

## Entretien avec Léa Pool

Léo Bonneville

Numéro 119, janvier 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50870ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

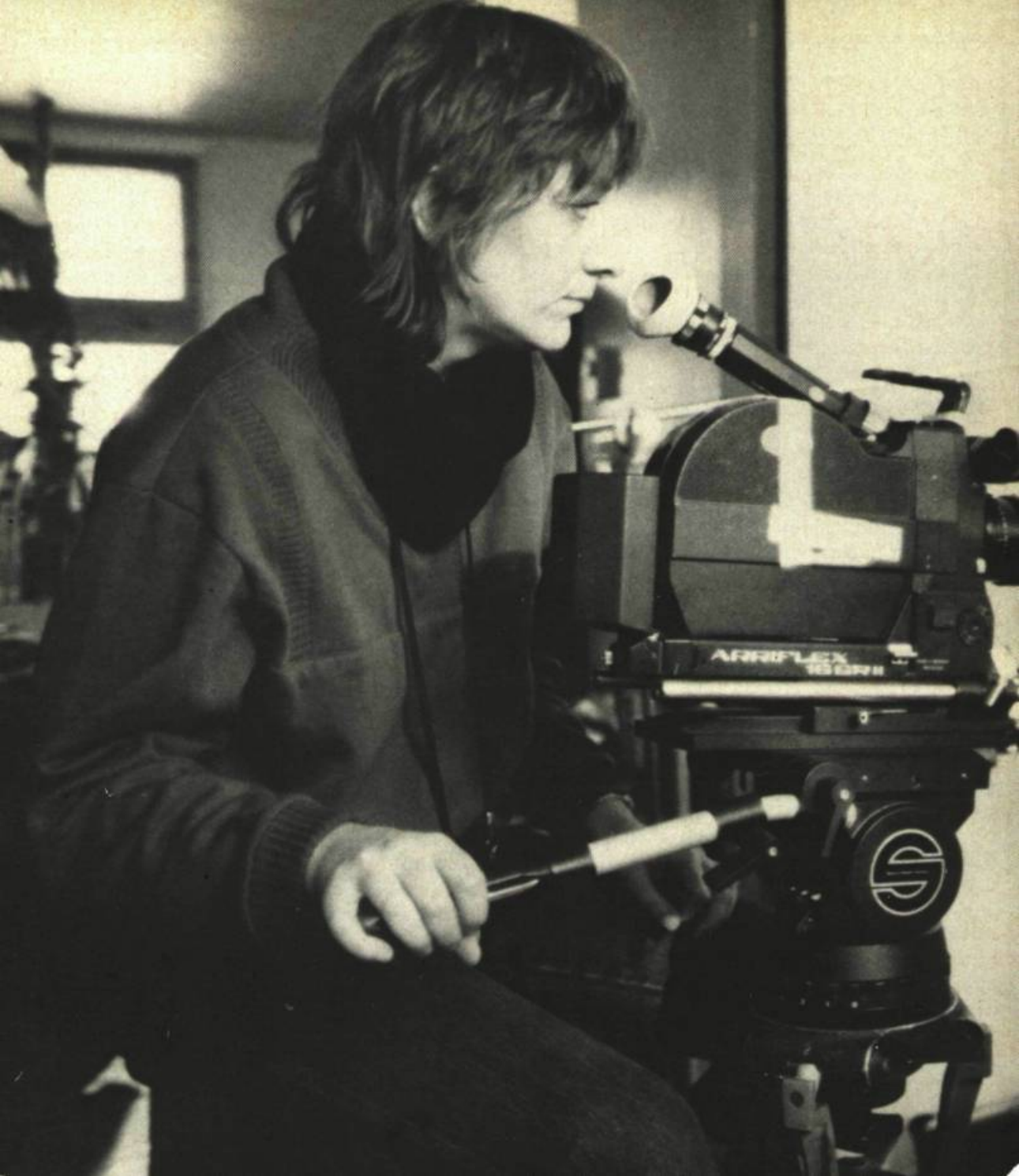
0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce document

Bonneville, L. (1985). Entretien avec Léa Pool. *Séquences*, (119), 8–14.



## ENTRETIEN AVEC

LÉA  
POOL

**N**ÉE EN SUISSE, LÉA POOL HABITE AU QUÉBEC depuis 1975. Cet exil volontaire n'est pas sans importance puisqu'il s'inscrit profondément dans ses films. De plus, elle a été marquée par le cinéma de son pays d'origine, particulièrement par celui d'Alain Tanner. Mais ses affinités, elle les trouve également chez Wim Wenders, les frères Taviani et *Persona* d'Ingmar Bergman. Ces indications nous disent suffisamment les exigences que Léa Pool s'impose en créant ses films. Son travail s'astreint à une écriture dépouillée, donc à un cinéma d'évocation plutôt que de provocation. Les jurys ne se sont pas trompés sur l'originalité et la beauté de son dernier film, *La Femme de l'hôtel*, qui lui ont accordé le Grand Prix de la Presse internationale au Festival des films du monde 1984, le Prix d'Excellence au Festival des festivals de Toronto 1984 et ont décerné le Prix d'interprétation féminine à Louise Marleau, pour le rôle d'Estelle (Festival de Chicago 1984). Nous avons eu l'occasion de mieux comprendre la démarche et les hésitations de ses films en écoutant ses réponses qui paraissent elles-mêmes des recherches. Le lecteur s'en rendra compte lui-même en écoutant ses murmures autour de *Strass Café* et de *La Femme de l'hôtel*.

Léo Bonneville

Séquences — Avec *La Femme de l'hôtel*, vous avez reçu deux récompenses. Qu'avez-vous ressenti à la suite de ces deux prix?

**Léa Pool** — J'étais très contente. Je m'attendais à ce qu'un certain nombre de personnes aiment le film. Je ne pensais pas que je ferais autant l'unanimité. Après avoir fait un film comme *Strass Café* — qui est un film beaucoup plus difficile et dans lequel je divisais beaucoup plus les spectateurs —, ça me fait drôle d'avoir tout à coup une sorte d'adhésion plus générale. Cela me confirme dans un travail de longue haleine, puisque j'ai pris plus de trois ans pour réaliser *La Femme de l'hôtel*. J'avais beaucoup de difficultés à vendre l'idée de ce projet parce qu'il était écrit d'une façon qui n'est pas habituelle dans les scénarios. C'est seulement au moment où le film était sur l'écran que j'ai pu vérifier le pari que je tenais.

— Depuis combien de temps vous intéressez-vous au cinéma?

— Depuis longtemps, à titre de spectatrice. Mais avec l'idée d'en faire et aussi d'en vivre. Cela date de 1978.

— Au départ, votre intérêt pour le cinéma portait sur quoi?

— En Suisse, j'avais des amis cinéastes que je voyais travailler. Ce qui m'intéressait d'abord c'était d'aller voir des films. Cependant je faisais beaucoup de collages à partir de photographies. D'ailleurs, on retrouve un peu de ça dans mes films. Je découpais dans les journaux des images et je faisais des assemblages. J'aime bien faire ces montages. Mais je n'en ai gardé aucun. Je les donnais. C'étaient des tableaux en soi. Je faisais cela pour le plaisir.

## STRASS CAFÉ (1980)

— Dans *Strass Café*, vous avez créé une atmosphère envoûtante. Quel était votre propos?

— Ce film était une nécessité. Je n'avais aucune préoccupation du public. J'ignorais ce qu'était le public. Je n'en avais pas conscience. Il était important que je fasse ce film, parce que j'étais dans un moment de ma vie où j'avais l'impression que tout se figeait. C'était une façon d'exorciser cette sensation.

— Comment vous est venu le sujet du film?

— C'est un sujet qui s'est construit à partir d'images. C'était avant tout des images. Je voulais trouver une façon de décrire l'intérieur de quelqu'un. C'est-à-dire trouver le paysage intérieur de quelqu'un à travers les images d'une ville. J'ai passé trois mois à chercher des lieux et à faire des repérages. Chaque fois qu'il y avait un lieu qui correspondait à un état d'âme ou à quelque chose que j'avais à dire sur moi (à travers les deux personnages qui ne se rencontrent jamais), je le notais. Je savais que c'était des images que j'allais prendre. Le texte a été écrit beaucoup plus tard. Il a été construit à partir de l'image. J'ai pris plus d'un an à construire l'image, alors que le texte a été écrit en trois jours avec les lacunes que cela comporte. Mais je voulais un texte à l'état brut. Je ne me considère pas du tout comme un écrivain ou un poète. D'ailleurs, je savais que même si je travaillais très fort le texte, je n'arriverais jamais

à la maturité d'un véritable écrivain. Ce qui m'intéressait, c'était un texte assez répétitif, avec des mots qui sont les miens sur des images très travaillées sur lesquelles j'avais davantage de contrôle.

— Justement, vous avez le souci de l'image bien cadrée dans un rythme plutôt méditatif. Dans quel but?

— C'est mon rythme. Je ne le choisis pas. En revanche, dans *Strass Café*, il y avait une volonté de jouer sur l'extrême, d'aller à l'extrême limite du tolérable. Je voulais montrer un peu quelqu'un qui éclate du dedans parce qu'il étouffe de l'intérieur et qu'il n'a pas eu la possibilité d'extérioriser. D'ailleurs, la femme est toujours dans un lieu fermé. Elle ne sort jamais. Sauf lorsqu'elle est dans une sorte de désert dans lequel elle marche comme si elle était poursuivie. C'est essentiel, pour moi, que je trouve une façon de

transmettre cela. La lenteur, la répétition, l'incarnation rendaient ce que j'avais à dire. Je ne voulais pas raconter une histoire. Avec des images et des sons, je tenais à reproduire une qualité d'émotion et de sentiment.

— Cette femme et cet homme vont-ils à la rencontre l'un de l'autre? Si oui, alors pourquoi cette ignorance réciproque?

— C'est lié à un constat: une impossibilité de rencontre et en même temps une impossibilité de communiquer avec l'autre; une distance que je trouvais insurmontable entre l'homme et la femme et en même temps un désir fou de rencontrer. Tout le texte dit cette rencontre, dit l'intensité de cette rencontre. À un moment donné, cet homme et cette femme se sont retrouvés l'un en face de l'autre, à découvert, sans masque, dans la pureté et comme dans une sorte d'idéal. Et cette recherche

Strass Café



éperdue est une recherche perdue comme si on était toujours à la recherche d'une rencontre essentielle entre des êtres.

— **Le monologue a-t-il une importance égale aux images ou bien sert-il de contrepoint aux images?**

— En principe, ce devrait être en contrepoint. Peut-être n'ai-je pas toujours réussi à le faire. Idéalement, je voudrais que le texte soit en contrepoint de l'image et se développe comme son propre discours. Je voulais que ces deux trames puissent, par moments, faire caisse de la résonance et se retrouvent en parallèles. Il y a des moments où je trouve que le son est trop proche de l'image, donnant l'effet d'une redondance. Je suis plus à l'aise avec les images, mais en même temps j'ai besoin d'un texte. Il faut qu'il soit brut. Il n'est pas sûr que le polissage d'un texte jusqu'à la perfection soit souhaitable. Les aspérités ont aussi leur charme. Comme j'ai besoin d'un texte et qu'une poésie ne peut se faire valoir que dans un rapport entre l'image et le texte, il me reste la possibilité d'aller chercher quelque'un qui sache écrire et puisse m'apporter cette autre dimension. Ce fut le cas pour Michel Langlois dans *La Femme de l'hôtel*.

— **Strass Café est-il un film sur la difficulté de communiquer ou sur la solitude indéfectible?**

— Les deux se rejoignent. On peut commencer à communiquer avec les êtres quand on a pris conscience de sa propre solitude.

— **Strass Café serait le constat d'un échec ou d'une tentative impossible?**

— Pour moi, dans *Strass Café*, il y a une tentative impossible. À cette époque, j'étais en train de prendre conscience de cette impossibilité-là

pour la première fois. J'ai fait *Strass Café* à trente ans, dans une période où ce constat était évident et horriblement douloureux parce que je le refusais.

— **Alors le film est profondément pessimiste?**

— Il est pessimiste mais, en même temps, il est optimiste car, à partir de ce constat, une fois nommé, les choses redeviennent possibles.

— **Elles redeviennent possibles dans le film ou dans votre vie?**

— Dans la vie des personnages aussi.

— **Ce film a-t-il été pour vous une sorte de libération?**

— Oui. C'était très important.

— **Combien de temps a duré le tournage et combien le film a-t-il coûté?**

— Le tournage a pris dix jours et le film a coûté 6 000 \$. Il faut ajouter que j'ai profité de la post-production de l'O.N.F. qui doit correspondre à un montant de 20 000 \$.

— **Le film a-t-il été apprécié du public?**

— Le public a été très divisé. Évidemment ce n'est pas un film à large public. C'est un film marginal, un essai.

---

LA FEMME DE L'HÔTEL (1984)

---

— **Je serais porté à vous demander, à la manière de l'amant d'Andréa, pourquoi vous avez fait ce film?**

— Je fais porter à Andréa des phrases qui me sont propres. Je pense qu'on fait des films pour essayer de dire ce qu'on porte en soi et qu'on n'arrive pas à dire vraiment. C'est une façon

d'exprimer le trop plein qu'on traîne avec soi.

— **Était-ce un besoin pour vous de faire ce film ou est-ce qu'on vous l'a offert?**

— On ne me l'a pas offert du tout. Je l'ai fait toute seule pendant longtemps. Je n'ai eu d'argent ni durant la période de scénarisation, ni durant celle de production, non plus que celle de la post-production. Je n'ai pas encore touché un cent pour ce film, depuis trois ans. Donc si c'était pour gagner des sous, je suis bien mal tombée. Pour passer trois ans de sa vie avec autant de travail, il faut que ce soit une nécessité impérative.

— **Donc une nécessité intérieure. Et comment est né le scénario?**

— Le sujet est parti principalement de trois titres de poèmes de Baudelaire que j'avais notés: « À une passante », « Chacun sa chimère » et « Anywhere Out of the World ». Pour moi, tous les personnages passent et s'adressent à des passants. Dans ces poèmes, on trouve: la création, la folie, l'amour, la mort. Et cela se passe n'importe où en dehors du monde, donc de la réalité. Ce n'est pas un film dans le quotidien. Le film origine de cela. Ajoutez-y deux personnes qui ont hanté ma jeunesse et ma vie adulte. Ils m'ont donné envie de faire sentir aux autres ce qu'était cette vie-là, la leur. Étant moi-même une personne en exil, j'étais intéressée par la non appartenance. Cela m'intéressait de parler d'un personnage qui habitait un hôtel. Quant à l'autre personnage, Andréa, j'ai voulu, à travers elle, parler du processus de la création.

— **Quelle a été la participation de Robert Gurik dans l'élaboration du scénario?**

— J'ai d'abord travaillé toute seule. Je me suis perdue dans cet imaginaire. Les images étaient toutes là, mais je n'arrivais pas à savoir la logique de ces images. J'avais besoin qu'on m'aide à faire les liens. Michel Langlois a beaucoup apporté au texte. Robert Gurik a participé à la dernière version du scénario, c'est-à-dire la cinquième. Je crois que son travail a amélioré le scénario dans sa densité et dans le sens du mouvement.

— **Dans le film, que représente le personnage d'Estelle?**

— Pour moi, les trois femmes n'en font qu'une. Estelle est une facette de cette femme. Elle est l'aspect spirituel, intérieur. Elle représente aussi la liberté, parce que c'est quelqu'un qui n'a plus d'attache, qui n'appartient à personne. Cela lui donne une capacité d'écoute, car elle n'attend rien de la vie. Elle peut être ouverte à tout. Elle a une disponibilité que l'on retrouve rarement chez les êtres. C'est évidemment un personnage qui a la douleur sur son visage, parce qu'elle a beaucoup souffert. La cause de sa souffrance ne m'intéressait pas trop. Ce qui importait, c'était de montrer le moment où il faut choisir de vivre ou de mourir.

— **Elle est vouée à la solitude?**

— Elle est extrêmement seule. Mais il y a cette rencontre avec Andréa. On ne sait pas ce qui va advenir d'Estelle. Moi non plus. Je pense que cette rencontre lui donne une certaine possibilité de continuer.

— **Quand Estelle veut quitter Montréal pour New York, Toronto, elle achète son billet puis revient sur ses pas. Le plan d'après, nous la retrouvons à l'Hôtel Clarendon. Pourquoi à Québec?**

— Ce que je voulais montrer, c'est la ville. Idéalement, si j'avais eu des

sous, j'aurais voulu tourner une ville dans plusieurs villes. Je voulais faire éclater la ville. J'aurais voulu que le personnage traverse la rue et que ce soit Lausanne, puis après, une autre ville. Comme je fais souvent des rêves et que je suis moi-même une émigrée, quand je rentre par la porte de Montréal et que j'ouvre la fenêtre de ma maison, je me trouve devant le lac Léman. L'éclatement des lieux, c'est quelque chose qui m'est totalement familier. En fait, j'ai cherché un vieil hôtel de style européen. Je n'en ai pas trouvé à Montréal. Mais j'ai déniché l'hôtel Clarendon, à Québec.

— **Pour le spectateur n'y a-t-il pas danger de l'égarer?**

— Que cela soit mêlant, cela ne me gêne pas. À la limite, je voudrais utiliser le cinéma davantage dans cette optique de façon délibérée. La finalité de la création, c'est la mystification.

— **Puisque les créateurs sont des voleurs, comme l'affirme l'un de vos personnages, qu'avez-vous volé pour faire ce film?**

— Quand j'ai reçu le prix à Montréal, j'ai dit merci à tous les gens à qui j'avais volé argent et talent. L'argent évidemment. Le talent aussi. J'avais une équipe fantastique. Sans ces gens, le film n'aurait jamais existé. Avec les acteurs et les actrices (Paule Baillargeon, Louise Marleau, Marthe Turgeon, Serge Dupire), c'est une part de ce qu'ils ont vécu que j'exprime. Quand même je leur aurais donné cinquante exemples pour alimenter leurs personnages, s'ils n'avaient pas vécu ce que je leur demandais, ils n'auraient pas pu l'exprimer aussi correctement. Donc j'utilise les idées de Baudelaire, de Tennessee Williams et ma propre expérience faite de

tout ce que ces gens-là m'ont donné. Sur le plateau de tournage, j'ai l'impression que tout le monde est compétent, sauf le réalisateur. Le réalisateur est une sorte de chef d'orchestre. Mais il n'a pas de compétence. J'ai toujours espéré faire un métier où je pourrais mesurer mon talent. J'ai l'impression qu'au cinéma, je ne peux le mesurer.

— **Comme vous avez dit, Estelle, Andréa et l'actrice (Marthe) sont différentes facettes d'un même personnage. Ces trois personnages ont-ils des vies différentes ou ne sont-ils vraiment que trois facettes d'une même vie?**

— Trois aspects d'une même vie. C'est comme si l'une représentait le passé, l'autre le vivant et la troisième pouvait le vivre. Ce sont trois facettes d'un même personnage. Estelle est la partie inconsciente de la femme, la partie spirituelle. Andréa est consciente, intelligence, sensible: c'est elle qui agit. L'actrice (Marthe) est davantage le corps, l'aspect charnel du personnage: c'est elle aussi qui agit. Quand Estelle erre dans la ville, Andréa erre dans sa création et Marthe dans sa folie. C'est Marthe quand même qui frappe dans le mur, mais elle frappe pour les deux autres aussi. Quand elle frappe, j'ai l'impression qu'Estelle et Andréa frappent également. Si l'une pose un geste, c'est toujours les trois qui le posent. Estelle se présente aussi comme le flashback. Marthe (la comédienne) l'actualise dans la « réalité ». On la voit. Andréa s'intéresse à cette histoire, mais elle craint d'y glisser. Car si on s'intéresse à la folie des autres, c'est qu'on n'en est pas loin. D'ailleurs, à la fin, le spectateur reste fixé sur elle. C'est elle qui

glisse à la fin. Estelle monte la côte; Andréa glisse.

— **Les relations entre Andréa et son frère Simon me paraissent plutôt ambiguës. Pourquoi?**

— Pour moi, c'est très important qu'il y ait un rapport entre les deux. Dans le scénario, je pensais établir des rapports franchement incestueux. Cela a beaucoup diminué au tournage, car je n'arrivais pas à tout mettre dans le film. Cette situation prenait trop de place. D'ailleurs, cela n'était pas le propos du film. Ce qui m'intéressait vraiment, c'était de montrer l'alter ego, le notion du double. Andréa et Simon se répondent et composent à eux deux un seul personnage. Ils vivent toujours les choses en écho. Quand Andréa vit une rupture avec son ami, Simon vit une rupture avec son amant. La première fois qu'Andréa parle à Simon sur le répondeur, elle cite son frère: « L'amour c'est toujours pareil, il n'y en a pas, il y en a trop. » Quand Andréa pleure, à un moment donné, Simon la rejoint. Andréa dit à Simon: « Ça ne va pas? Simon », alors que c'est elle qui pleure. Simon lui répond: « Je ne sais pas ce qui m'a pris comme ça de pleurer pour rien. » C'est lui qui répond pour elle.

— **Les comportements d'Andréa cherchent-ils à faire sentir les tourments de la réalisatrice qui n'arrive pas à faire son film?**

— Plus que la réalisatrice. De toute création. Oui, toute l'utilisation de la vidéo est une façon de montrer les difficultés. La première image en vidéo, c'est la neige sur l'écran, comme la page blanche sur laquelle il faut construire quelque chose. Après, des images apparaissent et disparaissent. Elles glissent entre les



La Femme de l'hôtel

doigts. La réalisatrice n'arrive pas à cerner ce qu'elle veut dire. Les choses sont fugitives. Un peu comme la mémoire. La création, c'est comme le rêve dont on essaie de se souvenir. Au moment où on voudrait le raconter au voisin, sans cesse il s'évanouit. Si la création échappe à Andréa, Estelle nous échappe également.

— **Cette femme de l'hôtel, qui est-elle pour vous?**

— Elle représente ma recherche. Elle représente probablement la mère. Andréa est fascinée, troublée. C'est ce qu'elle veut raconter. Elle cherche quelque chose qui lui manque, quelque chose dont elle a besoin. Elle représente le désir, l'amour, la mère surtout. Elle représente l'impossibilité de faire concorder la réalité des choses avec ses désirs.

— **Alors pourquoi veut-elle se suicider?**

— Quand j'ai écrit la séquence du suicide, c'était pour dire une seule chose: on a besoin d'avoir la connaissance de la mort pour découvrir le sens de la vie. Il faut que quelque chose meure en elle pour qu'elle puisse apprécier la vie.

— **En sortant du cinéma, j'ai constaté que les gens restaient perplexes devant votre film. Cherchez-vous à semer le doute, le désarroi chez le spectateur?**

— Non. Pour qu'un film soit intéressant et réussi, à mon point de vue, il faut que le spectateur puisse s'investir ou investisse son propre imaginaire dans le film. Un film où je dirais tout n'a pour moi aucun intérêt. Évidemment, *La Femme de l'hôtel* est un film qui ouvre des pistes, qui donne des lieux de projection possibles. Ces femmes sont suffisamment présentes ou absentes pour que le spectateur soit

obligé de combler quelque chose. Elles deviennent des miroirs de nous-mêmes. Ce qui est déroutant, c'est la volonté ou la non-volonté du spectateur de vouloir s'impliquer dans cette histoire qui est la sienne, et non plus la mienne. S'il ne veut pas le faire et qu'il s'accroche désespérément à l'histoire, évidemment, il est déçu parce qu'il attend des réponses qui ne viennent pas.

— **Vos films n'ont rien du cinéma commercial habituel. Ça ne vous inquiète pas?**

— Non. Cela me donne plus de liberté. Je n'attends pas que tout le monde aime mes films. Mais s'il y a des gens qui aiment mes films, cela signifie qu'ils ne doivent pas être aussi obscurs que cela. Ce qui importe de vérifier, c'est de constater si je communique suffisamment.

— **En somme, êtes-vous satisfaite de l'accueil réservé, à ce jour, à *La Femme de l'hôtel*?**

— Je pensais vraiment que j'avais fait un bon film par rapport à mes critères, mais je croyais qu'il aurait été moins bien compris des spectateurs. Comme si j'avais l'habitude de ne pas me faire entendre.

— **Est-ce difficile de trouver de l'argent pour tourner un film comme *La Femme de l'hôtel*?**

— Oui, c'est difficile parce que c'est un film qui s'écrit très mal. Cela demande un acte de confiance pour donner de l'argent pour un tel scénario. Évidemment, quand je lis

moi-même mon scénario, je ne comprends pas ce que les gens ne voient pas. Je n'arrive pas à savoir ce qu'ils lisent dans les mots. Décidément, ils ne lisent pas le quart de ce que je vois. Comme il n'y a pas d'histoire sur laquelle s'accrocher, cela n'aide pas à la compréhension. Plusieurs jurys ont refusé le scénario. C'est par pur hasard que nous avons trouvé un jury de trois personnes favorables au sujet. Nous avons été financés par la Société générale du cinéma, Téléfilm, Radio-Québec et une petite part est venue de l'Office national du film. Le film a coûté 530 000 \$ et nous avons perçu 450 000 \$. J'ai donc dû investir mon salaire et les acteurs et actrices n'ont pas été payés très cher. Le tournage a duré 21 jours avec une équipe complète, plus trois jours avec une équipe réduite.

— **Les récompenses que vous avez remportées à Montréal et à Toronto vous incitent-elles à penser à un nouveau film?**

— Avant de recevoir ces honneurs, j'avais déjà un projet. J'ai commencé à écrire un scénario dès la fin du montage de *La Femme de l'hôtel*, de peur de me retrouver toute nue. J'ai donc rédigé très rapidement le début d'un autre projet, en me disant qu'il y aura au moins cela quand je serai toute seule. Entre temps, on m'a proposé un contrat d'un an à l'O.N.F., pour faire un long métrage avec un groupe de travail composé de Denys Arcand, Jacques Leduc, Bernard

Gosselin, Tahani Rached, Pierre Falardeau et moi-même. Chaque sujet doit être différent. Nous avons chacun un budget de 600 000 \$ pour faire un film d'ici avril 1985, à condition qu'il soit d'auteur et non historique. Moi, j'avais un début de sujet qui porte le nom d'une femme: Anne Trister. Après *Strass Café* et *La Femme de l'hôtel*, c'est un troisième volet. Le film était en germe dans le geste de Marthe Turgeon (la comédienne), quand elle éclate du dehors. Anne Trister, c'est nommer les choses. Elle part d'un endroit précis, prend un train et arrive ici. Cela commence à l'enterrement de son père. Évidemment, ce sont des éléments autobiographiques. Mon père est mort en 1975 et a été enterré, selon ses vœux, à Tel Aviv. À partir de la mort brutale de son père, Anne Trister va vivre toutes sortes d'absences, de ruptures, de rapports affectifs, mais d'une façon totalement éclatée. L'aspect de création revient également.

— **Ce prochain film sera-t-il dans la même forme que vos films précédents?**

— Je crois toujours que ça va être différent et je me rends compte qu'il y a continuité. Ce sera plus linéaire, mais il y aura plusieurs façons de parler du personnage d'Anne Trister. Ce sont des moments. Les liens ne m'intéressent pas. Toutefois, la structure sera plus simple.

À tous nos abonnés et lecteurs,  
une Heureuse Année 1985