Document généré le 25 avr. 2024 03:28

Séquences
La revue de cinéma

Léa Pool

Janick Beaulieu

Numéro 170, mars 1994

URI : https://id.erudit.org/iderudit/49943ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Beaulieu, J. (1994). Léa Pool. *Séquences*, (170), 12–16.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1994

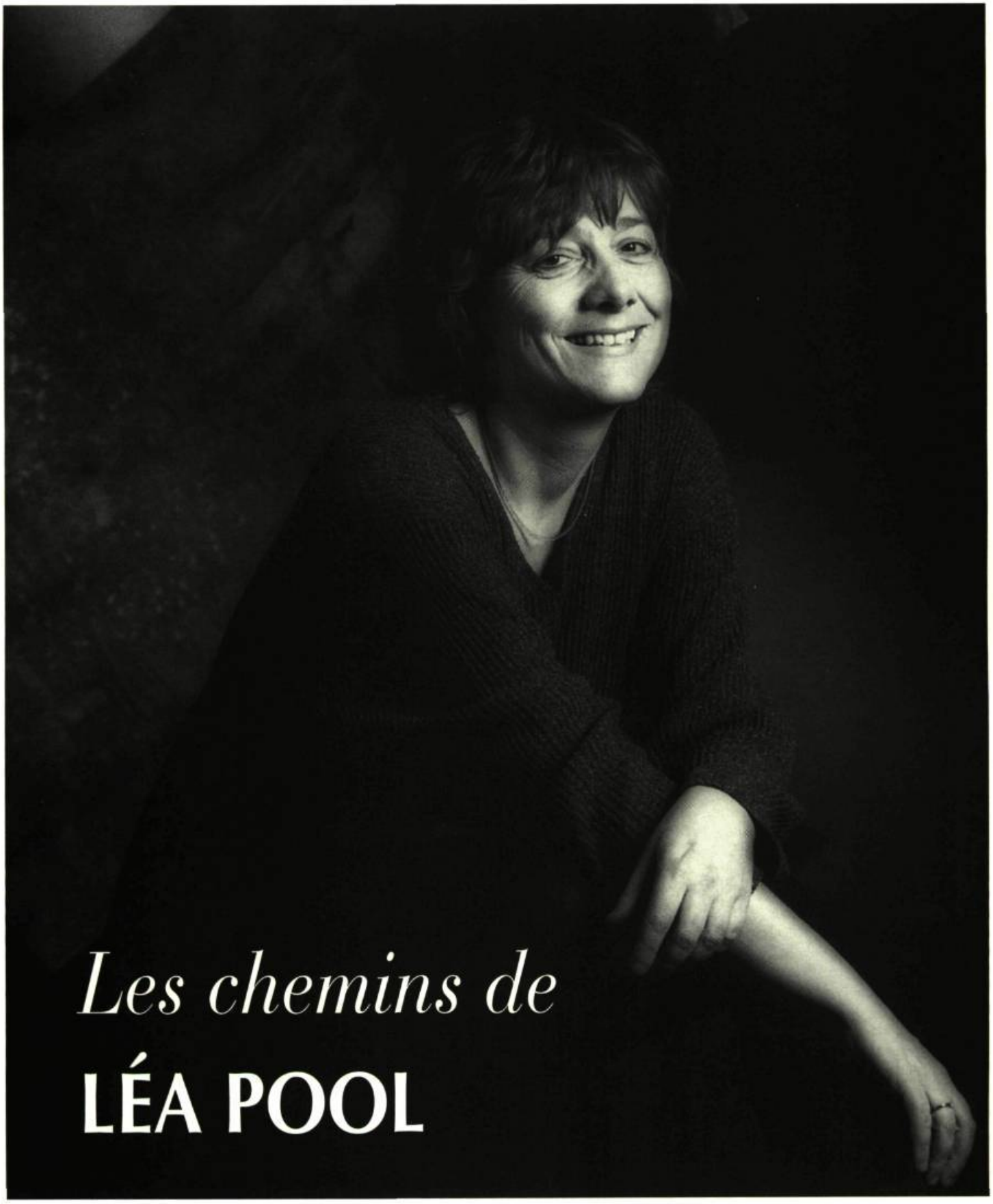
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



Les chemins de LÉA POOL

D'origine suisse, Léa Pool a fait du Québec sa patrie d'adoption depuis dix-sept ans. Pour elle, il s'agit d'un choix définitif. Ses films ont élargi notre paysage culturel. Elle nous a fait voir un Montréal très différent de celui qu'on présente aux touristes. En entrevue, elle se livre avec une simplicité empreinte d'une belle générosité. *Séquences* ne l'avait pas rencontrée depuis À Corps perdu. **Voilà pourquoi je l'ai interrogée sur** Hotel Chronicles, La Demoiselle sauvage, Mouvements du désir **et** Montréal vu par...

Janick Beaulieu

HOTEL CHRONICLES

Séquences — Hotel Chronicles, c'est votre premier long métrage documentaire dans le cadre de la série «Parler d'Amérique» de l'O.N.F.?

Léa Pool — Avant de faire **La Femme de l'hôtel**, j'avais travaillé pour Radio-Québec où j'avais fait une série de documentaires sur les minorités culturelles. Ce n'était pas tout à fait des documentaires. On faisait trois jours de tournage, deux jours d'interviews et une journée de «duty shots». Avec ce matériel, on faisait un montage d'une demi-heure. Durant la dernière année à l'Université du Québec, j'avais fait un court métrage: **Laurent Lamerre, portier**. Ce documentaire, je l'ai fait avec trois autres étudiants. Il s'agissait du portier d'un grand hôtel qui se trouvait à la porte de deux mondes.

— Que représente pour vous cette incursion dans le documentaire?

— La fiction, c'est un univers qu'on nourrit, alors que le documentaire c'est quelque chose qui nous nourrit. Ce sont les personnages qui viennent à nous. Ce n'est pas nous qui allons vers les personnages. Avec **Strass Café**, **La Femme de l'hôtel**, **Anne Trister** et **À corps perdu**, j'étais dans un cinéma très intérieur, nourri de ce qui m'habite. Je trouvais que mon cinéma manquait d'air. J'éprouvais le besoin de sortir de mes préoccupations pour aller voir ce qui se passe ailleurs. Quand on m'a demandé de faire un documentaire, j'ai sauté sur l'occasion. D'autant plus que j'avais envie de découvrir l'Amérique. Comme je viens de l'Europe, le désir d'entrer en contact avec le rêve américain est beaucoup plus fort pour moi que pour vous qui le côtoyez chaque jour. Ce fut une expérience très enrichissante. À partir de là, il y a quelque chose qui a changé jusque dans la perception de mes personnages et la manière de travailler avec la caméra. **La Demoiselle sauvage** se passe dans la nature. Dans la façon de traquer les personnages, l'approche documentaire m'a influencée. Dans **Mouvements du désir**, le fait de travailler dans un vrai train avec caméra à l'épaule vient de l'influence du documentaire.

— Dans Hotel Chronicles**, est-ce qu'il y a une vision satirique du rêve américain?**

— Oui. On y trouve des choses drôles. Tout le monde me dit que c'est mon film le plus humoristique. En même temps, je ne voulais pas me moquer de ces gens-là. Ce sont des êtres touchants. En fait, je n'ai pas voulu les rendre touchants. Ils sont venus à moi comme ils sont. Ce sont des personnages colorés.

— Il est question dans ce film d'un amour déçu. S'agit-il d'un ancien amant ou de l'Amérique»?

— Si vous écoutez bien le texte, cela joue sur les deux plans. La personne à qui je m'adresse n'a pas de sexe. Il s'agit d'une lettre inspirée par quelqu'un qui a été l'objet d'une séparation. Mais en parallèle, chacune de ces phrases pouvait s'adresser à l'Amérique.

— Avec ce périple américain, que vouliez-vous nous communiquer?

— Il s'agit d'une chronique. C'est comme un journal de bord. Je me suis laissée surprendre par les gens et les événements. J'ai choisi des hôtels parce que les hôtels sont des lieux de rencontres. Après **Mouvements du désir**, j'avais envie de renouer avec le documentaire. Alterner fiction et documentaire peut devenir un facteur d'équilibre. C'est le fait de se laisser nourrir comme pour mieux nourrir les autres. Quand on a beaucoup donné dans un film personnel, on éprouve le besoin d'aller se ressourcer ailleurs.

MONTRÉAL VU PAR...

— Dans Montréal vu par... **vous avez commis le sketch** Rispondetemi**. Que veut dire ce titre?**

— En italien cela veut dire: *répondez-moi*. Tout le film se présente comme une question.

— Dans ce court film, la ville regarde dans une ambulance une jeune fille en train de lutter pour sa vie. Voulez-vous suggérer le fait que Montréal agonise ou lutte pour sa survie?

— Oui. Le fait d'avoir choisi une partie de la ville parmi la plus moderne et la plus aseptisée n'est pas un choix innocent. Pour moi, le centre-ville de Montréal, c'est un lieu très beau mais complètement mort. C'est un lieu qui manque d'âme. D'ailleurs, les gens vont de plus en plus vers l'extérieur. Quand j'ai fait du repérage dans Montréal, je me suis demandé quel quartier de Montréal je voulais montrer en tenant compte du temps qui m'était alloué. J'ai décidé de montrer le coeur de Montréal qui est l'artère principale de cette ville. Une sorte de coeur d'acier. Il est beau mais sans vie.

LA DEMOISELLE SAUVAGE

— Dans La Demoiselle sauvage**, on remarque un style plus dépouillé, plus austère. Est-ce à cause du sujet ou vouliez-vous expérimenter une autre façon d'aborder vos personnages en adoptant une esthétique nouvelle?**

— Je pense que ce serait une grave erreur de ma part de décider d'une esthétique indépendamment du sujet. Si je décidais de faire un film austère parce que je veux expérimenter un autre type de cinéma, je me planterais sûrement. C'est le sujet qui dicte la forme. Chaque film doit avoir sa propre écriture. Je ne peux pas traiter **La Demoiselle sauvage** de la même façon que j'ai abordé **Rispondetemi**. Il ne s'agit pas du tout du même thème, de la même urgence, du même climat, de la même histoire. Je ne veux pas toujours faire le même type de film avec un montage très

rapide. **La Demoiselle sauvage** n'est pas un film sur l'imaginaire. Ce n'est pas la forme qui doit imposer un contenu mais le contenu qui doit suggérer une forme.

Patricia Tulasne dans **La Demoiselle sauvage**

— Dans La Demoiselle sauvage, **on reconnaît vos thèmes préférés: exil, solitude, errance et désir. Votre film accorde une certaine importance à la folie. De quel genre de folie s'agit-il?**

— Ce n'est pas le premier qui parle de la folie. Dans **La Femme de l'hôtel**, Estelle, le personnage central a connu l'hôpital psychiatrique. Pour **La Demoiselle sauvage**, il s'agit d'une incapacité d'adaptation. C'est une sorte de glissement qui la porte à poser un geste irrémédiable qui n'est pas suggéré dans le film. Il s'agit de la mort de son mari. À partir de ce moment-là, elle est piégée dans sa vie quotidienne.

— *Vous me donnez l'impression d'être* très à l'aise dans l'univers des symboles. Il y avait le photographe dans À corps perdu, **la peinture dans** Anne Trister **et le cinéma dans** La Femme de l'hôtel. **Ici, le barrage prend figure d'un symbole omniprésent. D'où vous vient cette prédilection pour les symboles?**

— Je m'intéresse beaucoup à la psychanalyse, à Jung. Le domaine de l'insconscient me fascine. Le domaine de la spiritualité m'intéresse. J'ai plein de dictionnaires de symboles. Jung travaille avec des archétypes et tout un univers symbolique très fort. Tout ce qui m'aide à grandir intérieurement m'intéresse. Rien d'étonnant à ce que mon cinéma se préoccupe de l'intériorité des êtres et du mouvement des êtres dans leur cheminement spirituel afin de s'approcher le plus possible d'une certaine sérénité. Certains vont vers les religions. Cela ne m'intéresse pas particulièrement. Mes films questionnent des cheminements. Et l'inconscient touche le domaine du rêve.

— Ici, le barrage hydraulique n'a pas la *même signification pour Marianne et* Élysée. Élysée semble y voir un passage tandis que, pour Marianne, le barrage s'affiche comme un mur infranchissable à l'image de son blocage personnel. Êtes-vous d'accord avec cette interprétation?

— Oui. Élysée est un personnage qui est ouvert aux autres. Il a une beaucoup plus grande capacité d'aimer que Marianne. Cette dernière n'est plus capable d'aimer. Elle est trop fermée sur elle-même. Elle veut l'amour. Mais c'est comme une bouée à laquelle elle s'accroche. Pour elle, il y a des murs partout. Comme la femme dans **Strass Café**. Chez Marianne, il y a une distance énorme entre ce qu'elle ressent et ce qu'elle est capable d'exprimer. Alors qu'Élysée jouit d'une harmonie entre son travail et sa vie personnelle. Son rapport avec la nature cadre bien avec son intérieur. Il est unifié.

— *On a dit de votre film que c'était un* poème. Cela m'apparaît comme une caractéristique de votre cinéma. Êtes-vous en perpétuelle recherche d'une certaine poésie de l'image à travers plusieurs petits détails?

— Oui. Ce goût de la poésie, je pense l'avoir depuis longtemps. Par exemple, l'idée de **La Femme de l'hôtel** partait de trois poèmes de Baudelaire. Il y avait trois titres: **À une passante**, **Chacun sa chimère**, ***N'importe où en dehors du monde***. À partir de ces trois titres, j'ai entrevu le film à faire. Mon livre de chevet, c'est *Lettres à un jeune poète* de Rilke. C'est un livre de sagesse, un poème et une lettre qu'on écrirait à un être qu'on aime. Mon père s'est toujours défini comme un poète. Il écrivait mais n'a jamais été publié. C'est ce qu'on pourrait appeler un écrivain frustré. J'ai l'impression d'avoir toujours porté cette poésie qu'il n'a jamais pu publier.

— J'ai remarqué que la nature de votre cinéma semble portée au pessimisme. Est-ce que cela correspond à votre nature propre?

— Pessimiste n'est peut-être pas le bon mot. J'étais très inquiète de notre monde. Mais je suis en train de changer. Pessimiste? À part **La Demoiselle sauvage**, le plus noir de mes films, il y a toujours de la place pour l'espoir à la fin de mes films. Je suis une personne qui trouve que la vie est grave au même titre que l'amour. C'est quelque chose qu'on doit prendre au sérieux. Je suis plutôt dans «l'insoutenable» que dans la «légèreté» de l'être. L'humour pour l'humour m'apparaît comme une fuite d'une certaine réalité. L'humour véritable est très rare. C'est une qualité superbe. Malheureusement, l'humour apparaît souvent comme une façade, un masque ou une sorte de dérision. Je suis pour la profondeur et la gravité des choses. Quand je dis que je change, je veux signifier par là que je deviens plus sereine. J'ai été marquée par mon passé qui a connu des expériences difficiles. J'apprivoise de plus en plus une sérénité certaine. C'est peut-être ce qu'on appelle bien vieillir.

— Y a-t-il de la place pour un peu d'espoir dans La Demoiselle sauvage**?**

— **La Demoiselle sauvage**, c'est l'adaptation d'une nouvelle. Ce n'est pas mon univers. C'est dans la nouvelle qu'elle meurt. Mais je trouvais que ça allait avec la logique du personnage. Je ne pouvais pas finir le film autrement. C'est une histoire qui ne m'appartient pas. Cependant, c'est une histoire que j'aime. Sans quoi, je ne l'aurais pas tournée. J'ai été touchée par cette femme en détresse éprise d'absolu qui va jusqu'au bout de son désespoir.

MOUVEMENTS DU DÉSIR

— À *l'exception de* Rispondetemi *qui est* un court métrage, vous assumez pour la première fois dans un long métrage la réalisation et le scénario?

— Non. J'ai toujours écrit mes scénarios. Je pars de mes idées. La première version, je l'ai toujours écrite moi-même. Même lorsqu'il s'agissait de l'adaptation d'un roman comme cela a été le cas pour **À corps perdu**. Ensuite, je cherche des collaborateurs pour m'aider à finaliser le tout sur le plan de la construction et des dialogues.

— Comment l'idée de Mouvements du désir **a-t-elle germé en vous?**

— Quand j'ai abordé ce projet, j'étais dans une période heureuse de ma vie. Je désirais transmettre ce moment magique que constitue le sentiment amoureux. J'avais envie de faire depuis longtemps un beau film d'amour. Pour arriver aux

séparations vécues dans mes films précédents, il a d'abord fallu des rencontres. Je me suis dit que j'étais prête à aborder ce sujet.

— L'idée de faire appel à un voyage en train était-elle sur le quai du départ de votre scénario?

— Non. Mais ce n'était pas très loin. J'ai d'abord eu l'idée de faire un film en m'inspirant du **Discours amoureux** de Roland Barthes. Je me disais que ce serait beau de faire un film qui arrive à décortiquer le sentiment amoureux comme Barthes l'a fait dans son livre. C'était le pari de départ. Le deuxième pari, c'était le fait que lorsqu'on commence à vivre avec un sentiment amoureux on ne connaît pas l'autre. Il s'agit donc d'une projection. On projette sur l'autre son propre univers, ses fantasmes et ses rêves. On fait son propre cinéma. Mais c'est quoi le cinéma de deux personnes qui se rencontrent dans un tel contexte? Comme les lieux ont beaucoup d'importance dans mes films, je me suis demandé quel serait le meilleur lieu pour raconter ce genre d'histoire. Le décor pour moi, c'est très important, parce que ça conditionne la dramatique d'un film. Je n'avais pas envie que cela se passe dans le quotidien. Si mes personnages se rencontrent à Montréal, je dois introduire le quotidien de chacun des personnages. Je suis obligé de montrer la femme de Vincent, l'ami de Catherine. De les surprendre dans leur travail respectif. Ce qui m'obligerait à présenter plusieurs séquences où je m'éloignerais de mon sujet qui est la naissance du sentiment amoureux. C'est alors que j'ai pensé aux trains.

— Est-ce que les trains vous fascinent?

— J'ai toujours été fascinée par les trains et l'espace nord-américain. On voit des trains dans plusieurs de mes films. Je me disais que c'était un lieu fantastique pour raconter une histoire parce que le train fait appel à l'imaginaire. C'est un lieu où on peut rêver. Et on dispose d'un temps déterminé. Ici, cela dure quatre jours. Ça implique une urgence. Les gens sont prisonniers de ce train. Ce qui favorisera une rencontre. Tout en étant du même voyage, le fait de vivre une trajectoire personnelle très différente m'apparaissait une idée intéressante.

— Le film mélange le rêve et la réalité. Pourquoi ce mélange constant?

— Ici, on touche encore à la question du style. Je ne me suis pas dit que j'allais faire un film qui mélangerait le rêve et la réalité. Comme je voulais faire un film sur la naissance du sentiment amoureux, je suis partie du fait que, lorsqu'on tombe amoureux, on mêle le réel et l'imaginaire. Parce qu'on ne connaît pas l'autre, on imagine, on projette des choses.

— L'étroitesse des trains a dû poser quelques problèmes difficiles à résoudre?

— Oui. Ça n'a pas été facile. Nous étions une petite équipe d'une vingtaine de personnes. J'ai décidé très vite avec Pierre Mignot qu'on ferait le film avec la caméra à l'épaule. J'ai souvent travaillé avec un vidéo dans un autre wagon, parce qu'il n'y avait pas de place sur le petit plateau. J'étais là pour les répétitions et le travail avec les acteurs. Quand tout était prêt pour le tournage, je sortais de la pièce et je vérifiais tout sur le vidéo.

— Y a-t-il eu du travail en studio?

— Très peu. Seulement pour le bar. Tout le reste a été filmé dans un vrai train. Sauf pour les scènes de nuit qui sont filmées dans un hangar. Le train est arrêté. Mais c'est un vrai train. On le faisait bouger manuellement.

— Votre film nous décrit la naissance et la montée d'un coup de foudre. Pour ce faire, il invoque plusieurs images mentales. Par images mentales, j'entends les rêves, les fantasmes et même des retours dans le passé. Que signifie ce plan de désert où on voit Catherine de dos? J'y ai vu comme un désir de fuite dans la solitude du désert. Ai-je raison?

— Oui. Elle a peur d'être seule et d'affronter ce sentiment.

— Que signifie cette séquence avec des clowns?

— C'est une image très importante. C'est Vincent qui l'appelle. Catherine se trouve sur une falaise et veut rejoindre Vincent. Quand elle arrive en bas, il n'est plus là. Là où se trouvait Vincent, on découvre une horloge sans aiguilles. Elle se met au milieu de l'horloge. Et par son ombre, elle marque le temps. Cela signifie que, pour elle, le temps s'arrête. Et les clowns qui se moquent d'elle suggèrent une sorte de ridicule face à son sentiment. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit ici d'un rêve. Un rêve a une logique propre qu'il ne faut pas trop expliquer: il peut perdre son pouvoir de suggestion. Il s'agit d'un rêve angoissant. Elle a peur de perdre Vincent avant même de l'avoir rencontré.

— Elle a peur de s'engager dans une autre aventure?

— Oui. Elle est échaudée. Elle fait la danse du crabe. C'est-à-dire qu'elle fait deux pas en avant et un en arrière. Et la falaise représente un danger.

— Vous nous montrez Vincent qui a vu, à l'âge de six ans, partir son père . Pourquoi cette séquence est-elle perçue à travers plusieurs écrans de télévision?

— Il s'agit encore d'un rêve. Vincent travaille avec des ordinateurs. Il est tout le temps devant des écrans cathodiques. Quand on rêve, on transpose dans ses rêves des parties de la réalité. D'ailleurs, on le voit tout juste en train de travailler avec un ordinateur. La logique de son rêve lui fait voir sa vie sur un écran. Il y a un quidam qui remet des pavés sur la route.

Jean-François Pichette et Valérie Kapriski dans **Mouvements du désir**

C'est un élément de construction ou de déconstruction, comme si l'univers se refaisait ou se défaisait à ce moment-là de la vie.

— Catherine et Vincent font l'amour devant un public assis en rang d'oignon comme si on se trouvait devant un écran de télévision. Est-ce la forme de la fenêtre des trains qui vous a suggéré cette mise en scène?

— Exactement. Le film joue beaucoup sur des associations d'idées. Il faut se faire plaisir en construisant un film. Chaque fenêtre est comme un cadre de la pellicule. Les deux se donnent en spectacle comme le font des acteurs sur un écran de cinéma, alors qu'ils se pensent seuls au monde parce qu'ils sont vraiment amoureux.

— On sait que Catherine est pianiste. Son ami vient de la quitter pour un homme. Sa fille Charlotte est le fruit d'un bonheur d'occasion. On sait aussi que ses parents s'aimaient peut-être trop. Vincent travaille en électronique. Il s'en va rejoindre son amie à Vancouver. Pourquoi nous en dire si peu sur leur passé?

— Je ne voulais pas qu'on en sache plus que ce qu'ils savent d'eux-mêmes durant quatre jours. Je trouve important que le spectateur apprenne à connaître ces deux êtres comme eux apprennent à se connaître. Il en est de même pour les autres personnages.

— La séance de photos a-t-elle une signification spéciale?

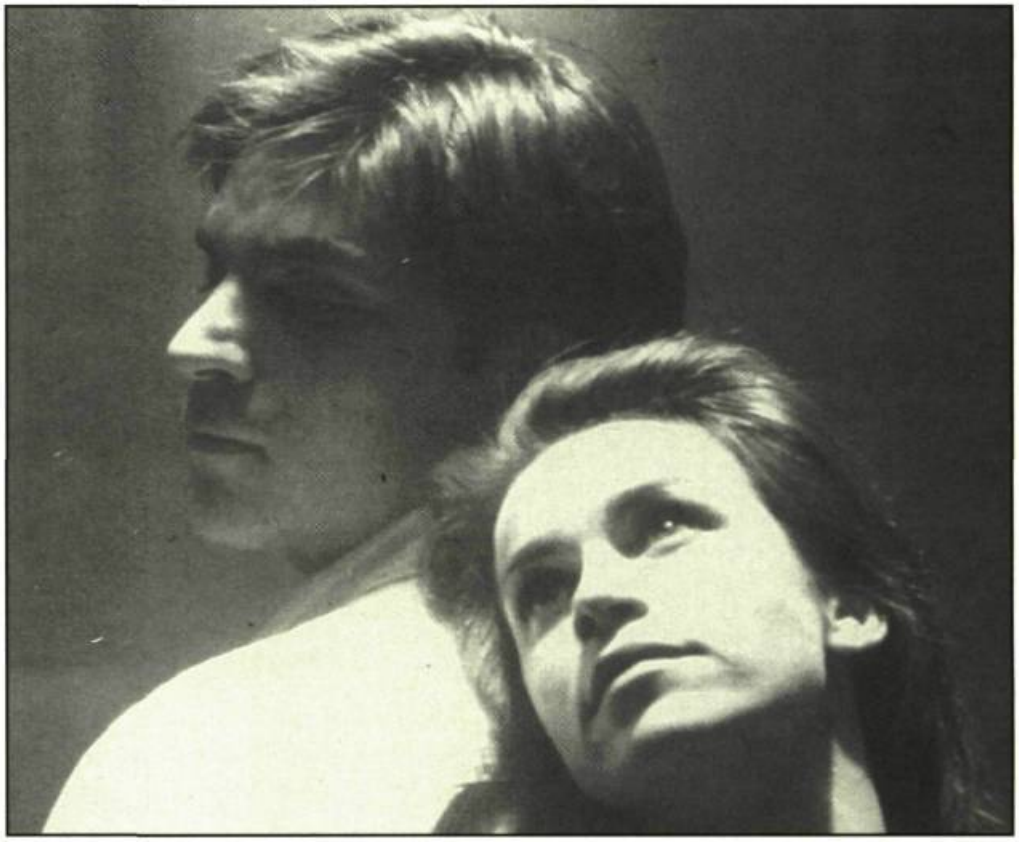
— C'est une simple séquence d'apprivoisement. C'est surtout le regard de Charlotte qui prend ici de l'importance. Elle aimerait bien mettre Catherine et Vincent dans la même image. Mais elle en vient à exclure Vincent. Comme la petite a déjà vécu des séparations, elle craint cette nouvelle liaison.

— Que représente l'escargot pour Charlotte?

— L'escargot, c'est mon enfance. Quand j'étais petite, j'avais plein d'escargots. En général, pour les enfants en Europe, l'escargot, c'est un animal familier. J'avais des familles d'escargots. Ma grand-mère paniquait quand je mettais mes escargots dans son jardin parce qu'ils mangeaient sa salade. Je les coloriais comme dans mon film. Je faisais des concours. Tout mon univers d'enfant tournait autour des escargots.

— À vos yeux, quel rôle joue Tadzio?

— Il existe d'abord pour lui-même. Mais il a plusieurs fonctions dramatiques. On a dit que l'amour n'existerait probablement pas si on possédait l'éternité. C'est à cause de la présence de la mort que l'amour devient si nécessaire. Dans le contexte d'un événement heureux qu'est un coup de foudre, il m'apparaissait important d'y introduire la présence de la mort. Tadzio a dix-sept ans. Il perd son premier amour dans un accident. Cela vient donner un certaine force à l'histoire principale. Il sème la confusion dans le train. Et le sentiment amoureux, c'est un grand moment de confusion. Je voulais que le train devienne lui-même le lieu de la confusion et un reflet de l'intériorité des personnages. D'ailleurs, tous mes personnages, ici, sont à la limite du réel.



Jean-François Pichette et Valérie Kapriski dans **Mouvements du désir**

— La fin m'a laissé sur ma faim. Catherine dit: «Mon Dieu! Faites que ce train n'arrête jamais!» Est-ce votre côté grave qui vous a suggéré cette fin en points de suspension?

— Pour moi, le film finit de la meilleure façon. Il se termine dans l'imaginaire, dans le voeu exaucé et dans le rêve comblé. Si j'avais montré la femme de Vincent à la gare de Vancouver, mon film aurait pris une autre allure. Mon histoire s'arrête sur un rêve exaucé.

— Comment s'est fait le travail avec Zbigniew Preisner?

— Il est venu deux fois ici et je suis allée deux fois en Pologne. Il est venu voir deux fois le montage. Nous avons défini les thèmes principaux. Nous nous sommes entendus sur les plages de musique. Ensuite, je suis allée à l'enregistrement en Pologne avec l'Orchestre symphonique de Varsovie.

— Êtes-vous une féministe modérée, enragée ou découragée?

— Je suis féministe. Mais pas militante. Je ne suis pas une féministe découragée. On entend souvent dire que c'est plus difficile d'être cinéaste quand on est une femme. Oui, sûrement, c'est encore difficile. Mais je trouve que l'attitude des femmes devrait aussi changer. Par exemple, si j'ai peur d'être abandonnée, je me fais abandonner. Nous provoquons nos propres craintes. Il importe que les jeunes réalisatrices arrêtent de porter le poids de ce qu'on n'a pas été capable de faire. Avec ses intérêts et son imaginaire, une réalisatrice peut apporter une image nouvelle dans le vaste monde du cinéma.

— Caressez-vous un nouveau projet de film?

— J'ai plusieurs idées. J'ai des projets dans des directions différentes. Je vais attendre deux ou trois mois avant de me fixer. ☆

FILMOGRAPHIE

(longs métrages)

1984 : **La Femme de l'hôtel**
1986 : **Anne Trister**
1988 : **À corps perdu**
1990 : **Hotel Chronicle**
1991 : **La Demoiselle sauvage**
1991 : **Montréal vu par...** (sketch: **Rispondetemi**)
1994 : **Mouvements du désir**