

Une beauté orpheline

La demoiselle sauvage de Léa Pool

André Roy

Numéro 58, novembre-décembre 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23206ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Roy, A. (1991). Compte rendu de [Une beauté orpheline / *La demoiselle sauvage* de Léa Pool]. *24 images*, (58), 64-65.

UNE BEAUTÉ ORPHELIN

par André Roy

On a répété à satiété que le cinéma de Léa Pool en est un de l'errance et de l'exil, et si c'en était un, plutôt, de la solitude et de l'incommunicabilité comme le laisse deviner *La demoiselle sauvage*? Où qu'ils soient, dans un hôtel, un studio ou perdus dans la grande ville, les personnages de Léa Pool (*La femme de l'hôtel*, *Anne Trister*, *À corps perdu*) ne réussissent pas à communiquer et leur fuite est une fuite en avant dans laquelle ils ne font que du sur-place. Les quatre murs d'une chambre, les buildings d'une ville ou, comme ici, les montagnes de la Suisse ne sont qu'un fond de scène sur lequel les protagonistes s'impriment, monades arrêtées, et rarement, malgré la volonté de la cinéaste, font-ils partie du paysage qui est pourtant filmé, délivré comme métaphore de leurs états d'âme. *La demoiselle sauvage* n'évite pas plus que dans les œuvres antérieures de Léa Pool cet écueil: le paysage, qui est supposé signifier, et même sursignifier, ne dit rien.

Pourtant, comme il est magnifiquement enregistré ici par la caméra de Georges Dufaux! Mais comme, également, il n'est qu'une toile de fond qui a un rapport problématique, contradictoire avec le récit de cette demoiselle appelée Marianne, Québécoise ressuscitée dans les montagnes helvétiques. Rappelons la trame du film. Marianne (Patricia Tulasne) s'enfuit après avoir tué son mari et tente de se suicider en se jetant en voiture dans le Rhône. Elle survit et est recueillie par un ingénieur d'un barrage hydro-électrique, Élysée (Matthias Habich), qui essaiera de l'appivoiser (elle est comme un animal terrorisé) durant trois mois. On retrouvera à la fin Marianne morte au même endroit où elle avait voulu se tuer. Claquemurée en elle-même, cette demoiselle est sauvage dans la mesure où on peut dire qu'un enfant autistique est sauvage car, tout compte fait, elle n'entend rien, elle ne voit rien. Elle est sourde et aveugle à l'amour que lui porte l'ingénieur, indifférente à ce qui l'entoure, comme à ce

paysage grandiose, terriblement beau, avec ses montagnes qui l'emprisonnent.

Ce paysage n'est pas là pour elle; il ne l'habite pas, pas plus qu'elle ne le vit: il ne correspond pas à son sursis, à ce huis clos qu'elle s'est forgé. C'est là la carence de la mise en scène adoptée par Léa Pool: le paysage est pris comme un simple adjuvant. Il se fait voir avant tout pour le spectateur, non pour Marianne. Sa présence est une absence pour Marianne. Quoique Marianne se présente comme une personne paranoïde, il est difficile de saisir ce paysage comme une métaphore du monde qui pèserait sur elle; comme il ne s'impose pas plus physiquement au personnage, on ne peut pas non plus l'interpréter comme métaphore de son huis clos. L'adéquation formelle ne s'établit pas (trop de plans moyens alors qu'il aurait fallu un choc entre plans éloignés et gros plans). Le paysage apparaît plus pittoresque que dramatique, peu lié à l'état d'âme de Marianne, jeune femme interprétée par une Patricia Tulasne malhabile à exprimer le désarroi et la peur. C'est peut-être à cause d'elle aussi que Léa Pool a manqué son but, tant cette Marianne n'attire pas la sympathie, tant son expression n'est guère juste, tant son visage reflète mal la lumière (lourd handicap au cinéma) et apparaît dur, sans profondeur.

À l'aspect décoratif du paysage et de ce bleu qui aurait pu devenir envoûtant, *unheimlich*, et qui permet peu à la mise en scène de s'y résorber, il faut ajouter le travail du son et de la musique qui apparaît assez souvent ostentatoire. Le son, qui compense le rôle congru des dialogues, prend une grande place: il doit exprimer en quoi le mutisme des personnage fait obstacle (la communication, la compréhension). La parole, qui se résume à quelques données réalistes (en gros, la vie quotidienne d'Élysée) et qui doit préserver la part du secret de Marianne, est relayée dans sa fonction par un son dominant, artificiel (créé surtout en studio sous la baguette d'Alain Chartrand), truqué, qui, comme la musique,

doit jouer un important rôle symbolique. Son symbolisme est cependant si univoque, si indicatif des sentiments des personnages qu'il remplace l'émotion que le spectateur doit sentir. Peu naturel et avec son côté froid, il fige le récit.

Si cette vitrification du récit est le résultat de la beauté sur-affichée du paysage et du sens forcené du son (paysage qu'il faut voir et son qu'il faut entendre *en premier*), il faut en trouver l'explication dans une approche plus intellectuelle que sensitive de la fiction. Le cinéma de Léa Pool est plus un cinéma du concept que du désir et de la pulsion; il y manque une certaine crudité du réel qui ferait exister ses personnages. Tout doit être signifiant chez elle, d'où l'emphase mise sur l'accessoire (paysage et son) aux dépens du principal: les êtres et leur affrontement avec ce réel qui les diviserait, les déchirerait. On peut dire que les personnages de Pool sont des orphelins du réel, un réel qui passe sur eux comme l'eau sur le dos d'un canard; plus objets que sujets, leur intériorité vient d'à-côtés, non d'eux — et quand on a une comédienne comme Tulasne, c'est catastrophique car le personnage ne peut plus nous toucher (heureusement qu'il y a Habich).

À cette rage de la signification, qui va de pair avec une certaine recherche formelle, répondent, dans les films de Léa Pool, des scénarios plus compliqués que complexes où la destinée des personnages l'emporte le plus souvent sur leur destin. *La demoiselle sauvage* marque cependant, à ce stade de la carrière de l'auteur, un changement de cap qui lui sera peut-être bénéfique, sans pour autant qu'elle abandonne l'exigence qui l'a toujours caractérisée. Car le scénario s'est épuré, simplifié, au risque de la simplification, repoussée heureusement ici par une douceur dans le filmage, un montage pertinent et un excellent sens de la durée. Le psychologisme qui pesait tant dans *À corps perdu*, a également presque disparu dans cette quatrième fiction de Pool. Si le scénario accroche parfois dans des illogismes



Marianne, la demoiselle sauvage...

(comment il se fait que le policier ne remarque rien dans le grenier où couchent pourtant Marianne et Élysée? Comment Marianne fait-elle pour descendre du grenier et rejoindre la fête dans la maison d'Élysée?), il ménage sa magie que justifie une fin énigmatique. Marianne, nous dit une voix off, est retrouvée morte trois mois après son suicide (qui nous a été montré tout au début). S'agit-il d'un second suicide, réussi cette fois? Ou bien, comme nous le laisse imaginer le magnifique plan de la fin, avec Élysée et ces habitants qui entourent le corps et qui disparaissent subitement du plan, d'un rêve de l'ingénieur? Cette fin, qui affirme le cinéma comme rêve, nous fait oublier la beauté obligatoire de *La demoiselle sauvage*. Le film devient alors ce qu'il aurait dû être d'un bout à l'autre: étrange et inquiétant. ■

...apprivoisée (Patricia Tulasne et Matthias Habich)

PHOTO: ATTILA DORY



LA DEMOISELLE SAUVAGE

Québec, 1991. Ré.: Léa Pool. Sc.: Léa Pool, Laurent Gagliardi, Michel Langlois. Ph.: Georges Dufaux. Mont.: Alain Belhumeur. Son: Alain Chartrand. Mus.: Jean Corriveau. Int.: Patricia Tulasne, Matthias Habich, Roger Jendly, Lénie Scoffié, Michel Voita. Coul. 105 min. Distr.: Aska Film Distribution.