

Le mal d'une époque

Marie-Claude Loiselle

Number 56-57, Fall 1991

Léa Pool

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22953ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M.-C. (1991). Le mal d'une époque. *24 images*, (56-57), 55-59.

LE MAL D'UNE ÉPOQUE

PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE



Marianne en sursis dans *La demoiselle sauvage*.

Personnages à la dérive hantés par une mémoire douloureuse, personnages en détresse frôlant la folie : depuis dix ans, le cinéma de Léa Pool crie le mal existentiel propre aux années 80.

Qui dans le cinéma québécois, mieux que Léa Pool, a su représenter le mal d'être propre aux années 80? Qui d'autre qu'elle s'est acharné avec une telle obsession à exprimer le vertige de l'homme face au monde actuel? C'est que la douleur et la passion trônent au cœur même de son cinéma; elles en sont la chair, la raison d'être et le seul carburant. L'angoisse et le choc face au réel sont perpétuellement mis en lumière par des situations déchirantes et sans issue, par des personnages mûs par une quête d'identité, une rupture, un départ.

Qui, également, ne pourrait pas voir en filigrane du cinéma de Léa Pool une sorte de prolongement de ce que sont devenus, avec les années, les tourments existentialistes? Il y a, chez cette cinéaste, une force qui lie l'individu à sa passion; passion de l'absolu, passion du désespoir.

Le «je» et son double

Dire du cinéma de Léa Pool qu'il s'agit d'un cinéma d'auteur dans toute la force du terme ne vient pas pour autant écarter certaines caractéristiques d'un cinéma plus commercial (ou commercialisable), notamment les images très propres aux effets parfois mode ou racoleurs et la présence envahissante d'une musique qui facilite l'identification à «l'action». Il s'agit pourtant essentiellement d'un cinéma d'introspection, laissant au «je» une place jamais accordée auparavant par d'autres cinéastes au Québec. Transgressant ainsi une sorte de «désamification» propre à une flopée de films qu'on a dit exprimer l'esprit des années 80 et où se trouve anéanti tout rapport affectif entre le spectateur et ce qui se passe sous ses yeux (*Un zoo la nuit*, *Le déclin de l'Empire américain*, *Jésus de Montréal* ou encore, près de nous au Canada, les films des deux

Torontois Atom Egoyan et Patricia Rozema), Léa Pool réhabilite le sujet, sans que l'on puisse toutefois parler d'un retour à une quelconque forme de romantisme ou de psychologisme. Chez elle, la dimension psychologique n'est même, le plus souvent, qu'esquissée à grands traits. Le sujet qu'elle réinvestit dans ses films l'est plutôt comme un «je» extérieur à lui-même, dépossédé de lui-même.

Ce n'est pas un hasard si le double et le reflet, qui impliquent nécessairement un décalage, ont occupé une telle place dans les deux premiers films de Léa Pool. Ceux-ci permettent de se regarder soi-même comme un autre. Jeux d'ombres de *Strass Café*, personnage dédoublé entre celui d'Estelle et celui qu'elle inspire dans *La femme de l'hôtel*: ses doubles permettent en quelque sorte aux personnages de sortir d'eux-mêmes, de se mettre à distance pour mieux voir leur douleur et le mal qui les ronge. Cette époque (celle des années 80), que Guy Scarpetta* décrit comme celle du «double permanent et indestructible», est au cœur même de l'univers dépeint dans *Strass Café* ou *La femme de l'hôtel*, présente dans cette réalité déréalisée que recrachent les télévisions, les répondeurs, ainsi que dans la mise en abîme du film dans le film. Ces éléments, cent fois exploités durant les années 80, étaient encore peu utilisés au moment où Léa Pool réalisait ses deux premiers longs métrages. Le double semble ainsi avoir été l'instrument de prédilection de ceux qui, comme Léa Pool, ont cherché à témoigner d'une crise, où la possibilité de communiquer avec les gens et le monde qui nous entourent est devenue à ce point nulle qu'il n'en reste plus, au cœur du réel, que des traces évanescentes. Ce que Léa Pool a voulu saisir, c'est l'âme meurtrie et tourmentée des gens devant cette réalité.

La quête de l'autre

L'état de souffrance est aussi vécu, chez Léa Pool, en terme de manque; un manque presque essentiellement lié à l'absence d'un être aimé («Elle» dans *Strass Café*, Pierre dans *À corps perdu*, Marianne dans *La demoiselle sauvage* et même, possiblement Estelle de *La femme de l'hôtel*, bien que l'on ne sache rien de son passé). «... Longe le mur de l'absence...» dit la voix d'une femme dans *Strass Café*. Ce sentiment de manque et d'absence ne peut exister qu'en rapport à la mémoire. Dans tous les films de Léa Pool, celle-ci occupe une place centrale, que ce soit celle de l'enfance (Pierre dans *À corps perdu*) ou celle d'un amour qu'on ne peut oublier.

La mémoire étant ici synonyme de douleur (sauf dans le cas des souvenirs d'enfance), elle se trouve toujours doublée de son contraire: le désir d'oublier, d'anéantir le passé. «Elle voudrait tout oublier, ne jamais savoir», dit la voix de *Strass Café*. La mémoire étant ce qui contraint à appartenir à quelqu'un, les personnages de Léa Pool tentent d'échapper à

leur passé. Pierre Kurwenal, après que ses deux amants (Sarah et David) l'aient quitté, ne trouvera de guérison que dans le détachement total de tout ce qui ravivait leur souvenir à sa mémoire: la maison, le lit, les photos d'eux sur les murs, etc. Dans *La demoiselle sauvage*, le passé se trouve entièrement escamoté pour permettre au personnage de Marianne de vivre en quelques semaines, en sursis, entre une tentative de suicide et un suicide réussi, une dernière passion. À toutes les questions concernant son passé, Marianne ne révélera rien... à part l'aveu échappé d'avoir tué «son seul amour».

De l'isolement au vertige de la folie

On le sait, Léa Pool avoue dans ses films une véritable fascination pour ce lieu imprécis aux frontières de la folie et de la raison. Le double d'Estelle dans *La femme de l'hôtel*, Pierre dans *À corps perdu* ont tous les deux, comme aboutissement de leur détresse, un déséquilibre qui les conduit dans une maison pour gens aux prises avec des troubles psychologiques. On a souvent décelé, chez les gens gravement dépressifs ou atteints de troubles mentaux, une indéfinition entre la notion de passé et de présent. Ainsi, Estelle, Pierre Kurwenal, la petite fille d'*Anne Trister*, mais aussi Marianne dans *La demoiselle sauvage*, qui se tiendra tout au long du film très fragilement sur la corde raide: tous se protègent de la douleur associée au monde qui les entoure, dans une sorte de repli sur soi presque schizoïde. Ce mouvement d'intériorisation se lit principalement chez Léa Pool comme un refus de l'autre (l'autre toujours inaccessible, associé à l'échec): fuite de l'autre, dans un exil intérieur.

Plusieurs ont remarqué, dans les années 80, une progression de certains types de maladies mentales au détriment d'autres. Ainsi, on dénombrerait de moins en moins de véritables cas de schizophrénie face à un nombre fortement grandissant de dépressions graves. C'est précisément au cœur même de cet état de fait que Léa Pool vient inscrire ses personnages. Des personnages victimes de l'isolement du monde moderne, perdus dans le ventre aveugle de la ville, prisonniers d'émotions indomptables qu'ils vivent sans cesse sur le fil du rasoir.

Les murs, dans chaque film de Léa Pool, sont chargés d'un sens métaphorique. Ceux de la ville (toujours très présents sauf dans le dernier), ceux de l'atelier d'Anne Trister, celui du barrage contre lequel va se plaquer Marianne ou ceux du grenier où la jeune fille devra se cacher dans *La demoiselle sauvage*: tous génèrent un très violent sentiment d'isolement et de solitude. À ce titre, cette phrase de *Strass Café*: «Elle entendait la solitude frôler les murs de la ville» est déjà fortement imprégnée de ce qui préoccupera la cinéaste de film en film. Chez Léa Pool, les personnages sont littéralement engloutis par le lieu physique où ils vivent et ce lieu est



Les murs de la ville, de *Strass Café* à *À corps perdu*.



Estelle (Louise Marleau) dans *La femme de l'hôtel*. L'enfermement...

toujours un lieu d'enfermement qui ne laisse aucun espoir de délivrance.

Autant les murs de la ville que l'obstacle de la montagne qui coupe Marianne de l'Italie (lieu imaginaire de délivrance) semblent infranchissables, autant le mur du silence qui sépare les personnages semble invincible. Les gestes, les mots que Léa Pool met entre eux tentent de rompre cette distance, mais ils n'y arrivent toujours que très imparfaitement, comme s'il y avait quelque chose de fatal dans cette solitude de fin de siècle.

L'enfer de la solitude

Les personnages de Léa Pool sont enfermés dans leur solitude, sans aucune possibilité de réel rapport avec les autres. «L'homme est isolé», disent les existentialistes. Au moment où, chez Léa Pool, un des deux personnages se laisse aller à espérer une véritable rencontre avec l'autre, survient toujours la fuite de cet «autre», irrémédiablement inaccessible. La rencontre entre Andréa et Estelle ne se fera jamais vraiment (Estelle part dans une autre ville sans laisser de traces), pas plus que celle d'Alix avec Anne Trister (Anne retourne vers ses racines, en Israël), ou celle entre Élisée et Marianne (Marianne se jette dans les eaux du fleuve qui lui avaient accordé un dernier sursis, alors que Élisée est déjà retourné à la ville).

«L'autre» pour les existentialistes est toujours à la fois désiré et redouté, ce qui fait que l'homme est constamment en état de déchirement et de souffrance. Mais c'est chez Sartre que le malheur de la communication prend toute son ampleur. «L'enfer, c'est les autres», dit-il. C'est en voulant rejoindre l'autre que je m'expose sans défense, face au monde. C'est ce qui

arrive à Pierre Kurwenal, qui se trouve propulsé dans le monde par son amour pour ses deux amants et devient totalement esclave d'eux. Même chose pour Marianne, qui retrouve toute sa vulnérabilité et le trouble des émotions dès qu'elle s'attache à Élisée, qui vient la tirer de la torpeur de son suicide raté.

Pour Sartre, la communication des corps n'est d'ailleurs pas plus possible que celle des «âmes», puisque toutes deux sont condamnées à n'être toujours que communication extérieure. Ainsi, face à cet échec, l'idéal du monde technique n'est-il pas de substituer aux limites de l'homme la précision de la machine¹? Ce que symbolise, comme on l'a souligné plus haut, cette présence des télévisions, des téléphones ou des répondeurs dans tous les films (mis à part le dernier), mais aussi d'un studio d'enregistrement dans *La femme de l'hôtel*, où l'on crie sa détresse en chantant.

La nausée décrite par Sartre, c'est le mal de l'homme qui veut posséder le monde, alors qu'il comprend à la fois la vanité et l'inutilité de cette entreprise. N'est-ce pas un peu le sentiment soudain que l'on devine chez Pierre Kurwenal, alors que celui-ci revient d'Amérique centrale avec en poche les photos horribles des assassinats qui y sont perpétrés? N'est-ce pas aussi possiblement son sentiment, lorsqu'il abandonne promptement sa série de photos entamées sur Sarah, David... et la ville, pour se réfugier dans un asile?

«L'homme est condamné à être libre», a également dit Sartre. Il est donc, par le fait même, condamné à l'incertitude. C'est cette incertitude, générant l'angoisse, que de nombreux personnages chez Léa Pool fuient en s'imposant des impossibilités qui agissent comme autant de garde-fous. Ces impossibilités



... frontière de la folie. Sarah (Lucie Laurier) et Alix (Louise Marleau) dans *Anne Trister*.

(souvent nommées telles quelles : «Je ne peux pas, c'est impossible») deviennent pour eux la réponse à l'angoisse de la liberté totale dans laquelle la plupart vivent, sans famille, sans attachements, sans appartement fixe; une façon de simplifier une réalité trop complexe. Ils se retirent «le choix» auquel ils sont malgré tout sans cesse condamnés. De nombreuses phrases spontanées, dites par divers personnages, pourraient illustrer ce propos mais l'exemple le plus probant, où se révèle ce qui était latent de film en film, est celui de Marianne. Celle-ci, malgré toutes les démarches, l'aide, les conseils apportés par Élisée, malgré l'impression qu'elle donnera à cet homme d'avoir réussi à la convaincre de lutter pour sa liberté, pour sa survie, gardera jusqu'au bout son obstination à se croire insauvable; jusqu'au bout, jusqu'à sa mort.

Ainsi, *La demoiselle sauvage* marque sans doute non seulement un tournant dans la carrière cinématographique de Léa Pool, mais aussi et surtout un aboutissement, ne serait-ce que par sa facture étonnamment dépouillée en regard de l'ensemble des films antérieurs que l'esthétique terminait d'inscrire au cœur des années 80 (par leur style parfois surchargé, référentiel et glacé). Alors que tous les films, de *Strass Café* à *À corps perdu*, perpétuaient sans cesse un univers de grisaille, avec ses villes aux murs aveugles et ternes, ses ciels au gris fixe (c'est du moins le souvenir qu'ils laissent au spectateur), *La demoiselle sauvage* exalte un lieu d'une beauté extrême et troublante (les Alpes à la frontière italienne, près d'un barrage hydro-électrique). Pourtant, alors que les films précédents, malgré leur univers sombre, avaient toujours laissé entrevoir, en bout de piste, un espoir de guérison du personnage en



La femme de l'hôtel. «Des personnages victimes de l'isolement du monde moderne.»

détresse, ici, la beauté n'est probablement là que pour noyer encore davantage l'individu au cœur du monde. *La demoiselle sauvage* raconte l'histoire d'un sursis; une histoire enchassée entre un meurtre, suivi du suicide raté de Marianne et de cet instant où le corps de la jeune fille est finalement retiré des eaux du fleuve. Inscrite en creux d'un cinéma du mal d'être, la douleur triomphera probablement toujours chez Léa Pool, puisque celle-ci apparaît comme inséparablement liée à notre fin de siècle. ■

1. *L'impureté*. Éd. Grasset, coll. Figures, 1985, p. 53.