

Manon Briand

Les attirances involontaires

Élie Castiel

Numéro 221, septembre–octobre 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48480ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Castiel, É. (2002). Manon Briand : les attirances involontaires. *Séquences*, (221), 44–45.



Manon Briand

Les attirances involontaires

Une chose est certaine : La Turbulence des fluides place Manon Briand parmi les valeurs sûres du cinéma québécois d'aujourd'hui. On rappellera tout de même que dès son premier long métrage, 2 secondes, la réalisatrice faisait déjà preuve de rigueur, d'assurance et d'un raffinement dans l'écriture. Avec ce film, auquel on ajoute ses courts métrages, Manon Briand marque une étape importante dans sa courte mais impressionnante filmographie. Séquences l'a rencontrée.

Élie Castiel

Qu'est-ce qui explique ce laps de temps entre 2 secondes et votre nouveau film ?

C'est une question d'ordre personnel qui se rapporte à l'écriture du scénario. Car il m'a fallu justement tout ce temps pour aboutir à un scénario qui au départ était fort complexe. Il m'a semblé primordial de résoudre ce problème. J'avais d'emblée trouvé la prémisse de départ, *La marée s'arrête*, mais je n'avais aucune idée des véritables raisons de ce choix. Pour résoudre cette énigme, il a fallu que je fasse des recherches scientifiques et que je me documente. Je n'avais pas de collaborateurs. Il fallait le faire toute seule. Finalement, je suis arrivée à un scénario qui me paraissait satisfaisant. Parallèlement, j'ai également tourné un téléfilm (*Heart*

The Marilyn Bell Story). Au moment où j'ai décidé de faire le film, je me suis sentie bloquée. J'ai l'impression que le succès de **2 secondes** avait suscité des remises en question. Car le tournage d'un film apporte ses joies, ses peines, ses deuils, toutes ces choses qu'on estime ratées, tous ces ingrédients qui font que le film finit tout de même par se faire. Mon film précédent, je l'avais porté en moi pendant longtemps. Son succès m'a donné l'énergie et le courage de continuer et très rapidement, j'ai su ce que je voulais faire. Je devais en quelque sorte digérer la réaction à **2 secondes** avant d'entamer le prochain film. Il y a, au départ, un brouillon de pensée qui reste longtemps dans l'esprit avant qu'il ne devienne véritablement scénario.

Le résultat donne deux films en un. Le premier tournant autour du thème scientifique, et l'autre, plus conventionnel, racontant une aventure sentimentale. Mais les deux s'imbriquent comme par un tour de magie astucieusement contrôlé.

Dans **La Turbulence des fluides**, je parle essentiellement de mes préoccupations. Celles-ci se résument en trois concepts : la vie, le désir et la mort. Il fallait donc raconter une histoire tournant autour de ces variations. Il y avait aussi, bien entendu, toutes ces questions scientifiques qui, d'une façon ou d'une autre, sont reliées aux thèmes existentiels du film. Sur ce point, il m'a semblé qu'il était important de parler par exemple du chaos, cette chose particulière qui tout d'un coup fait que tout est sens dessus dessous. On a même l'impression que le monde cesse d'exister, alors que la vie continue. C'est cette dualité subjective que je voulais mettre de l'avant, comme un exercice stylistique de la pensée. De façon symbolique, le récit tourne autour d'une femme éprise de verticalité, mais qui évolue dans un milieu horizontal. De quelle façon fallait-il s'y prendre pour que ces deux ordres de pensée arrivent à un compromis, une sorte de cohabitation? C'était là un travail qui relevait du défi. Quand j'ai finalement accouché du scénario, ça faisait déjà plus de deux ans que je réfléchissais à des théories sur la biologie, les grandes failles océaniques, les effets de la chaleur sur l'organisme et les comportements humains. Lorsqu'on achève l'écriture, tout finit par s'imbriquer. Le tournage peut alors commencer.

Il semble y avoir une sorte de pudeur dans la structure du récit. Si c'est le cas, est-elle voulue ?

Tout est relatif. Le film, je l'ai déjà mentionné, parle des interrogations que je me pose sur l'existence. Je m'y prends de façon à la fois pudique et impudique. Parfois, j'essaie de tout rendre en filigrane. Je me cache derrière tous les personnages dans le fond. Tout ce qu'ils disent pourrait venir de moi. Et pourtant, c'est de la fiction pure. C'est un produit issu de l'imagination. Je n'ai pas encore fini de me poser des questions sur le véritable sens de la vie. Tous mes films aborderont cette question.

Certains détails (le poisson, les espaces amples) évoquent le cinéma de Denis Villeneuve (Maelström, Un 32 août sur terre) et d'autres (les séquences chez les religieuses), le cinéma de Claude Jutra, et plus particulièrement La Dame en couleurs.

Il y a là quelque chose d'entièrement involontaire. Denis et moi avons travaillé parallèlement, durant la même période. Mais ni lui, ni moi, ne savions ce que l'autre écrivait. Par un concours de circonstances, j'ai cessé d'écrire et je suis allée tourner un autre film. À mon retour, j'ai vu **Maelström** et c'est à ce moment que j'ai eu un choc, pour la simple raison que Denis et moi parlions presque de la même chose à notre insu. Nous n'étions absolument pas au courant de ce que chacun faisait, contrairement à d'autres projets qui s'étaient faits dans la plus grande collégialité.

Le film propose plusieurs dénouements. Comment êtes-vous arrivée à celui-ci ?

Il n'a pas été facile de trouver une solution à cet élément narratif du film. Comment trouver une véritable fin ? Il fallait que je trouve en fin de compte une solution crédible à toute cette histoire. Il me semblait important qu'elle ne soit pas métaphorique. Comme spectatrice, mais également comme réalisatrice, il fallait que je sorte de la projection satisfaite du résultat. Bien entendu, on peut se permettre de se hasarder à présenter une fin relativement ambiguë ; il incombe alors aux spectateurs de livrer ses propres conclusions. Un des problèmes du scénario était de résoudre la question tournant autour de ce soudain arrêt de la montée de la marée. La fin du film ouvre des horizons. Pour les mystiques, il y a cette solution qui est très métaphorique et ésotérique. Pour les sceptiques comme moi, qui ont besoin d'explications scientifiques et rationnelles, la fin devait être plus crédible, plus terre à terre.

Pourquoi le choix du cinémascope ?

En fait, c'est beaucoup plus difficile de tourner en cinémascope. Nous avons tourné en super 35 par pur choix. Mais le film posait également la question d'espace, d'horizon, de contraste entre le monde exigü de Tokyo et celui plus ample et aérien de Baie-Comeau. Pour exprimer visuellement ces nuances, le cinémascope se prêtait fort bien.

Le choix de Julie Gayet (formidablement convaincante) est-il dû au fait qu'il s'agit d'une coproduction ?

Non, pas du tout. Dès le début, j'avais pensé à une Française. C'était bien avant que s'établissent les pourparlers de la coproduction. C'était aussi et surtout pour donner un caractère contrastant à Alice. Elles ont des orientations sexuelles différentes et des idées de l'amour qui ne se joignent pas. Pourtant elles peuvent demeurer amies. Il fallait que le personnage d'Alice soit confronté à son vis-à-vis contraire. Je voulais surtout parler du phénomène des attirances involontaires, comme celle, dans le film, de la lune et de la terre. ❧



Geneviève Bujold