

Entretien avec Léa Pool L'exil intérieur

Gérard Grugeau

Numéro 106, printemps 2001

Cinéma et exil

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23984ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Grugeau, G. (2001). Entretien avec Léa Pool : l'exil intérieur. *24 images*, (106), 16-21.

Entretien avec Léa Pool

L'EXIL INTÉRIEUR

PROPOS RECUEILLIS PAR GÉRARD GRUGEAU

Partie de Suisse en 1975 pour étudier en communications à Montréal avec l'intention d'introduire la vidéo en milieu scolaire à son retour, Léa Pool s'installe au Québec où elle commence une longue carrière de réalisatrice. Cinéaste de l'introspection absente d'elle-même et du réel, elle fait de la quête identitaire un champ d'expérimentation constant qui lui permet de se réapproprier un espace intérieur déserté. Telle une funambule avançant sur le fil de sa vie «entre les rumeurs du dehors et les cris du dedans», Léa Pool brouille les pistes pour mieux se réinventer.

24 IMAGES: *S'il vous fallait définir un cinéma de l'exil, quels sont les mots qui vous viendraient spontanément à l'esprit?*

LÉA POOL: Je ne considère pas que le fait d'avoir quitté la Suisse pour venir m'établir au Québec soit un exil majeur. L'exil a joué un rôle beaucoup plus dramatique dans la vie de bien des êtres. Moi, ç'a été un choix, un luxe au fond, de pouvoir décider du pays où j'allais vivre et travailler. Par contre, le fait d'avoir quitté un territoire pour en habiter un autre a fait surgir des questionnements identitaires qui ne se seraient pas posés en restant en Suisse. S'extraire de quelque chose de connu pour aller vers l'inconnu fait qu'on est obligé de se resituer. Avant même de faire du cinéma, j'avais un sentiment de grande liberté en arrivant ici, du fait de ne pas être associée à une profession (j'étais institutrice), à un chum, à un cercle d'amis. C'était comme une page neuve. Personne ne savait d'où je venais vraiment, quelles étaient mes bases, avec qui j'étais, comment j'étais, etc. J'aimais cette impression de pouvoir me «refaire», de prendre une autre identité, de transformer l'identité que je pensais avoir. Quelque chose de cette nature-là s'est produit à cause du déplacement physique d'un lieu à l'autre. Je pouvais me redéfinir dans mes choix, dans la liberté que je m'accordais. Ç'a été pour moi un changement de lieu, mais aussi un changement de profession. C'est comme si un nouvel aspect de ma personnalité se permettait alors de prendre forme.

Anne Trister est peut-être sur ce plan le film qui marque cette transition.

*Mais l'exil ne se construit-il pas généralement sur un manque? Vos personnages sont toujours évanescents, sur le bord de l'effacement. Si on considère *Strass Café*, votre premier film, on remarque justement que la fiction ne se dit pas au «je» et qu'elle se construit sur l'absence, l'errance, la solitude. Le personnage principal s'appelle «Elle». L'exil ne se loge-t-il pas dans cet écart entre le «je» et le «elle»? Partir de la Suisse était-il un arrachement nécessaire pour vous?*

Inconsciemment, je devais savoir que si je voulais me construire, prendre forme et m'enraciner, il fallait que je parte, oui. C'est avec le recul que je le vois. J'étais effectivement un être flottant, quelqu'un qui avait beaucoup de mal à se cerner, à savoir où étaient ses limites dans le rapport à soi et aux autres. En Suisse, j'avais des frontières précises, mais à l'intérieur de ces frontières, j'étais moi-même sans balises. Et partir m'a permis de recommencer à zéro, de reconstruire ma personnalité. Avant, j'avais l'impression qu'elle était comme bâtie par d'autres et que moi-même, je n'avais pas accès à ce que j'étais. C'est maintenant que je peux dire cela, après un long travail qui a passé beaucoup par le cinéma. Je ne veux pas que mon cinéma ait l'air d'une thérapie constante, mais il reste que ç'a été un lieu de questionnement pour moi, un lieu d'où je pouvais renvoyer une image de moi-même qui me permettait de construire quelque chose. Mes films sont

maintenant que je peux dire cela, après un long travail qui a passé beaucoup par le cinéma. Je ne veux pas que mon cinéma ait l'air d'une thérapie constante, mais il reste que ç'a été un lieu de questionnement pour moi, un lieu d'où je pouvais renvoyer une image de moi-même qui me permettait de construire quelque chose. Mes films sont



MICHEL GRAVEL

Léa Pool et le directeur photo Pierre Gill sur le tournage de *Lost and Delirious*.

JAN THIS



Emporte-moi (1998), le film le plus ancré de Léa Pool.



Lost and Delirious (2001) ou la quête d'identité.

comme des esquisses successives qui m'ont bâtie progressivement. C'est vrai que *Strass Café* est un film assez évanescent. Le «je» n'était pas possible. Le «masculin» et le «féminin» n'étaient pas possibles. Toutes les zones restaient dans l'ombre. Le film est d'ailleurs entièrement construit en clair-obscur.

Le film est proche de l'autisme, comme le personnage de la petite fille dans Anne Trister. Il y a une forme d'impuissance à nommer les choses, à vivre. Il y a un espace à structurer, à remplir, comme le lieu de création d'Anne, en fait.

Le désir de créer, c'est le désir de combler quelque chose, de remplir un vide. C'est ce désir de remplacer, de «panser», de com-

prendre, de «prendre avec», de cerner qui m'a donné envie de faire du cinéma. Ce désir vient de la nécessité de dire, de me nommer, de trouver un sens. Avant *Anne Trister* je ne me considérais pas comme une réalisatrice. J'étais quelqu'un qui essayait de communiquer, peut-être d'abord avec moi-même. Pour moi, l'exil c'est avant tout un lieu intérieur à construire, mais ça part d'une histoire familiale, d'un père et d'une mère. Et le déplacement, le changement de territoire vient exacerber tout cela.

Dans Anne Trister et Emporte-moi justement, la quête du père est abordée. Avez-vous l'impression qu'il y a eu chez vous, à travers cette personne du père, une sorte de disposition à l'exil?

Quand on parle de l'aspect autiste de mon cinéma, de cette difficulté à se cerner soi-même et à trouver sa propre forme, je considère en effet que, par l'héritage à la fois de mon père et de ma mère, il y a un espace évident qui rejoint l'exil. Mon père était lui-même un apatride (*Emporte-moi* est très autobiographique à cet égard). Il était polonais, il a fui en Allemagne et il n'a jamais eu de nationalité. Je ne porte d'ailleurs pas le nom de mon père, mais celui de ma mère. Mon père était d'origine juive, mais il n'avait pas de papiers suisses, même s'il vivait là. Nous avons été noyés dans cet univers sans papiers. À cette souffrance qu'il avait au quotidien (le fait de ne pas avoir de lieu) était accolée une autre souffrance: celle du peuple juif. Il portait lui-même une forte culpabilité, du fait d'avoir laissé sa propre famille en Pologne et de ne pas avoir revu ses parents avant leur mort durant la guerre. Il s'est fait enterrer en Israël, comme *Anne Trister* le dit. Il y avait chez lui ce désir d'une appartenance à la judéité, qui implique une errance. Pour un enfant, c'était quelque chose de contradictoire. La seule façon d'être, d'expérimenter l'appartenance, était de vivre dans cet état de



La femme de l'hôtel (1984). «Mes films se passent dans des lieux de transition.»

flottement, de non-lieu. Tout cela me fascinait. Ma mère, elle, était un être dépressif, exilé en lui-même, complètement coupé de la réalité et des autres. J'avais donc deux modèles de parents qui avaient beaucoup de mal à s'ancrer dans le quotidien. J'avais l'impression qu'en quittant ce lieu de la famille, j'allais trouver des racines. Ma seule façon de me créer en dehors d'un père et d'une mère qui portaient une certaine errance était de m'extraire de cette errance-là pour me recréer ailleurs. Et ça s'est fait par le cinéma.

L'errance est associée au peuple juif. L'écrivain juif Edmond Jabès tenait à cette non-appartenance, qui est pour lui la substance même de l'exilé. Toute idée d'enracinement lui répugnait. Vous retrouvez-vous là-dedans? Et la judéité est-elle, par ailleurs, un point d'ancrage dans votre cas?

Oui. Tant que j'étais en Suisse, c'était quelque chose qui m'agaçait plutôt. Mais en partant et en me détachant de mes racines suisses, je me suis approprié ma judéité. Le discours de mon père avait toujours été là, mais tout d'un coup, il prenait sens. Cela me rejoignait dans ma recherche d'identité. Cette dimension m'aidait. Je n'aime pas être mise dans une case, mais cette case-là me plaisait, peut-être justement parce que c'est une case qui a du flou, une case qui a de longues racines, mais qui correspond en même temps à une sorte de non-lieu. Et ça me ressemblait, pas tant sur le plan religieux que sur celui d'une histoire, d'un peuple dans lequel je me retrouvais. Quant à la notion de non-appartenance, j'ai beaucoup de mal à faire partie d'une association, à être porte-parole ou associée à un drapeau quelconque. J'ai une réaction épidermique dès que l'on essaie de m'encadrer, de m'identifier, par rapport à la sexualité par exemple. Je me sens un être complexe et je revendique cette complexité. C'est un peu une contradiction. On a besoin de se trouver un centre et, en même temps, c'est difficile de s'ancrer dans quelque

chose sans qu'on soit défini de façon réductrice. En fait, il faut évoluer à son rythme et ne pas accepter la définition des autres tant que l'on n'a pas acquis soi-même cette définition. D'où l'importance d'être dans cette errance; avec le temps, on acquiert des choses plus sûres sur lesquelles on bâtit. Peut-être que le fait d'avoir adopté un enfant a aussi changé des choses pour moi.

Avez-vous l'impression, comme le dit Régine Robin, qu'il y a toujours une sorte de vertige au cœur de l'identité de l'exilé et que, finalement, cette parole est «toujours intenable, insituable»?

Je pense que je ne pourrais jamais me donner une identité précise. Je me sens bien ici et je trouve les gens formidables, mais me dire strictement québécoise n'aurait aucun sens. Suisse-Québec: ce ne sera jamais un territoire pour moi. C'est plutôt accepter qui je suis qui importe. Je me définis davantage par ma création que par mon appartenance à un pays. J'envie les gens qui ont un pays, d'une certaine façon, mais c'est quelque chose qui n'est pas incarné pour moi. Ça ne me situe pas. Mais il faut dire qu'il n'y a pas grand-chose qui me convienne dans les conventions d'identité (*rites*). Quand je donne des entrevues à des revues gay par exemple où on me considère comme homosexuelle, je ne me sens pas bien là-dedans. Ce n'est pas du tout par rejet: je n'ai aucun problème par rapport à l'homosexualité. J'ai fait des films là-dessus... cependant, quand la revue *Advocate* a publié quatre pages sur moi, je suis devenue comme le symbole de cette cause, ce qui n'est pas vrai. Ce point de vue est tronqué. Un être est une superposition de tant de choses. Ta vie, elle n'est pas uniquement ce que tu es au moment présent, elle est aussi ce que tu as été et ce que tu seras.

Pour revenir à vos films, *Strass Café* est très durassien dans la forme, mais on sent que le film ne succombe pas à un effet de mode, qu'il



Anne Trister (1986), sur les traces des origines.

correspond à quelque chose de plus viscéral. Grâce au cinéma, l'exil a-t-il été d'emblée pour vous une force constitutive?

Oui. Il s'agit d'un exil intérieur, d'un espace à définir, d'un paysage à reconstruire. Comme s'il n'avait jamais été construit ou comme s'il avait été détruit. Pour moi, il y avait là quelque chose d'essentiel. C'est sûr que je devais avoir un instinct de survie assez fort. C'est cette nécessité-là qui a fait que j'ai ressenti la nécessité du cinéma. Je crois que mon désir de cinéma n'est pas artistique au départ. C'était avant tout un besoin d'expression. Par la suite, il s'est nourri artistiquement d'autre chose, bien sûr, et j'en ai fait une forme personnelle, qui s'est construite elle aussi peu à peu. C'est pour moi difficile de dissocier l'art de l'identité.

La question de l'identité renvoie aussi à un espace géographique. Il y a chez l'exilé un besoin de s'approprier de nouveaux territoires. Hotel Chronicles interroge par exemple l'américanité et votre propre rapport au rêve américain. Mais là encore, vous tirez le documentaire vers votre univers personnel, puisque le film est aussi une fiction sur une relation amoureuse qui «défait et se défait» et sur un territoire exsangue, qui ressemble plus à un cadavre momifié qu'à autre chose. Que représente pour vous ce film où vous vous projetez à l'échelle du continent nord-américain?

Il y avait un rêve au départ. Pour qu'il y ait un manque, il faut qu'il y ait eu un désir. Il n'y a pas de manque sans désir. Je pense que tout mon travail et toute la question de l'exil et de l'identité revèlent que je suis un être d'espoir. En Europe, on était très attiré par le rêve américain, surtout dans les années 60. Ce rêve était en fait une illusion pour moi. Il n'a pas pris forme comme je le voulais. Et cela rejoignait d'autres manques, dont le manque affectif. Les lettres renvoyaient effectivement à quelque chose qui se défait et à la fin d'un

rêve. Cela rejoint mes thèmes: le voyage, le passage d'un lieu à un autre, avec les hôtels.

Mais au-delà des thèmes, est-ce qu'il n'y a pas chez vous une difficulté à s'approprier le réel, à vous constituer comme sujet social? Le documentaire, c'est aller vers l'altérité. Avez-vous eu l'impression d'un rendez-vous manqué dans ce cas-ci, même si le film est indéniablement un film de Léa Pool?

Oui. Mais je ne sais jamais vers quoi mon film va aller. Je suis comme un funambule. Mes films sont souvent ouverts à la fin, même s'ils débouchent parfois sur un cul-de-sac (*rites*). Mais dans *Hotel Chronicles*, il y avait peu d'ouverture. Ça

finissait sur la mort. C'est peut-être mon film le plus pessimiste avec *La demoiselle sauvage*. C'était un vrai cul-de-sac, oui. Et j'avais opté pour un champ de vision réduit. J'avais adopté un parti pris esthétique qui m'arrangeait: ne voir de l'Amérique que ce qui était vu de la chambre d'hôtel et sur les écrans de télévision. Donc, c'était au départ un choix de retrait.

L'exil est aussi une sorte d'aller-retour constant entre le lieu d'origine et la société d'accueil. On a l'impression qu'avec La demoiselle sauvage, qui revient sur «le lieu du crime» (la Suisse), il y a comme une sorte de boucle qui est bouclée. Avez-vous l'impression alors de tourner une page, même si la condition d'exilé implique un flottement jamais vraiment résolu entre l'ici et l'ailleurs?

J'avais très envie de faire un film en Suisse. À cette époque-là, j'avais pensé rentrer à plusieurs reprises. Étrangement, «le lieu du crime», comme vous dites (*rites*), est plutôt un lieu heureux de mon enfance. C'était le lieu des vacances. Ça aurait été «logique» que je fasse *Emporte-moi* en Suisse par exemple, mais je n'ai pas eu ce désir-là. Ce qui est quand même encore une fois une façon de rester à distance. En choisissant un sujet comme *La demoiselle sauvage*, qui n'était pas de moi mais que je transposais dans un lieu familier et plutôt heureux, j'ai pris la partie la plus heureuse de moi pour en faire un sujet extrêmement tragique au fond. Mais le tournage a été un grand bonheur. Est-ce la clôture de quelque chose? Peut-être.

Emporte-moi m'apparaît comme une étape importante dans la structuration identitaire de l'exilée que vous êtes. Le film fait une sorte de synthèse. Pour la première fois, vos personnages sont ancrés ici, dans une période historiquement marquée, à savoir la Révolution tranquille.

Mon cinéma est comme une photo qui se révèle très lentement. À travers les couches successives de mes films apparaît une image qui tente de recoller des morceaux. C'est vrai, sur ce plan, que *Emporte-moi* est le film qui donne le plus de réponses par rapport aux morceaux épars, flous, diffus qui sont dans mes autres films. Mais moi, je sais que *Strass Café* préfigurait déjà *Emporte-moi*. Ma source vive depuis le début, c'est l'enfance. Les questionnements, les préoccupations, les douleurs sont ceux d'une période assez restreinte somme toute.



À corps perdu (1988). «Des personnages en quête d'un lieu acceptable pour se construire.»

L'enfance était abordée dans À corps perdu et le personnage masculin se réconciliait avec sa propre enfance. Ce n'est sans doute pas un hasard que le personnage de Emporte-moi soit une adolescente. On reste là encore proche du thème de l'exil, car l'adolescence est le lieu même d'une identité à construire. Le personnage cherche sa place dans un monde qui lui résiste.

Tout à fait. D'ailleurs *Lost and Delirious*, mon dernier film, porte lui aussi sur des adolescentes dans un pensionnat. C'est une période de vie que je comprends. Je suis restée dans cette transition très longtemps. Cette période où l'on doit se construire en tant qu'adulte peut s'éterniser, si on ne se trouve pas. C'est aussi un exil, cette difficulté à sortir de cette période où l'identité prend une forme plus définitive. J'ai enseigné à des adolescents en Suisse et j'étais très «compétente». *Lost and Delirious* est un film sur la quête d'identité, sur la quête d'amour. Il porte sur des mères manquantes, des mères inadéquates. C'est l'histoire de trois jeunes filles qui ont un rapport problématique à leur mère. L'absence de la mère, qui est à combler, fait partie intégrante de tous mes films. L'exil correspond pour moi en quelque sorte au fait d'avoir été éjectée d'un lien vital. Le lien à la mère est à la base même de l'identité. Sans ce lien ou si ce lien a été brouillé, l'identité sera toujours fragile. Le fait que je sois devenue mère vient combler d'une certaine façon cet espace que même le cinéma n'a pas su remplir. Ce n'est pas un hasard si un film comme *Emporte-moi* a pu prendre forme. Il est beaucoup plus enraciné que mes précédents.

Cela nous amène à Gabrielle Roy qui a toujours écrit dans le souvenir d'une mère de laquelle elle a dû s'arracher. Qu'est-ce qui vous intéressait chez elle? Le fait que ce soit une femme qui ait ressenti, elle aussi, le besoin de s'exiler pour se construire?

Peut-être. Mais c'est d'abord ses écrits qui m'ont touchée. C'était un peu une femme «sans histoire». Tout ce qui touche sa relation à sa mère m'a profondément marquée. Je me suis beaucoup retrouvée en elle. Elle était institutrice comme moi. On a fait un trajet inverse, puisque je suis partie de la Suisse pour venir me construire ici... bref, je trouvais chez elle plein de résonances. Toute cette culpabilité par rapport à la mère... pas le fait d'avoir quitté la mère, mais le fait de ne pas pouvoir aller au plus simple, de ne pas être capable de dépasser cela. En même temps, c'est le lot de 95 % des gens, ce manque de communication, ce rêve impossible de rencontrer l'Autre. Il y a toujours des vides. Ce qui est unique chez Gabrielle Roy, c'est sa sensibilité dans son rapport à l'enfance et à la mère. C'est ce qui me bouleverse chez elle. Et il y a cette simplicité, cette efficacité dans l'écriture, extrêmement travaillée par ailleurs. Elle est proche de mes propres sentiments, de mes émotions. Je lis certains passages et j'éclate en sanglots. C'est rare, ces moments-là. J'ai connu cela avec *L'insoutenable légèreté de l'être*, quelques livres... Chez Gabrielle Roy, il y a une façon de raconter qui me rejoint vraiment. Il me semble que je me serais bien entendue avec elle.

Quelles sont pour vous les images de l'exil? De quelle manière l'exil a-t-il marqué l'esthétique de vos films?

Le choix des thèmes d'abord. Mes personnages sont toujours des êtres qui sont entre deux étapes de leur vie, qui sont en déséquilibre. Ils sont dans un passage à vide, un passage qui les mène d'un lieu à un autre. Au début, ça s'exprimait carrément par des personnages qui marchent tout le temps, qui ne sont jamais assis, qui n'ont aucun quotidien. Mes films se passent dans des hôtels, des gares, des lieux de transition. Les personnages de mes films ne sont jamais en paix (*rires*)... Et c'est vrai que le premier personnage qui est vraiment inscrit dans une maison, une histoire, dans l'Histoire comme vous disiez, c'est la jeune fille de *Emporte-moi*. Tous les autres sont



La demoiselle sauvage (1991). Un retour au pays natal pour la cinéaste.

en déplacement, avec au centre de leur errance la quête affective, la recherche d'un lieu acceptable pour se construire. Il faut déjà le trouver, ce lieu, et c'est très difficile. Jusqu'à tout récemment, mes personnages n'arrivaient pas à le trouver.

Vous tournez régulièrement et vous avez marqué le cinéma québécois en faisant entendre une voix autre et singulière. Comment pensez-vous que l'exilé vient enrichir ou remettre en cause l'identité de la société d'accueil?

Le fait de m'exiler m'a ouvert la porte du cinéma. Le Québec m'a donné cette possibilité, ce qui est formidable. Je n'aurais peut-être pas été cinéaste si j'étais restée en Suisse. Tout ça a entraîné un questionnement. Dans un premier temps, j'ai été perçue comme un peu en marge de la cinématographie québécoise. Aujourd'hui, il y a un besoin de plus en plus marqué de nommer la réalité d'une partie de la population du Québec qui est formée de gens en exil, de gens issus des communautés ethniques. Cela fait partie d'une nécessité pour ce qui est de définir la société québécoise. Si la société ne s'ouvre pas à cette réalité-là, il va y avoir des problèmes, surtout dans une grande ville comme Montréal. Mon cinéma a sa place et il constitue une façon de nommer cette réalité. Je sens beaucoup plus d'ouverture aujourd'hui. On m'a souvent dit à une certaine époque que je ne faisais pas un cinéma québécois. Mais j'ai fait tous mes films ici. Dire que mes films n'ont pas une thématique québécoise, ça voudrait dire quoi? On revient alors à ces questions de «pure laine», de pas «pure laine», un discours que je ne suis pas capable d'entendre.

Votre dernier film a été tourné en anglais. Comment s'adapte-t-on à une autre langue, à une autre culture? Il y a là encore un décalage.

J'ai eu un peu peur au début, pour ce qui est de la direction d'acteurs. Je me demandais si ma sensibilité s'adapterait à cette

autre langue. À cause du stress du tournage, c'était parfois difficile de commenter ce qui n'allait pas dans une scène. Mais non, c'est plutôt le fait de travailler sur le scénario de quelqu'un d'autre qui était un peu troublant pour moi. J'ai dû m'ajuster. Tourner en anglais crée une certaine distance. J'avais l'impression de me retrouver un peu comme à mon arrivée au Québec. J'avais à me redéfinir, les gens ne savaient pas trop qui j'étais... Mais j'avais une

équipe totalement québécoise, avec des gens que je connaissais. Si j'avais tourné avec une équipe canadienne ou américaine, ce sentiment d'étrangeté aurait été plus fort. Il y a eu un petit décalage, c'est sûr, pas sur le plan de la création, mais sur celui des relations sur le plateau.

Peut-on dire dans un sens que la création est devenue votre terre, votre «pays»?

L'exil me sied bien par rapport à mon identité. J'aime mieux le statut d'exilé que le statut de personne ancrée. C'est une position qui me conviendra toujours davantage, même si à travers la maternité et mon travail, j'ai trouvé un certain ancrage. Je serai toujours quelqu'un qui a de la difficulté à se définir. Aujourd'hui, je vois ça presque comme un refus. Au fond, je n'ai pas vraiment envie de plus, parce que ça ne sera jamais juste. Alors, au moins, cet espace flottant me donne une liberté de me nommer et de me transformer chaque jour. Le côté définitif me fait très peur. Plus on essaie de me définir, plus j'ai l'impression que je porte des masques. Le statut d'exilé est le statut qui me reflète le mieux justement, le statut qui nécessite le moins de masques. Si je n'étais plus une exilée, j'ai l'impression que je n'aurais plus rien à dire. Ma création puise sa source dans cet espace qu'on ne peut pas nommer. C'est cette quête, cette recherche de sens, et ce besoin d'organiser, de trouver une dimension à soi et aux autres qui fait qu'on a envie de créer. Ce n'est pas par hasard que certains créateurs refusent de faire une psychanalyse. Ils ont l'impression qu'ils n'auraient plus rien à dire. C'est un peu réducteur de poser la question en ces termes, je sais, mais si les choses sont trop nommées, il n'y a plus de raison de les dire. Tout est en fait un jeu avec soi-même, un jeu de distance. Il faut garder un certain espace entre ce que l'on est et ce que l'on a à dire pour que ça circule et que la création soit possible. ■