

## Léa Pool

Léo Bonneville

Numéro 137, novembre 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50607ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bonneville, L. (1988). Léa Pool. *Séquences*, (137), 13–18.

# LÉA POOL



Photo René de Carufel Séquences

Quelques films seulement et déjà Léa Pool développe un itinéraire ascendant. Si sa démarche part de visions particulières, cela ne l'empêche pas d'aller chercher ailleurs des stimulations qui la servent. C'est ainsi qu'elle est allée fouiller, pour son dernier film, dans un roman un peu négligé d'Yves Navarre, *Kurwenal*. Elle en a tiré une oeuvre de haute qualité avec *À corps perdu*. Qu'importe le récit du romancier, c'est sa touche personnelle (comme on disait la *Lubitsch touch*) qu'elle donne à chacun de ses films. Il y a chez elle une sorte de provocation qui fait que le spectateur ne peut être distrait des images qui s'enchaînent la plupart du temps d'une façon inattendue. Léa Pool n'espère pas ainsi nous dérouter; elle ne fait simplement que nous intriguer en nous conviant à pénétrer ce qu'elle dispose avec des intentions précises. Et quand elle retourne à son film pour en parler, ce sont des analyses où le symbolisme joue un rôle prépondérant. Tout le premier degré d'une vision est largement dépassé par l'attrait d'une découverte sous-jacente. En fait, les films de Léa Pool sont des invitations à l'interrogation. Si ses personnages ne cessent de se questionner, c'est à nous qu'ils renvoient les questions. En fait, nous n'en avons jamais totalement terminé avec ses films. C'est un signe évident de leur maturité et de leur richesse.

Léo Bonneville



## FILMOGRAPHIE

1980 : Strass Café  
 1984 : La Femme de l'hôtel  
 1986 : Anne Trister  
 1988 : À corps perdu

**Séquences — Au générique de votre dernier film, À corps perdu, on trouve PRODUCTION LÉA POOL. Avez-vous fondé une maison de production? Si oui, pourquoi?**

**Léa Pool** — Pour mieux me défendre. Ce projet, *À corps perdu*, a été dans les mains d'autres maisons de production. J'avais les droits du roman. Je les ai donnés à la maison Oz qui recueille beaucoup de projets. À un moment donné, cette maison n'a plus voulu faire le film pour des raisons restées obscures. Il m'a été difficile de récupérer les droits. On voulait les céder directement à une autre maison de production. Quand j'ai pu les ravoïr, j'ai fondé, sur le conseil de mon avocat, ma propre maison de production pour mieux me protéger. Les réalisateurs devraient tous faire ainsi.

— **C'est votre premier film fait par votre maison de production.**

— Ce n'est qu'un titre légal. Je n'ai pas participé financièrement à la production.

— **On trouve comme producteurs les noms de Denise Robert et Robin Spry. Pourquoi ces deux personnes?**

— Puisque le projet a été abandonné en cours de route par les autres producteurs sans raison valable, il fallait chercher ailleurs. Denise Robert, à ce moment-là, voyait que j'étais dans une situation assez difficile. Elle a décidé de s'occuper du projet et de le prendre en main. C'est elle qui m'a proposé de contacter Télécène parce qu'elle connaissait Robin Spry de cette maison. Elle pensait que la structure de Télécène me conviendrait. Toutefois cette maison avait toujours produit des films en anglais. Denise Robert a proposé d'ouvrir un secteur francophone et de prendre elle-même en charge ce secteur en ayant comme premier film mon projet.

— **Comment en êtes-vous venue à choisir le roman d'Yves Navarre?**

— Une lecture d'été qui m'a touchée. J'ai choisi ce roman pour deux raisons: pas tant pour l'écriture, mais pour sa structure et son sujet. Je me sentais très proche du personnage de Pierre Kurwenal dans sa démarche. Je trouvais que cela touchait des thématiques que j'avais déjà abordées dans mes autres films, mais en même temps en élargissant le propos, puisque les personnages sont situés dans un contexte social qui était plutôt absent dans mes autres films. C'était un apport que je trouvais intéressant. La structure du roman me fascinait mais, étrangement, cette structure je ne l'ai pas conservée dans l'adaptation finale. J'aimais bien cette structure éclatée. Dans mon film, on retrouve une structure cinématographique assez similaire, mais qui n'a rien à voir avec le roman. Dans le roman, on trouve des témoignages. Tous les gens qui ont connu Pierre Kurwenal dans les trois derniers mois viennent témoigner de ce qu'ils savent de lui.

— **Est-ce coûteux d'obtenir les droits d'un roman d'Yves Navarre?**

— C'est bien moins coûteux que bien des romans québécois. C'est même dix fois moins cher.

— **Comment avez-vous scénarisé le roman Kurwenal?**

— Comme dans tous mes projets, je commence seule la scénarisation. J'ai besoin d'établir les grandes lignes du film. Par grandes lignes, j'entends les personnages, le climat et le gros de la structure. Ensuite, je travaille en collaboration: dans ce cas-ci avec Marcel Beaulieu principalement et Michel Langlois dans une dernière étape, surtout pour les dialogues. Il faut dire que les deux premières versions étaient assez proches du roman. Beaucoup de travail a été fait ensuite avec Marcel Beaulieu.

— **Ce scénario a-t-il éliminé beaucoup de matière comprise dans le roman?**

— Énormément. Pour finir, il doit rester à peu près un tiers du roman. Ce qui a été conservé, c'est le personnage de Quentin qui est assez identique, le personnage de Pierre dans sa démarche générale, bien que dans le roman il ne s'en sort pas et que dans le film il s'en sort. Sarah est très secondaire dans le roman. Je lui donne un peu plus de caractère. Elle travaillait dans une agence de publicité, alors qu'elle est musicienne dans le film. David était professeur d'histoire, il est devenu employé dans un aquarium.

— **Votre film précédent, La Femme de l'hôtel, présentait un personnage qui s'intéressait à la peinture. Ici, vous nous présentez un reporter-photographe. Cela a-t-il contribué à déterminer votre choix?**

— Probablement. Jusqu'à maintenant, j'ai toujours senti le besoin de questionner ma propre démarche cinématographique à travers un de mes personnages. Je pense que le fait que ce personnage soit photographe et que je savais que je pourrais utiliser cinématographiquement l'image en noir et blanc et la photographie m'a sûrement séduite, du moins inconsciemment au début. Il faut dire que dans le roman cela était très peu appuyé. Ce que j'ai voulu développer, c'est le reportage photographique. Avant de faire du cinéma, ce qui m'intéressait le plus c'était de faire de la photo. De plus, je voulais revenir sur le thème de la ville et le développer d'une façon assez libre et éclatée à travers un reportage sur Montréal.

— **Les premières scènes se passent dans un pays de l'Amérique du sud non identifié. Pourquoi?**

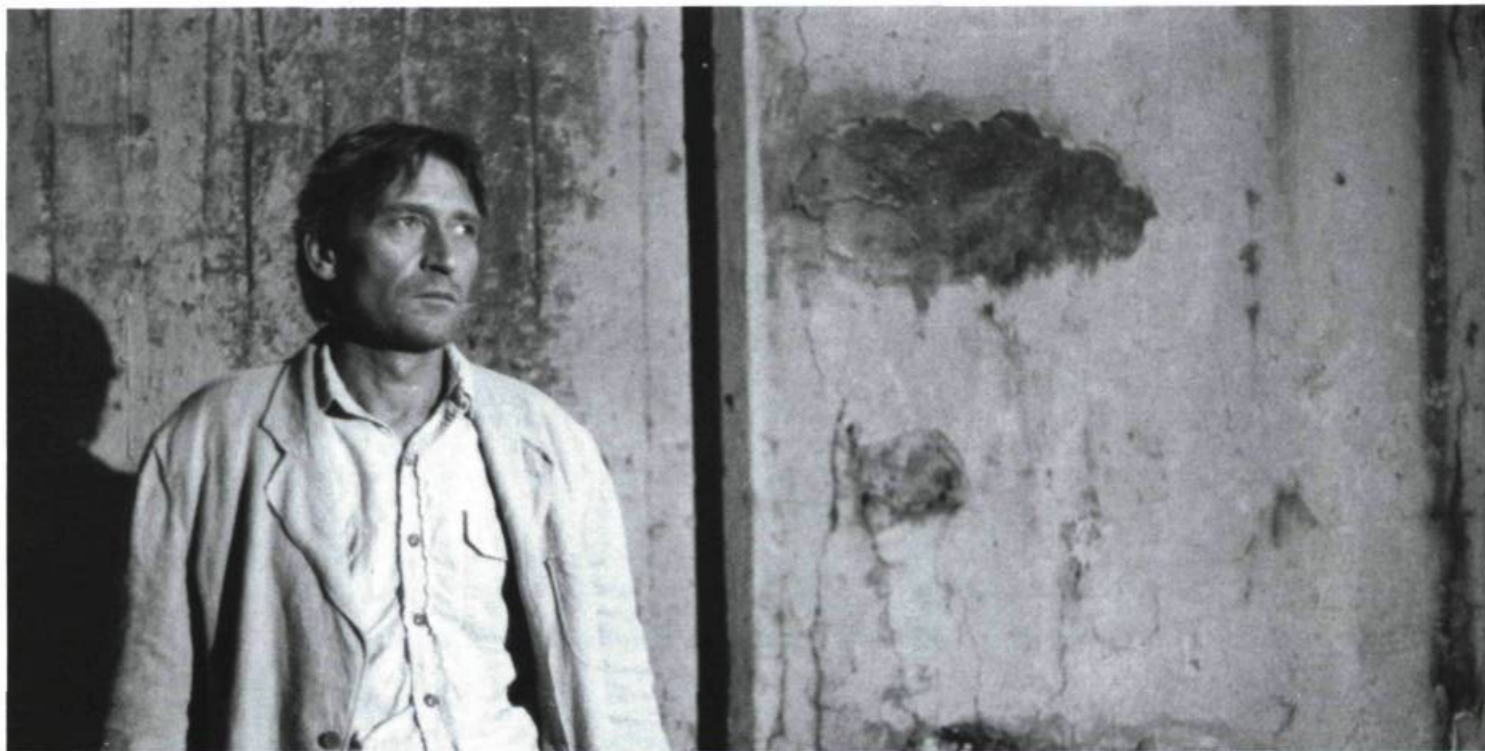
— Au départ, je ne voulais pas du tout que l'on sache où les choses se passent. Je voulais seulement signifier la guerre. D'ailleurs, dans le roman, ces premières scènes se passent au Liban. Nous n'avons eu que trois semaines de préproduction,

Léa Pool et Denise Robert



Photo Luc Chénier





parce que nous étions en retard et qu'il fallait tourner avant la neige et avant Noël. Un jour, le directeur artistique est venu me dire qu'il allait faire le livre de photos de Pierre Kurwenal et il voulait savoir quel titre donné. Je travaillais alors sur une tout autre chose et je n'avais aucune idée de ce livre. Comme je m'étais inspiré du Nicaragua pour construire des séquences, j'ai lancé: « Mets Nicaragua, Pierre Kurwenal, les Éditions Clair obscur. » Après coup, je me suis dit que j'aurais préféré que l'on ne sache jamais de quel pays c'était. Pendant toute la production, nous avons appelé ce pays « La Terre étrangère ». Enfin, les scènes ont été tournées à Cuba.

— **Lorsque les soldats arrêtent l'autobus, ils fouillent les indigènes à l'exclusion des étrangers. Pourquoi?**

— Parce qu'ils cherchent des collaborateurs, donc des gens du pays. Automatiquement, les deux étrangers sont éliminés.

— **Brusquement, nous passons dans une pièce où Pierre nourrit son chat. Là aussi nous nous demandons où nous sommes.**

— On le saura un peu plus tard quand Pierre dit: « Ici, à Montréal, dans ma ville. » D'ailleurs, pour moi, cela non plus n'a pas d'importance. C'est une ville, un autre endroit. Au sujet du temps et de l'espace, j'ai voulu privilégier une façon elliptique de les traiter.

— **Cela ne risque-t-il pas de dérouter certains spectateurs?**

— Je ne crois pas parce que l'on suit le personnage qui rentre chez lui. Que ce soit à Lyon, à Zurich ou à Marseille, ce qui importe c'est de savoir qu'il revient chez lui et que les deux personnes avec qui il habite l'ont quitté. Trois minutes plus tard, je vais savoir que le lieu où il est rentré chez lui s'appelle Montréal. Je comprends qu'on sente alors le besoin, venu sans doute du cinéma direct, de retrouver la réalité des choses. Pour moi, le cinéma c'est de recréer un espace qui n'a rien à voir avec la vie réelle. Comme je le dis souvent, j'aimerais un film avec une ville qui serait construite de six villes différentes.

— **Quelle est donc la crise qui sépare Pierre des deux autres?**

— Elle est expliquée plus loin. Une phrase dit: « Il n'y a jamais de coupable. Il n'y a que de l'amour mal exprimé. » Il n'y a jamais de bonnes ou de mauvaises raisons de se séparer. Il y a, à un moment donné, que ça ne va plus. David dit: « Je suis plus amoureux d'elle que de toi. Tu n'es jamais là. Tu es tout le temps en reportage. Au début, la vie à trois continuait, même quant tu n'étais pas là. Puis, peu à peu, c'est la vie à deux qui a pris le dessus. » C'est clairement dit dans les dialogues. Sarah répond: « J'attends un enfant et cet enfant est de David. » Pierre reprend: « Tu as choisi David et tu as laissé Pierre. » Elle réplique: « J'ai choisi ma vie. » Elle aussi donne une réponse relativement claire. C'est sûr que cet enfant remplace quelque chose d'important. Au fond, les deux personnages ont leurs bonnes et leurs mauvaises raisons de se séparer. Mais ces raisons, Pierre ne veut pas les admettre.





La Femme de l'hôtel

— Pierre est à la recherche de Sarah et David. Son amour est-il plus fort pour David que pour Sarah?

— Dans le roman, il est plus fort pour David, je pense. Personnellement, je voulais rendre cet amour égal. Je voulais que l'amour qu'il a pour David et pour Sarah soit équivalent. Quand Pierre vient embrasser le ventre de Sarah qui est enceinte, c'est un signe d'amour très profond pour cette femme. Cette scène n'est pas dans le roman. Je crois avoir essayé de dire qu'il les aimait autant l'un que l'autre.

— Dans la rencontre de Pierre avec David à l'aquarium, David dit à Pierre: « Je n'ai pas fui, j'ai coupé. » Qu'entend-il par là?

— Il n'est pas d'accord quand Pierre lui dit qu'il a fui par lâcheté. David ne peut pas bien faire une séparation. La seule façon de s'en tirer, c'est de couper dans le vif. C'est ce qu'il a fait et c'est ce que Pierre refuse. Pierre est très contradictoire.

— On sait de qui est l'enfant de Sarah. Est-il cause de la friction entre Pierre et David?

— En partie. Je crois que David est devenu plus amoureux de Sarah que de Pierre. David est le plus jeune des trois. Si on imagine que ce triangle existe depuis dix ans, il devait avoir vingt ans quand ils se sont rencontrés. C'est quelqu'un qui tout d'un coup a pris la décision de se remettre dans une situation de couple avec un enfant. Ainsi se reforme un autre triangle plus conventionnel. David avait envie de suivre Sarah dans cette expérience. Je pense que l'enfant a été déterminant.

— Croyez-vous que ce sera un couple durable?

— Pas du tout. À la fin du film, j'ai l'impression que cela ne va pas durer. La relation à trois ne tenait que parce qu'elle était à trois. Confrontés face à face, David et Sarah ne vont pas réussir à s'entendre vraiment.

— David tente de revenir à Pierre, mais la présence de Quentin le fait fuir. Pourquoi?

— Il y avait une autre scène à cette séquence. David cassait carrément la figure de Quentin. C'est une scène qui était beaucoup trop longue et accessoire. Comme il savait déjà qu'il y avait quelqu'un dans la vie de Pierre — il avait antérieurement entendu du bruit dans l'appartement —, il a été moins surpris de voir Quentin. Alors il l'ignore complètement. Cela me permettait de ne pas faire la scène que je trouvais secondaire et qui durait cinq minutes à un moment où il fallait avancer vers la solution de Pierre.

— Le personnage de Quentin est-il fidèle à la description du roman?

— Oui, sauf que, dans le roman, la relation de Pierre et Quentin est beaucoup plus sexuelle. Personnellement, j'en ai fait un ange descendu du ciel. Je lui ai donné des qualités beaucoup plus épurées. Quentin fait figure d'ange gardien, une sorte de messager qui accompagne Pierre dans son cheminement.

— Pour le repas que préside Kurwenal, vous avez choisi une brochette d'acteurs et d'actrices bien connus. Pourquoi un tel choix?

— Il y a deux raisons à cela. D'abord je voulais faire une sorte d'hommage au théâtre et aux gens d'ici. De plus, je voulais donner un caractère un peu fou à ce dîner. Je me disais qu'il n'y a que de bons acteurs pour rendre crédible cette situation. Il y a de toutes petites choses, de tous petits rôles qui demandent énormément de talent. Voyez Albert Millaire levant son verre. Il fallait des gens de qualité pour remplir ces rôles.

— Se sont-ils pliés facilement à vos exigences?

— Avec plaisir. Ce fut une journée fort amusante.

— Dans la lettre que Pierre écrit, il avoue qu'il s'est conduit « en propriétaire ». Que veut-il dire par là?

— Pour moi, Pierre est un personnage qui a refusé de grandir et qui s'accroche à l'enfance. En même temps, il est toujours épris des êtres. Il s'est constamment caché derrière son appareil-photo pour prendre des images. Dans la vie de Sarah, il est pour ainsi dire le metteur en scène de cette relation. Il est le plus âgé. C'est lui qui a invité Sarah et David à venir habiter chez lui. Donc, il a organisé la vie de ces gens-là. Aujourd'hui, il se rend compte que David et Sarah se sont révoltés de cette situation. Il fait donc son mea culpa en avouant qu'il s'est conduit en propriétaire avec David et avec Sarah. Alors il est confronté à des refus et contraint de prendre sa propre vie en main.

— Pourquoi prépare-t-il un souper surprise chez et pour sa mère?

— Il fait ses adieux. On trouve quatre scènes d'adieu dans le film. 1. à David quand il va l'embrasser dans le café; 2. à Sarah quand il l'embrasse sur le ventre; 3. à Quentin en lui écrivant; 4. à sa mère. Il lui fait ses adieux de façon à lui faire grand plaisir. Il fait exactement ce que sa mère attend de lui. J'aime bien cette scène parce que c'est une scène où Pierre est capable de rire de lui-même, bien que tout aille plutôt mal pour lui.



À corps perdu



— **L'amour de Quentin pour Pierre est-il réciproque?**

— Non. Quentin ne remplacera jamais l'espace laissé par David. Quand Quentin lui demande à quoi il pense tout le temps, Pierre lui répond: « À David et à Sarah ». Quentin est conscient de ce souci. Il sait bien qu'il n'occupera jamais de place dans la vie de Pierre. Mais il aime assez Pierre pour accepter d'être là et de l'accompagner un petit bout de chemin.

— **Pierre déprimé aboutit dans une sorte de centre de réhabilitation. On le trouve couché par terre dans sa chambre et plus tard écrasé dans un coin. Qu'est-il allé faire au juste dans cette maison?**

— Pierre a très peur de prendre sa vie en main. Il a toujours refusé de grandir. Voici une autre tentative pour ne pas se prendre en main et de confier au médecin la charge de sa vie. Je pense qu'à ce moment-là, il va vraiment très mal. Il croit que vivre ici c'est la seule façon de s'en sortir. D'autre part, il veut terminer son reportage lui-même d'une façon bien solitaire. C'est aussi la démarche du film qui part d'une vue large du Nicaragua et qui finit sur Pierre seul. C'est la construction du monde à soi. Il a fait vingt ans de reportage à travers le monde et le reportage le ramène de plus en plus à lui-même. Je crois que c'est une logique pour aller au centre de lui-même. Une image rend très bien cette idée. C'est lorsque Pierre se tourne vers nous comme s'il était en train de nous cadrer, spectateurs. La caméra s'avance vers lui de plus en plus près et nous entrons dans son propre vertige.

— **Puis il va embrasser un vieillard.**

— C'est un plan très important pour moi. Pour la première fois, Pierre est capable de donner quelque chose à quelqu'un. Il est capable de dire d'une façon très simple: « Je m'appelle Pierre », c'est-à-dire de retrouver une certaine identité. J'ai choisi un personnage d'homme qui lui ressemble en plus vieux et qui pourrait être l'image du père absent depuis le début du film. Dans la scène précédente, on le voit enfant, puis on voit le vieil homme. C'est comme si Pierre voyait, en l'espace de dix secondes, défiler toute sa vie devant lui.

— **À la sortie de Pierre de cette maison, on trouve, de chaque côté de l'allée, la présence de David et de Sarah. Est-ce une tentative de réconciliation?**

— Pierre a passé à travers quelque chose. Il est sorti d'une certaine culpabilité qu'il portait depuis longtemps. Il est en mouvement. Il marche. Il les dépasse et il continue. Eux sont arrêtés l'un face à l'autre. Ils sont là, mais ils n'ont pas bougé. Ils n'ont pas encore réglé leur histoire. Ils n'ont pas fait le chemin que Pierre vient de faire. Un des thèmes du film, c'est le mouvement des êtres ou l'immobilité des êtres, c'est-à-dire la culpabilité des êtres. Je pense que la culpabilité est quelque chose qui immobilise les gens dans leur recherche. Pierre est capable de formuler qu'il n'y a jamais de coupable, il n'y a que de l'amour mal exprimé. Il a compris quelque chose qu'il est important de comprendre. Mon film est un film qui n'a pas de morale sans être amoral. Il ne dit pas ce qui est bien ou ce qui n'est pas bien. Il situe les choses. C'est un constat.

— **Votre film est-il alors optimiste ou pessimiste?**

— Pour moi, la fin est optimiste.

**Donc Pierre s'en sortira?**

— Pierre s'en est sorti. Il est capable de donner aux autres. Il est capable de sortir de ce lieu. La vie est comme un désert où il y a des oasis. Plus le désert est grand, plus il y a des oasis. Il y a de grandes périodes difficiles à passer dans la vie, mais il y a aussi des moments de grande joie. Pierre a passé à travers une crise importante de sa vie. Il va sûrement rencontrer des moments difficiles comme des moments heureux. Le film n'offre pas de happy end, bien sûr. Personnellement, je ne pourrais pas faire un film complètement négatif. Je ne pourrais pas finir sur le suicide de Pierre ou sur la présence définitive de Pierre dans la clinique (c'est la position du roman).

— **Dans quelle intention avez-vous joué avec le noir et le blanc et la couleur?**

— En gros, le noir et le blanc, c'est la conscience de Pierre plus que la mémoire. La mémoire peut simplifier cette notion, puisque avec le noir et le blanc on a toutes les images du présent aussi (les photos du reportage). Donc, si je considère tout le noir et blanc, c'est-à-dire les photographies et ce qui est en mouvement noir et blanc, cela correspond à ce que Pierre sent et à son intériorité dans sa mémoire, dans sa conscience et dans son émotion. Ce n'est pas systématique, car il y a des images en couleur de la ville où la caméra avance dans des lieux complètement dévastés et qui sont de l'ordre de la conscience aussi. Évidemment, il y a le passé: son enfance qui est en noir et blanc, sauf le dernier plan qui est en couleur, comme si le présent et le passé se rejoignaient.

— **La présence de Pierre jeune est assez persistante. On le voit en noir et blanc, on le voit en couleur. On le voit surtout courir en dessous d'un planeur. Quel sens donnez-vous à ces apparitions?**

— Le planeur apparaît cinq fois dans le film. Chaque apparition a un sens précis. La première fois, c'est quand Pierre est chez sa mère et qu'il regarde par la fenêtre. C'est la mémoire immédiate. C'est le souvenir que, dans ce lieu, il y avait des planeurs et qu'enfant il les regardait. La deuxième fois, c'est lorsqu'il descend avec Quentin à l'extérieur et que, pour la



Anne Trister



première fois, Pierre domine son vertige. Il ouvre les bras et dit en silence (puisque nous avons le point de vue de Quentin): « Je vole ». Nous passons au noir et blanc et nous voyons l'enfant qui tourne et qui regarde le planeur. C'est la peur de voler par rapport à la peur du vide qui donne un sens à la psychologie de Pierre. La troisième fois, c'est un plan d'une caméra qui avance dans un lieu complètement vide et qui va jusqu'au bord d'un précipice. Il est coupé par un planeur qui s'envole et sort du cadre. C'est le planeur qui sauve Pierre et qui l'aide à ne pas tomber. La quatrième fois, on voit le planeur à travers une barrière. C'est quand il retourne chez sa mère pour fêter. Le planeur est arrêté à cause d'une barrière et derrière cette barrière on voit la clinique où il va aller. Donc, le planeur l'amène à l'endroit final. La cinquième fois, c'est celui en couleur. Pierre entre dans la clinique et il n'y a pas de planeur. Il y a juste une barrière. On entend le bruit du planeur. Un vrai planeur passe. Le planeur est au présent et Pierre vient de sortir de la clinique. C'est toujours pour le protéger et l'empêcher de tomber. C'est une sorte d'ange gardien. C'est aussi le temps de l'enfance pendant laquelle Pierre a été heureux.

— **Dans les déplacements dans la ville, vous filmez des lieux sordides, des bâtiments abandonnés. Pourquoi cette insistance sur des lieux délaissés et des rues équivoques?**

— C'est le désert de Pierre. Ce sont des lieux dévastés, bombardés, délabrés. D'abord, c'est la ville de Montréal sous tous ses aspects, car ces lieux ont été faciles à trouver ici. C'est une problématique nord-américaine très réelle. D'ailleurs, en Europe, on connaît beaucoup moins cela. Des villes comme New York, Montréal, ont des quartiers entiers abandonnés. Ce sont des villes en train de se faire et de se défaire. Ce qui me fascine à Montréal, c'est cette facilité à pousser à se détruire en même temps. Et je trouve que ce que vit Pierre ressemble beaucoup à cette construction et à cette déconstruction des choses.

— **Pourquoi cette volonté déterminée de saisir des choses désagréables plutôt que belles?**

— Dans la laideur, il y a une beauté. Ce sont les lieux dévastés de Pierre.

— **Vous me surprenez. Autant ces lieux sont affreux, autant le Stabat Mater de Vivaldi est sublime.**

— Le texte du **Stabat Mater** s'inscrit sur le même thème que la souffrance de Pierre. L'art sublime la douleur.

— **Vous avez choisi cette musique en relation avec le sort de Pierre?**

— Pour donner à la vie de Pierre un aspect beaucoup plus riche. Une fois que l'on a été au centre intime de Pierre, il m'apparaît important de rouvrir sur le général. Et je trouvais que le **Stabat Mater**, avec la construction cinématographique sur cette musique, redonnait à la souffrance de Pierre une dimension spirituelle et universelle. Je voulais le dégager de cet enfermement et de cette réduction.

— **Comment s'est faite la coproduction?**

— La France était en lice. Mais les pourparlers ne finissaient jamais. Denise Robert s'est mise alors en contact avec des gens en Suisse. C'est une coproduction qui s'est faite 20% Suisse et 80% Canada, avec un budget de 2 800 000 \$.



Photo Luc Dessier