'heure à faire l'illustration de mon incompetence. On m'a accepté quand même. À partir de ce moment-là, j'ai rattrapé le temps perdu. Ça été un grand coup de passion. Grâce, à cette époque, au cinéma Verdi, je me suis englouti 350 films en une année.*

— **Votre premier film porte sur l'avenir économique du Québec. Qu'est-ce qui vous a poussé à réaliser C'est pas l'argent qui manque (1975)?**

— *En quittant les Services des moyens techniques d'enseignement, je voulais absolument faire un film, non pas comme scénariste mais comme réalisateur. Je me suis mis à écrire des lettres passionnées à quelques personnes dont j'avais entendu parler, comme Fernand Dansereau, Jean-Claude Labrecque, etc., leur avouant que je désirais faire un film. Tout à coup, Fernand Dansereau qui, à l'époque, avait déjà fait une production pour le Mouvement national des Québécois (la Société Saint-Jean-Baptiste à l'échelle nationale), se retrouve avec une proposition de vidéo du même commanditaire, mais pour 7 000 \$. Il était probablement fatigué de me lire. Il m'appelle et me dit: « J'ai un projet, mais c'est un casse-gueule. C'est*

Le soleil a pas d'chance



sûrement pas avec ça que tu vas gagner ta vie. Moi, je ne veux pas le réaliser. Mais si tu veux faire ton premier film, eh bien! fais-le. » J'ai sauté sur l'occasion. C'était vraiment un film de commande qui durait 47 minutes.

— **En 1975, vous êtes préoccupé par le carnaval de Québec. Avec France Capistran, vous vous intéressez à la reine et aux duchesses du carnaval. Qu'est-ce qui vous a amené à vouloir démystifier cette cour artificielle?**

— À l'origine, c'était une idée de France Capistran de faire un film sur les concours. Comme femme, la dimension des concours de beauté l'intéressait particulièrement. Mais j'accrochais davantage à la compétition sous-jacente à ce genre d'événement. Et quant à faire un film sur les concours, autant en faire un sur le concours le plus important et le plus connu chez nous. C'est alors que nous nous sommes retrouvés à Québec. Et c'est là que j'ai eu une énorme surprise. Je suis arrivé dans une sorte de terrain machiste immense et c'est ce qui s'est imposé d'emblée.

— **Quelles difficultés avez-vous rencontrées pour la réalisation du film?**

— Les difficultés ont été de plusieurs ordres. Je devinais très clairement où s'en allait le film et je savais aussi que l'organisation du carnaval serait furieuse. La principale difficulté a été de faire en sorte, durant le tournage, qu'elle ne s'en rende pas compte. Nous nous retrouvions dans le paradoxe où nous étions en train de faire l'analyse d'un système machiste assez méprisant, tout en étant obligés de faire des blagues cochonnes dans les coulisses avec les organisateurs, simplement pour qu'ils gardent l'impression que nous étions de leur côté. C'était la principale difficulté. L'autre difficulté, c'était d'arriver à sélectionner les événements les plus pertinents de tous ceux qui survenaient durant les trente-quatre jours de tournage.

— **Avez-vous pu facilement approcher les principales personnes engagées dans ce carnaval?**

— Nous avons l'aval complet et même une certaine forme d'amitié du directeur général du carnaval.

— **Que lui avez-vous proposé pour que vous puissiez faire ce que vous avez fait?**

— Que nous voulions suivre le concours des duchesses dans toutes ses étapes, pour que les gens vivent de l'intérieur ce que vit une duchesse. C'était une façon d'exprimer au neutre le film qui se tournait. Sauf que la perception que nous avions de ce que les duchesses vivaient de l'intérieur et celle que les organisateurs en avaient s'est avérée singulièrement différente. Mais, au départ, le projet les intéressait parce que, pour eux, le film était une autre façon de parler du carnaval et aussi d'attirer une plus forte clientèle.

— **Ils ont donc cru que le film était une forme de promotion?**

— Justement.

— **Quels ont été vos rapports avec les jeunes filles que vous avez approchées?**

— Les jeunes filles ont été extrêmement proches durant tout le tournage. Elles se sont différenciées en deux catégories à la sortie du film. Il faut savoir que le film posait son regard sur le processus même d'élection, qui crée beaucoup plus de perdantes que de gagnantes. Le film prenait le point de vue à l'inverse du point de vue habituel. Plutôt donc d'axer le film sur les joies, les excitations des gagnantes, je me suis tourné vers les perdantes. Quand le film est sorti, les perdantes, surtout les quatorze finalistes de cette année-là, ainsi que toutes celles qui, depuis vingt ans se taisaient, se sont enfin senties autorisées à parler. Il faut savoir qu'auparavant toute perdante qui critiquait ce qu'elle avait vécu se faisait répondre par sa famille et par ses amis: « On sait bien, c'est par frustration que tu parles ainsi. » Donc, on les condamnait à se taire. De ce point de vue, la relation a été extraordinaire. À l'opposé, avec les sept duchesses, les rapports ont plutôt été froids et distancés. C'est comme si elles avaient l'impression d'avoir vécu un rêve que tout à coup je venais de détruire.

— **Toutefois ont-elles été sympathiques à votre approche? Se sont-elles vraiment livrées?**

— Pendant le tournage, la confiance a été totale.

— **Est-ce vrai que l'on a voulu interdire la sortie du Soleil a pas d'chance (1975)?**

— J'ai voulu que les premières personnes à voir le film soient les premières concernées, c'est-à-dire les duchesses et les finalistes; que le premier visionnement exclusif et privé soit pour ces jeunes filles. Les organisateurs du carnaval ne l'ont pas accepté. Ils voulaient être les premiers à voir le film. Alors ils ont pris une injonction. Ils ont prétendu que j'avais signé une sorte de contrat leur accordant un droit de regard sur le produit fini. Les huissiers de la Sûreté du Québec étaient à la porte pour interdire la première projection prévue. Du même coup, le visionnement du lendemain soir pour les organisateurs fut annulé, ainsi que le troisième pour les familles des duchesses et des finalistes. Conséquemment, la projection publique



Corridors

du dimanche soir organisée pour le grand public fut également remise. Le lundi matin, tout s'est réglé assez vite, lorsque le tribunal a convoqué le président du carnaval à la barre. J'ai alors présenté la lettre d'entente qui précisait que les organisateurs n'avaient aucun droit de regard sur le film terminé. Le juge, visiblement furieux de s'être laissé berné, a levé l'injonction. Dès le lundi soir, le film fut présenté au cinéma Cartier. Ce visionnement a été pénible pour les duchesses, car elles ont dû se voir en présence du grand public, donc sans avoir pu décanter les images. De leur côté, les organisateurs se sont alors rendu compte qu'ils avaient commis une gaffe monumentale. Ils avaient procuré au film une couverture médiatique énorme.

— Est-ce que le film a changé quelque chose dans l'organisation du carnaval?

— Je ne suis pas au courant de ce qui s'est passé depuis 1980. Toutefois, je sais qu'entre 1975 et 1980, c'est-à-dire pendant quatre ou cinq ans, les organisateurs ont eu d'énormes difficultés à recruter une clientèle. Au lieu de 350 candidates habituelles qui postulaient pour devenir duchesses, leur nombre a chuté à 120 environ. D'autre part, au cours des années qui ont suivi la sortie du film, des critiques ont fusé de toutes parts, ce qui ne s'était jamais vu.

— Que sont les films *Corridors* et *Pris au piège* tournés tous les deux en 1980?

— Ce sont deux longs métrages coscénarisés et coréalisés avec Guy Dufaux. À l'origine, Guy Dufaux cherchait à faire une série de films sur la violence. Il m'a approché pour que nous assumions la série ensemble. Notre réflexion nous a amenés à décoder l'énorme guet-apens social qui draine les individus vers la violence: délinquance, révolte, délits de toutes sortes. Le projet comprenait quatre longs métrages dont *Corridors* et *Pris au piège* étaient les deux premiers. Nous décrivions le processus en escalier fait de marches descendantes conduisant à la violence. Donc, le premier (*Corridors*) suivait, pendant quatre ou cinq mois, une famille de petits salariés qui avait peine à survivre et pour qui le comportement des enfants à l'école suscitait des inquiétudes. *Pris au piège* descendait d'une marche. Il s'agissait, cette fois, d'une famille démunie qui recevait des prestations du Bien-être social. La condition vécue par le père constituait un acte violent en soi: ex-travailleur de l'industrie du textile, il y avait contracté une bronchite chronique provoquée par la fibre des tissus. Brutalement, il était passé de 300 \$ par semaine à 300 \$ par mois. Là, nous observions, chez les enfants, des signes de délinquance beaucoup plus prononcés. Malheureusement, les deux autres volets ne se sont jamais faits. Le troisième volet devait traiter de la délinquance juvénile et le quatrième de la délinquance adulte. Alors que nous avons obtenu l'autorisation de filmer dans les centres d'accueil pour jeunes ainsi que dans les prisons, tant provinciales que fédérales — du jamais vu! —, l'O.N.F. a interrompu le tournage de ces deux films pour cause de crise financière institutionnelle. Un an plus tard, nous avons appris que le déficit appréhendé était, en fait, un surplus et l'arrêt du tournage était dû à l'incompétence des gestionnaires de l'époque à l'O.N.F.!

— Ces deux films ont-ils été présentés au grand public?

— Oui. Ce furent des fous monumentaux. C'est-à-dire qu'ils ont fait l'ouverture des Rendez-vous du cinéma québécois en 1979 pour, aussitôt après, aboutir à Radio-Québec. Un enterrement de première classe.

— En 1987, vous faites la série « Pour tout dire » sur l'apprentissage du français langue seconde. Cette commande a-t-elle connu une réelle utilité?

— Fondamentale, pour moi. De deux façons. D'une part, les films devaient servir à l'apprentissage du français. On me disait: « L'apprentissage du français, ce n'est pas ton problème. Notre problème à nous et que nous ne pouvons pas résoudre, toi, tu peux le résoudre. Il s'agit d'amener des enfants de quatorze ans à s'asseoir dans une classe pour parler français pendant trois quarts d'heure. Ces films sont destinés à des enfants du Canada et des États-Unis. Peux-tu nous inventer des histoires poignantes que des enfants de quatorze ans vont suivre pendant sept minutes, et qui soient assez fortes pour les stimuler à parler français, pendant les quarante minutes qui suivront la projection? » J'ai dit que cela m'intéressait de les écrire et de les tourner pour peu que, pour chaque film, je puisse explorer un genre différent. J'ai donc fait une comédie, un drame intimiste, un policier, un film pour enfants, un film classique inspiré de *Cyrano de Bergerac*... J'ai alors développé une aisance dans la fiction et surtout découvert quel genre de fiction j'avais plaisir à tourner. Comme cette série a remporté la Médaille d'or à New York et vient de gagner le Prix Panasonic du meilleur vidéo canadien, les institutions financières ont alors reconnu que j'étais prêt pour le long métrage de fiction et ont accepté d'investir dans *Portion d'éternité*.

— La ligne brisée (1987) entre dans la série des films sur la bioéthique. Le sujet — l'annonce d'une maladie incurable à une parente rapprochée — vous touchait-il personnellement?

— Tout d'abord, je dois dire que *La Ligne brisée* a été ma première fiction. C'est Colette Blanchard qui, préparant les courts métrages de « Pour tout dire », a demandé à voir les rushes de *La ligne brisée*, et qui m'a, par la suite, approché pour faire les sept films sur l'apprentissage du français. *La ligne brisée* est donc mon premier film de fiction. Ce projet me touchait de deux façons. J'avais des amis très proches qui, un ou deux ans auparavant, étaient morts à 45 ans. J'avais été frappé par tous les on-dit, les sous-entendus qui se chuchotaient autour d'eux, et étonné du fait que tout le monde avait accès



Pris au piège

au dossier médical, aux informations, aux diagnostics, aux pronostics..., sauf la personne elle-même. Souvent l'entourage est beaucoup plus informé sur l'état du patient que le patient lui-même. Cela était en moi. Par ailleurs, ma femme a créé le certificat du deuxième cycle en thanatologie à l'UQAM. Ce sont des questions qui nous passionnent. Alors on m'a demandé si j'avais un sujet à proposer en bioéthique. Cette question de l'information qu'on dévoile ou qu'on ne dévoile pas ou qu'on ne dévoile qu'en partie à une personne qui est menacée de maladie grave ou mortelle m'est immédiatement venue à l'esprit.

— **Était-ce un sujet difficile à traiter?**

— Oui. Je voulais parler du sujet, mais je voulais autant que possible éviter le piège du film trop uniquement centré sur le propos. C'est là que j'ai eu l'idée de faire de mon personnage principal, menacé de maladie incurable, une danseuse. Je dois dire qu'entre le moment où j'ai cessé de faire de l'animation et le moment où je suis passé au cinéma, j'ai fait de la danse, autant de la danse classique que de l'expression corporelle et du ballet jazz. Par goût personnel. Cela m'intéressait donc de créer un personnage de femme chorégraphe et de pouvoir travailler avec une chorégraphe. Ce que je n'avais pas alors soupçonné, c'était les difficultés qu'impose le fait de filmer la danse; ça demande beaucoup de temps.

— **Le film a-t-il été bien reçu?**

— Il a été bien reçu. Je pense qu'il n'est pas prétentieux de dire que, dans la série bioéthique, ç'a été l'un des deux films les mieux reçus sur les six. Le problème, c'est qu'il a été moins bien reçu dans les milieux où on faisait abstraction de la commande initiale. Quand je l'ai présenté aux Rendez-vous du cinéma québécois, certains critiques ont dit que c'était un film pour employés de CLSC.

— **Comment vous est venu le sujet de Portion d'éternité?**

— D'une bien drôle de façon. Depuis deux ans, je travaillais avec quelqu'un sur un scénario de long métrage de fiction ayant pour thème « le désir d'enfant ». Pour des raisons personnelles, le film n'a pas pu se faire. Brutalement, je me retrouvais sans sujet. J'étais devant rien, désespéré. Le hasard est intervenu deux semaines plus tard. J'étais chez des amis. Tout à coup quelqu'un parle de ce qui vient de se passer en Californie. Une mère porteuse venait d'accoucher d'un enfant déficient. Évidemment, elle n'en voulait pas. Et les parents qui avaient passé le contrat n'en voulait pas non plus. J'ai mordu tout de suite. Alors que j'interrogeais, depuis deux ans « le désir d'enfant », voilà qu'on me présentait subitement une situation où l'enfant existe et personne n'en veut. C'était extraordinaire et merveilleusement transposé. Je ne voulais pas réécrire le projet qui venait de tomber.

— **Comment vous êtes-vous documenté pour écrire le scénario?**

— Nous sommes à la fin de 1982. En 1982, il n'était pas encore question des mères porteuses ou, du moins, je ne savais pas ce que cela renfermait comme réalité. J'ai d'abord beaucoup lu. Au Centre de bioéthique, j'ai fait sortir toutes les revues qui traitaient de ce sujet. Puis, j'ai rencontré des psychologues sur cette question. Enfin, fasciné par la technique de la fécondation in vitro, j'ai rencontré Raymond Lambert, premier biologiste au Québec à faire de la fécondation in vitro, au CHUL (Centre hospitalier de l'Université Laval). J'ai vécu alors quatre jours totalement chocs où j'ai pu observer tout le processus de la fécondation d'un nouvel être humain. J'ai pu regarder dans le microscope et même assister aux opérations. Très rapidement, j'ai compris trois choses. La première, c'est que les gens qui étaient pris dans le cercle vicieux de l'infertilité étaient précisément ceux qui se questionnaient le plus sur leur désir d'enfant. La deuxième, c'est que les succès apparents de la fécondation in vitro étaient en train de nous cacher beaucoup de choses. Cette technique n'est, en fait, que la porte d'accès à l'embryon humain. Et que si l'homme avait à peu près tout saccagé, il y avait encore une chose qu'il n'avait pas touchée, à savoir l'espèce humaine. Maintenant, grâce à cette technique, on y était de plain-pied. Au début de ma recherche, je ne soupçonnais pas cette dimension-là. La troisième chose qui m'a sérieusement troublé, c'est le fait que j'étais à la fois rebuté et fasciné, attiré et dégoûté. Assister, par le regard, à l'éclosion de la vie humaine, c'est quelque chose de profondément affolant. Je découvrais, du même coup, que les hommes de science étaient des êtres potentiellement dangereux parce que, dans une certaine mesure, insoucians. Ils prennent d'énormes risques. Ils se posent des questions certes, mais ils passent par dessus. Paradoxalement, ce sont aussi des êtres fascinants, précisément parce que ce sont des êtres passionnés. C'est avec ces trois dimensions que j'ai poursuivi tout le reste de ma recherche. Évidemment, j'ai dû faire le tour des grands centres de fécondation in vitro dans le monde: San Diego, Los Angeles, Cambridge, Paris, Boston...

— **Avec toute cette documentation, vous avez tout ce qu'il faut pour faire un puissant documentaire. Mais vous faites un film de fiction. Pourquoi?**

— Dès le départ, les seules images qui m'habitaient étaient des images de fiction. Même si, pour avoir de l'argent afin de faire les recherches, j'ai présenté le projet comme documentaire, tout le temps, je n'avais en tête que la fiction. Par goût et par désir. D'autre part, ce film était à mon sens impossible à faire en documentaire. Il y a eu des tentatives en ce sens,



La Ligne brisée

Danielle Proulx, gagnante du Prix d'interprétation au Festival des films du monde.



mais elles passent à côté du sujet. Pour les couples infertiles, ce qui est en jeu psychiquement rejoint des zones tellement profondes — le désir de donner la vie, la peur de mourir, celle d'être oublié — et tellement irrationnelles que de vouloir les traiter en documentaire m'apparaissait ou impossible ou susceptible de me cantonner dans un rôle de voyeur frôlant constamment le viol d'intimité. D'autre part, ce qui se trouvait vraiment dans les laboratoires ne m'était confié que sous le sceau de l'anonymat. Le documentaire m'aurait condamné à un regard en surface. La fiction me permettait d'aller aussi loin que je le désirais.

— **Avez-vous eu de la difficulté à créer la structure du film?**

— *Ç'a été long. Tout d'abord, la recherche a duré un an. J'avais des milliers de pages: cela devenait affolant. J'ai pris une autre année pour faire les choix thématiques et surtout pour vulgariser le sujet. Ce que j'avais mis un an à comprendre, il fallait que les gens puissent le comprendre en une heure et demie. Je voulais absolument aborder deux dimensions: celle de l'homme de science et de ses recherches fondamentales (recherches en aval de la fécondation, création de tissus et d'organes, clonages...) et celle du couple happé par le difficile parcours que lui impose la fécondation in vitro. J'ai mis du temps à les réunir. Pourquoi? Parce qu'un couple qui va voir un biologiste n'est jamais mis en contact avec ses recherches fondamentales. Alors comment arriver à faire se rencontrer ces deux dimensions en une seule et même histoire? Pendant un certain temps, j'ai développé les deux histoires en parallèle. Et tout ce qui les réunissait, c'était que le même personnage du biologiste agissait dans une dimension et dans l'autre. Jusqu'au moment où j'ai découvert que la clé c'était de tuer le couple. À partir du moment où je tuais le couple et où je laissais trois embryons dont on ne savait plus que faire, cela pouvait déclencher une enquête et alors ça devenait une seule et même histoire, un seul et même film, mais en deux temps. Une histoire au passé et une histoire au présent. Mais il m'a fallu trois ou quatre mois pour accepter l'idée de tuer deux de mes personnages.*

— **Donc, vous partez d'une structure qui nous ramène à des retours en arrière continûment. Les rappels du père de Pierre ne brisent pas le récit.**

— *Ces rappels permettent une seule et même histoire et donnent une certaine correspondance avec la réalité historique. La première fois que l'on a commencé à questionner ces technologies, c'est en Australie, en 1981. Un couple de millionnaires qui avait des embryons congelés est mort dans un accident d'avion. Cela a provoqué une enquête, parce que les héritiers de ces millionnaires se sont mis à craindre que les trois embryons entreposés dans l'azote liquide puissent éventuellement devenir héritiers à leur place. C'est ce qui a commencé à lever le voile sur ce qui se passait dans les laboratoires. Tout à coup, rétrospectivement, je me suis rendu compte que de tuer mon couple dans un accident de voiture me permettait de soulever ce même voile.*

— **Pourquoi le travail d'Antoine est-il suspecté par le Ministère?**

— *Parce qu'Antoine n'obtempère pas à la demande du père de Pierre de détruire les embryons. Or, dans ces technologies-*

Portion d'éternité



là, on dit que les embryons sont la propriété des parents. C'est le code d'éthique courant. Donc, le refus d'Antoine risque de faire éclater un joli scandale. C'est ça qu'Hélène essaie de comprendre. — « Le bruit, ça ne vous fait pas peur? » Antoine répond que ça dépend, laissant sous-entendre que ce cas le sert. C'est pour cela qu'il y a enquête. Antoine est rendu très loin dans ses recherches. Tout à coup, il a besoin de questionner ce qu'il est en train de faire. Il cherche l'avis d'autres collègues. C'est ce qu'il réclame depuis un an et demi en vain. Comme c'est un joueur, il choisit de provoquer les événements.

— **Marie désire un enfant à tout prix. Ce ne semble pas le cas de Pierre, son mari. Le conflit éclate quand Pierre apprend qu'il est infertile. La solution de Marie est-elle la meilleure?**

— Je ne pense pas que pour Marie la décision se présente en terme de solution. Elle est de l'ordre d'une nécessité radicale et absolue et surtout irrationnelle. Pendant toute ma recherche, j'ai buté constamment sur cette question. Je constatais qu'il y avait, à travers le monde, des milliers et des milliers de couples qui consacraient leur vie à assouvir ce désir-là. Pourquoi? Les mots me paraissent inaptes à questionner ce désir et à l'expliquer. Sauf que je constatais que des gens allaient jusqu'à hypothéquer leur maison et leur commerce et couraient jusqu'en Angleterre, en France, en Australie, pour satisfaire ce besoin absolument irrépressible.

— **Mais n'y a-t-il pas d'autres moyens que la fécondation in vitro pour avoir des enfants? L'adoption, par exemple.**

— C'est une illusion. J'ai des amis qui se sont inscrits pour l'adoption depuis sept ans sans résultats. Quand vous avez trente-quatre ans, l'hypothèse d'avoir un enfant à quarante ans est intolérable. L'adoption en Occident ne fonctionne plus. Quand elle fonctionne, c'est pour des enfants de trois, quatre ou cinq ans. Alors toute la phase de la pré-enfance est court-circuitée pour les parents adoptifs. Que l'on soit d'accord ou non, le besoin de se prolonger à travers un enfant, donc aussi à travers sa génétique est une pulsion instinctive. C'est quelque chose de profondément inscrit dans la psyché. Même si l'adoption fonctionnait mieux, des gens s'entêteraient encore à trouver un autre moyen d'avoir des enfants. Je ne dis pas pour autant que c'est une solution. Je constate seulement le phénomène. D'ailleurs, le clonage s'inscrit dans la même foulée. On veut que l'enfant soit issu de soi, parce que l'on recherche la reproduction à l'identique. De plus, certaines femmes veulent absolument vivre une grossesse. Alors l'adoption...

— **Le père de Pierre Lemieux réagit brusquement, quand il voit son fils abattu et désespéré. Pourquoi cette violence, lui qui vient de rappeler que son fils observait sagement son travail de sculpteur durant des heures?**

— Je pars du principe que le père de Pierre est au courant de ce que le couple vit. Il est assez proche de lui pour cela.

— **Mais le film n'en dit rien.**

— D'accord. Mais on le déduit. Il est au courant aussi de l'apparent détachement avec lequel Pierre vit son problème. Mais quand Pierre découvre qu'il est infertile, voilà qu'il se met à boire, à fabriquer des œuvres d'un délire affolant. Son père essaie de le ramener sur terre, en lui disant qu'il doit apprendre à aimer les enfants d'où qu'ils viennent. Dans le fond, c'est le message qu'il lui donne. « Moi, dit-il, je t'ai haï, je ne t'ai jamais désiré. Et pourtant je t'ai aimé. J'ai mis du temps, mais je t'ai aimé. Alors oublie le fait que l'enfant va venir d'ailleurs. Tu vas, toi aussi, apprendre à l'aimer. »

— **Pourquoi l'assistante du biologiste soutire-t-elle un document dans le dossier médical de Marie?**

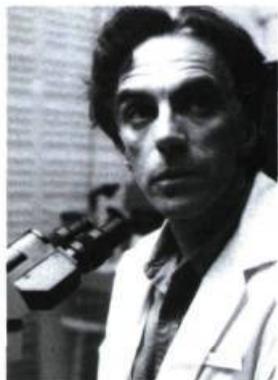
— On a procédé, sur Marie, à des hyperstimulations qui ont produit huit embryons. On lui en a réimplanté cinq. On l'a rassurée en lui disant de ne pas s'inquiéter, qu'il n'y aurait qu'un ou deux d'entre eux qui s'attacheraient. Mais ce sont des quadruplés qui surviennent. Dans l'heure qui suit l'annonce de cette nouvelle, Pierre et Marie meurent dans un accident de voiture. C'est là une série de bavures. Dans le cadre d'un programme expérimental comme la fécondation in vitro, le laboratoire est complètement pieds et poings liés aux subventions. Lorsque l'enquête se déclenche, on ne peut décemment dévoiler toutes ces bavures, sans que la vie du laboratoire, l'emploi de l'assistante, l'avenir même d'Antoine ne soient menacés. La technicienne, qui a de l'admiration pour Antoine, cherche à le protéger. Elle soutire donc du dossier de Marie les pièces trop incriminantes.

— **La vision des quadruplés décontenance le couple. Est-elle une preuve évidente que la science ne peut tout contrôler?**

— La question est très pertinente et très réelle. Oui, c'est la preuve évidente que la science ne peut pas tout contrôler. Pire, ce genre de bavure se produit de plus en plus souvent. Entre le moment où j'ai imaginé cette séquence-là et le tournage du film, j'ai relevé jusqu'à vingt-quatre cas de quadruplés à travers le monde, sans compter les quintuplés. Récemment, en France, une femme s'est retrouvée enceinte de dix fœtus. Dix! On en a tué quatre dans son ventre, il lui en restait six. Il a fallu 20 infirmières et 8 médecins pendant 36 heures pour sauver les prématurés et leur mère. C'est une preuve éloquentes que tout ça n'a plus de sens. C'est un des propos sous-jacents au film. Quand je dis qu'on a saccagé l'ensemble de

Marc Messier





Paul Savoie

l'écosystème, qu'on a créé le DDT pour protéger les récoltes, mais qu'on a, du même coup, salopé les eaux, c'est illustrer qu'on ne contrôle plus les conséquences des fruits de la science. On est en train de faire la même chose avec l'espèce humaine. Les quadruplés, c'est seulement un signe avant-coureur.

— Que signifie le geste d'Antoine qui se penche au-dessus des embryons après qu'Hélène eut brisé le globe qui les contenait, et quel est le sens de l'audace d'Antoine qui marche (par deux fois) sur une poutre au-dessus d'une eau tumultueuse?

— Lorsque l'on fait éclater sur le plancher ce qui résume vingt ans de votre vie, ou bien vous vous flinguez ou vous vous accrochez. C'est cette proximité dont Antoine a besoin. C'est le dernier rapprochement avant la rupture définitive. Qu'est-ce que je voulais exprimer par la poutre? Constamment, pendant la scénarisation, je me disais qu'Antoine est fondamentalement un joueur. On ne peut pas faire ce qu'il fait, tout en étant conscient des conséquences, sans être profondément un joueur. Je me disais que, de toute façon, pour tenir le coup, il lui faut être un joueur, parce que s'il n'était que rationnel, il capoterait.

— Comment avez-vous réussi à construire ce fameux laboratoire bien équipé?

— Chapeau à Vianney Gauthier! Nous sommes partis d'un certain nombre de concepts élémentaires. Je voulais que tous les aspects hospitaliers, cliniques, soient dans les tons froids. Et que tous les aspects amoureux, couples, Pierre et Marie, soient traités dans les tons chauds. Nous avons donc tenu compte de ces aspects dans toute la production: costumes, musique, lumière, décor... Cela nous a été facilité par le fait que tous les instruments scientifiques existants sont précisément dans des tons froids: gris, blanc, beige, noir. Puis, pour le décor, nous avons cherché à créer des formes qui évoquent symboliquement la procréation. Les lumières dans le laboratoire épousent la forme de mamelons et de seins nourriciers; un des deux laboratoires est en dégradé comme un vagin ou un utérus; les tables prennent des formes foetales, etc. Vianney Gauthier a tout dessiné, a trouvé des matériaux très peu coûteux et ainsi a créé le décor. J'avais par ailleurs, observé, en France, à Clamart, la présence du vasistas transparent. J'ai demandé un vasistas plus large. Cela me permettait de résoudre des éléments de mise en scène de façon étonnante. Au lieu d'être condamné au champ/contre-champ, à des ellipses, etc., je pouvais constamment jouer sur les arrière-plans. Pour les murs, nous nous sommes donné des structures transparentes ou translucides de façon à ce que, toujours en arrière-plan, l'on puisse voir ce qui se déroule dans le bloc opératoire, ne serait-ce que des ombres. L'équipe des décors a aussi fait une énorme recherche pour obtenir tous les instruments en commandite, c'est-à-dire gratuitement. C'était essentiel puisque, sur le plateau, il y avait pour plus de cinq millions et demi de dollars d'équipements scientifiques seulement.

— Croyez-vous que l'expérience d'Antoine sera une réalité dans quelques années?

*— J'en suis fondamentalement convaincu. 80% des données scientifiques dans **Portion d'éternité** sont déjà réalisées, quelque part dans le monde. Ce qui est particulier dans le film, c'est que j'ai greffé toutes ces données autour du même personnage. Il n'y a que deux éléments qui sont de l'ordre de l'anticipation (et non de la science-fiction). D'abord, le clonage à l'identique. 75 copies d'un même embryon ont déjà été obtenues sur la vache ou le cheval, c'est-à-dire sur les espèces supérieures des mammifères, mais ce pas n'a pas encore été franchi chez l'humain. Technologiquement, on pourrait y arriver. Il est pensable que cela se réalise d'ici quelques années. Il faut se rappeler que l'on n'a commencé la fécondation in vitro chez les mammifères supérieurs qu'en 1968. Dix ans plus tard, en 1978, on la réussissait chez l'humain. Et 20 ans plus tard, en 1988, on en est déjà à ce que le film dévoile. Vingt ans, c'est peu! L'autre élément d'anticipation, c'est l'utérus artificiel. On maîtrise déjà tout le premier mois de gestation humaine artificielle et on a sauvé des prématurés à partir du cinquième mois. Il ne reste que trois mois de la gestation artificielle à maîtriser, soit ceux où se constitue le placenta. Je pense que ce n'est qu'une question de décennies.*

Patricia Nolin



— D'ici la fin du siècle?

— Probablement. Et comme les femmes ont rattrapé les hommes dans le champ de la création — elles occupent maintenant le champ politique et syndical aussi bien que le champ littéraire et artistique —, la tentation est forte, pour les hommes, d'essayer de les rattraper dans le champ de la procréation et ainsi leur ravir un pouvoir qui, depuis que le monde est monde, leur appartenait en exclusivité.

— Y a-t-il une éthique que doivent respecter les expérimentateurs en ce qui concerne la vie humaine?

— Je suis mal à l'aise avec la notion d'éthique, parce que je la trouve trop restrictive. Je préfère situer le débat sur le terrain écologique dans son sens large, c'est-à-dire sur celui de l'ensemble des rapports entre l'homme et la nature. Cette écologie-là n'est vraiment pas respectée. Actuellement, la fin justifie les moyens. En France, des études ont démontré que le fameux taux de 15% d'infertilité qu'on attribue aux couples occidentaux est d'une totale fausseté. On a mené cette étude sur 5 000 couples pour s'apercevoir que le fameux 15% chutait après deux ans à 7%, après trois ans, à 3,5%, pour finalement

se stabiliser à 2% après la quatrième année. Ce qui est le même taux de stérilité que l'on observait au début du siècle. Or, c'est ce prétendu taux de 10% qui a justifié le développement de la fécondation in vitro. C'est un taux artificiellement fabriqué par des gynécologues, du jour où ils ont décidé qu'il y avait infertilité après un an d'essai sans résultats. Si l'on ajoute à cela le fait que depuis 5 ans, près de 40% de la clientèle en fécondation in vitro sont constitués de femmes victimes d'interventions médicales produisant l'infertilité — MTS non diagnostiquées, salpingites mal soignées, ligatures des trompes —, on peut aisément conclure que la prétendue compassion pour les couples infertiles qui justifie la fécondation in vitro n'est qu'un prétexte pour donner accès, à la science, à l'embryon humain. C'est comme si la science et la médecine s'entendaient pour créer leur propre clientèle et essayaient, avec de nouvelles techniques, de venir corriger les bavures des anciennes techniques. Or, plus ces techniques sont sophistiquées, plus elles sont dangereuses. Et déjà on cherche à modifier l'intégrité de l'espèce humaine. Dans dix ans, il va falloir que la science vienne corriger des bavures encore plus graves. Vraiment, le sens écologique s'est égaré. Pour moi, on est très loin de l'éthique. Cela ne se pose plus en termes de valeurs morales, mais en regard de l'ensemble des rapports historiques de l'homme avec la nature. Il faudra bien arrêter, un jour, de toujours vouloir tout dominer.

— Est-ce que jouer avec la vie humaine, ce n'est pas également la nature?

— Quand je parle du concept de nature, je parle de l'ensemble de l'écosystème entre organismes vivants dont nous faisons, bien sûr, partie. Mais l'espèce humaine est la seule qui se permet de modifier son propre environnement.

— Votre film peut-il être vu par des hommes de science sans crainte de reproches sérieux?

— Je ne les crains pas. Mon film est probablement plus proche de la vérité que tous leurs discours. Ce sont eux qui créent de l'infertilité là où il n'y en a pas, qui jouent avec les statistiques sans rigueur, trafiquant les taux de succès d'une façon totalement scandaleuse. Pour le camouflage, ils sont imbattables.

Robert Favreau durant le tournage de **Portion d'éternité**.



Photo Bernard Cornère

— **Comment avez-vous travaillé avec les acteurs/trices?**

— *Avec Danielle Proulx (Marie) et Marc Messier (Pierre), nous avons fait quatre jours intensifs de répétitions. Tout simplement parce qu'ils incarnent un couple qui s'avoue plus de choses dans les interlignes que dans les lignes elles-mêmes. Donc, il fallait vraiment être au même diapason pour la compréhension de l'évolution des personnages. De plus, comme ce ne sont pas des personnages linéaires, mais des gens qui se revirent bout pour bout, en cours de route, il fallait bien comprendre les mécanismes psychologiques et historiques expliquant ces revirements, afin que les acteurs soient en mesure de les traduire. Avec Patricia Nolin (Hélène) et Paul Savoie (Antoine), ç'a été moins long, parce qu'ils composaient des personnages moins chargés de sous entendus. Cela, même si Antoine est un personnage paradoxal. Avec eux deux, il n'y a pas eu de répétitions, mais une journée complète de lecture, précédée d'une rencontre avec chacun d'eux individuellement pour se parler du personnage. Par ailleurs, au tournage, et avant toute chose, les acteurs jouaient d'abord la scène telle qu'ils la sentaient dans les lieux réels. Et, pendant qu'ils étaient au maquillage, je procédais au découpage en équipe réduite (avec le directeur photo, la scripte et le premier assistant) en fonction de cette première interprétation instructive. C'est-à-dire que ma mise en scène, chaque fois que cela était possible, essayait de préserver une certaine forme de fraîcheur et de spontanéité.*

— **Portion d'éternité a-t-il été difficile à réaliser?**

— *Exigeant, oui; difficile, non. Je dois dire que du tout début de la préparation jusqu'à la toute fin du tournage, ce fut une aventure merveilleuse. Ce travail s'est fait dans la détente et le plaisir; peut-être, justement, parce que le sujet était grave.*

— **Combien le film a-t-il coûté?**

— *2,2 millions de dollars.*

— **Robert Favreau a-t-il quelque projet en tête?**

— *Le plus immédiat, c'est un projet qu'on m'a proposé. C'est un long métrage fiction pour la télévision sur Émile Nelligan.*

