

André Turpin, réalisateur d'*Endorphine*

Michel Coulombe

Volume 34, Number 1, Winter 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79886ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coulombe, M. (2016). André Turpin, réalisateur d'*Endorphine*. *Ciné-Bulles*, 34(1), 14–20.



Photo : Shayne Laverdière

Entretien André Turpin, réalisateur d'**Endorphine**

« Le cinéma est le médium parfait pour parler du temps parce que c'est une sculpture de temps. »

MICHEL COULOMBE

André Turpin est certainement l'un des directeurs de la photographie les plus estimés au Québec. Bien qu'il tourne assez peu, ou peut-être justement parce qu'il n'enchaîne pas les tournages, il a récolté quatre prix Jutra pour les films **Maelström**, **Un crabe dans la tête**, **Incendies** et **Mommy**. Il a d'ailleurs signé la lumière des trois derniers longs métrages de Xavier Dolan, **Tom à la ferme**, **Mommy** et **Juste la fin du monde**, attendu au prochain Festival de Cannes, et fait équipe avec lui pour les clips d'Indochine (*College Boy*) et d'Adele (*Hello*). En parallèle, il mène une carrière de réalisateur atypique, lancée avec **Zigrail** en 1995, puis parsemée de courts métrages, dont sa participation au collectif **Cosmos**. Bien que son deuxième film, **Un crabe dans la tête**, ait été couronné de succès, il lui aura fallu 14 ans pour revenir au long métrage. **Endorphine**, son film le plus expérimental, propose une réflexion sur le temps. À trois étapes de sa vie, Simone y réagit au meurtre de sa mère. Tête-à-tête avec un cinéaste résolument indépendant.

Ciné-Bulles: Le scénario d'Endorphine était-il aussi énigmatique que le film?

André Turpin: Le film est plus abstrait que le scénario. J'ai triché en écrivant le scénario. Lorsqu'un personnage réapparaissait, j'ajoutais des points d'exclamation pour qu'on le remarque. Je donnais certaines explications. Par la suite, j'ai brouillé les pistes et j'ai enlevé beaucoup de choses parce que c'était trop plate. Le film est quand même un peu plate! J'aime que le cinéma confronte mes valeurs ou mon esthétique. Divertis-moi! Intéresse-moi!

Pourquoi n'avez-vous fait que 3 longs métrages en 20 ans?

J'ai mis huit ans à écrire le scénario d'**Endorphine**. Comme je suis incapable de partir d'un plan, je cherche constamment, je me dope aux nouvelles idées. Un poison! Il y a eu un nombre inimaginable de versions du scénario. Dans l'une d'elles, on voyageait dans le temps en ascenseur dans l'inconscient. À chaque étage, on découvrait une époque et un rêve différents. Je voulais faire un film sur la nature étrange du temps, ma fascination première depuis 25 ans. J'ai lu tout ce qui est accessible en astrophysique, en physique relativiste.

La conférencière dans le film pourrait être votre double, non?

Oui. Initialement, la conférence était trois fois plus longue. Comme ça devenait prétentieux, j'ai épuré. Il a fallu que les producteurs insistent pour que je renonce à poursuivre l'écriture et que l'on dépose le projet à la SODEC. Il a été accepté à son premier dépôt! J'ai quand même continué à écrire, partagé entre l'envie de plaire et mon instinct cinéophile puriste. **Un crabe dans la tête** était un film grand public. Je l'ai regretté. J'ai cessé de l'aimer en mixage! Ce que je lui reproche, c'est d'être un film adolescent. Je l'ai fait à 37 ans.

Avez-vous songé à la coécriture?

J'ai le goût de travailler avec un coscénariste et aussi de coréaliser. Je crois qu'il y a quatre ou cinq personnes avec lesquelles ce serait possible, notamment Philippe Falardeau. J'ai fait trois courts métrages avec Anaïs Barbeau-Lavalette et l'on veut réaliser un long métrage ensemble, l'adaptation d'*Alfred ou la liberté retrouvée*, une pièce d'Emmanuel Schwartz. Il en signe l'adaptation. Ce

sera compliqué et coûteux, surtout parce qu'il y a des animaux. Si Stéphane Lafleur pouvait m'écrire un scénario, je serais tellement content!

On ne sent pas chez vous le besoin irrésistible de faire un nouveau film ou d'en faire encore plusieurs.

Je n'ai pas tant que ça à dire. Même en tant qu'interprète du scénario d'un tiers, il faudrait que je m'investisse. Entre **Mommy** et **Juste la fin du monde**, pendant un an et demi, je n'ai fait que travailler à **Endorphine**. Pas de publicité, rien d'autre. Pour y arriver, je dois être passionné par le scénario, par le sujet.

Parlant d'Endorphine, vous avez évoqué le monde des rêves. Le film est-il inspiré de vos rêves?

Non, mes rêves sont très peu intéressants, très concrets. Je veux que le spectateur soit dans la position du rêveur. C'est comme ça que je souhaite qu'il reçoive le film, en abandonnant la raison. Aujourd'hui, je vois les erreurs que j'ai commises. D'une part, la conférence donne des clés, alors tout le monde essaie de résoudre l'intrigue. D'autre part, le film a un côté « énigme », puzzle, ce qui crée l'impression qu'à la fin il y aura une résolution. On l'anticipe, on la cherche et l'on est frustré de ne pas comprendre. Christopher Nolan, dans **Inception**, explique tout. On ressent le vertige de façon intellectuelle. Depuis **Lost Highway**, David Lynch ne donne aucune piste. On ne sait pas ce qui se passe, on le ressent et le vertige est nettement supérieur. C'est un état que je cherche à reproduire.

C'est votre quête.

Dans **Endorphine**, ce vertige, c'est ma quête. La première fois que j'ai lu sur la relativité, il y a bien longtemps, c'était dépayant, confrontant. On reçoit le temps comme linéaire, droit, rigide, inflexible. À la lecture d'Henri Poincaré et d'Albert Einstein, on comprend que le temps n'est pas tel qu'on le perçoit, qu'il est flexible. Ce n'est pas une lubie. Le cinéma

J'ai le goût de travailler avec un coscénariste et aussi de coréaliser. Je crois qu'il y a quatre ou cinq personnes avec lesquelles ce serait possible, notamment Philippe Falardeau. J'ai fait trois courts métrages avec Anaïs Barbeau-Lavalette et l'on veut réaliser un long métrage ensemble, l'adaptation d'Alfred ou la liberté retrouvée, une pièce d'Emmanuel Schwartz.

est le médium parfait pour parler du temps parce que c'est une sculpture de temps. Montage, ellipses, ralentis, flashback. Faire un film qui témoigne d'une vie complète, c'est une sculpture de temps.

Votre film explore diverses formes de perte de conscience. Hypnose, rêve, évanouissement, étran-glement.

Au bout de quatre ans d'écriture, je me suis rendu compte que la meilleure comparaison, la meilleure façon de décrire un temps près de la réalité qui défie notre intuition, c'est la perception associée à la perte de conscience. L'évanouissement en est le plus bel exemple. Une horloge quelconque de notre cer-veau s'éteint. Quand on reprend connaissance, ça repart, mais on revient de tellement loin, comme si ce qui venait de se passer appartenait au passé lointain. Je me suis dit que l'inconscient pourrait servir de machine à voyager dans le temps, surtout dans le premier film, celui de Simone 1, la plus jeune. Elle s'évanouit et se réveille ailleurs dans son histoire.

Vous parlez de premier, de deuxième, de troisième film.

Il y a trois Simone et trois films différents. Simone 1 est ancrée dans la réalité. Simone 2 est dans un cauchemar, l'une des théories qui expliquent le film. Simone 3 donne une conférence. Trois films distincts, trois exercices de style.

Comment les spectateurs des festivals ont-ils réagi?

Peu de gens m'en parlent beaucoup et beaucoup de gens m'en parlent peu! Les gens restent en grand

nombre quand il y a une rencontre après la projec-tion.

Les spectateurs échafaudent-ils des explications qui vous surprennent?

À Toronto, quelqu'un en a fait une lecture freudienne. Le tueur devient l'amant de Simone 3. Être amoureuse du tueur de sa mère... Ce n'était pas mon intention. Mon but était d'amener les gens à plonger dans le film. Sentir le vertige, la transe. J'ai songé à me présenter en salle, quand le film prendra l'affiche, avant toutes les projections pour inciter le public à s'abandonner à cette expérience cinématographique. C'est plutôt un défaut du film! (rires) À la sortie de tous mes films, j'ai la peur et l'impression d'imposer un fardeau aux spectateurs. Seule exception, **Cosmos**: je savais que c'était drôle. Quand le générique de **Zigrail** apparaissait, les gens se disaient: «Ah oui! C'était ça!» On connaît cet état dans lequel on se trouve à la fin d'un film. Dans **Zi-grail** comme dans **Endorphine**, on se demande s'il ne manque pas quelque chose, une dernière partie.

Dans Endorphine, lorsqu'on voit un autobus en travers de la rue, la référence à une photo de Robert Frank, Trolley – New Orleans, semble évidente.

Référence directe. L'idée de cet autobus où l'on voit plusieurs personnages du film est venue avant la référence à Robert Frank. J'ai aussi eu en tête la scène d'ouverture de **8 1/2** de Fellini, Marcello Mastroianni est dans un tunnel et l'on voit un autobus duquel pendent plusieurs bras. J'ai également pensé au train sinistre dans lequel se trouve Woody Allen dans **Stardust Memories**. Il y a quelques hommages de



ce genre dans **Endorphine**. Je fais notamment une référence à **Persona** d'Ingmar Bergman dans le *morph* où l'on voit les trois femmes.

Qu'attendez-vous d'un directeur de la photographie?

Avant tout un échange intellectuel. C'est plus important que le talent d'éclairagiste ou de cadreur.

Pourquoi avez-vous choisi Josée Deshaies?

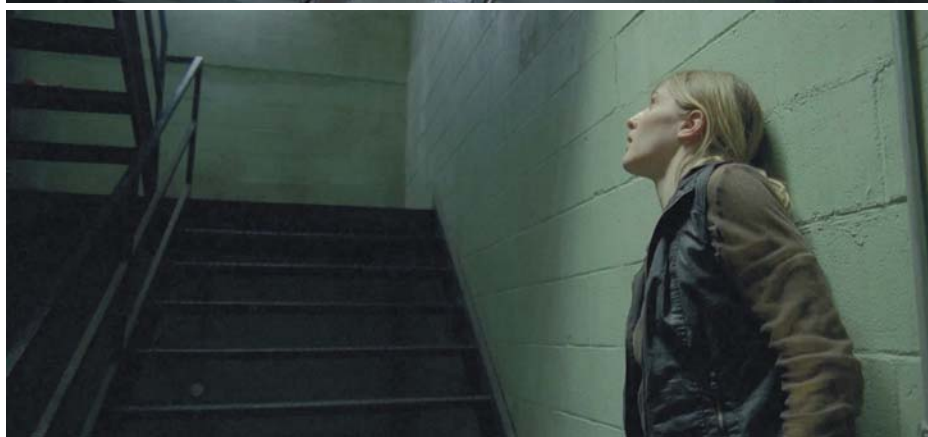
Je connais Josée Deshaies, mon assistante sur **Cosmos**, depuis 25 ans. Je voulais un interlocuteur, quelqu'un de cultivé au niveau de l'image. Au début, j'avais l'instinct d'éclairer, mais j'ai choisi d'abandonner. L'éclairage d'**Endorphine**, le choix des objectifs, tout ça vient d'elle. Elle est plus méticuleuse que moi. Elle est précise, moi plus instinctif. Je lui ai confié l'éclairage et j'ai cadré le film, sans opérer la caméra. Ça me vient de Xavier Dolan. Il prend le chercheur de champ, cherche, trouve. Ça devrait être comme ça. Josée opérait la caméra. Je voulais que le film de Simone 1 soit très narratif. Mon modèle, c'est **No Country for Old Men**, un chef-d'œuvre de *storytelling* visuel. Je pensais que Simone 2 serait plutôt dans le style de Philippe Grandrieux, caméra à l'épaule, sale, instinctif, sensoriel, nerveux, angoissant. Une caméra expressionniste. Josée y a mis des mouvements de caméra qu'il n'y a pas dans le premier. Le troisième film est très simple, plus pur que les précédents, avec des plans plus larges.

Il y a peu d'horizons dans votre film.

Je crois que ça vient du manque de moyens. Tout était très contrôlé côté décor. Années 1950 et 1960. Architecture très carrée. C'est difficile d'ouvrir davantage, sans quoi Montréal apparaît. Il y a un point de fuite dans Simone 2, il a été composé en postproduction. On en a fait une affiche.

Comment cela se passe-t-il avec les acteurs?

J'ai beaucoup de difficulté. C'est pour ça que j'aimerais coréaliser. J'aimerais être accompagné d'un directeur d'acteurs. Pourquoi ne pas casser le code du réalisateur-metteur en scène? Pour **Endorphine**, nous avons répété, travaillé des scènes clés. C'est difficile pour moi de dire à un acteur qu'il ne fait pas la bonne affaire. L'autorité ne me pose pas de problème, le jugement par contre... La caméra, la lentille, l'éclairage sont toujours pareils. Dans le cas



De bas en haut: Sophie Nélisse, Mylène Mackay et Lise Roy incarnent Simone à différents âges dans **Endorphine**

d'un acteur, il faut tenir compte de son humeur, de son genre de talent. J'ai de la misère à jongler avec ça.

Votre collaboration avec Xavier Dolan ne vous a pas donné des idées pour entrevoir autrement ce travail?

Un peu. Il est fascinant à voir diriger. J'ai le goût de faire un film sur sa direction d'acteurs, une caméra pointée sur lui, une autre sur l'acteur. Il parle constamment, il reprend des phrases, il invente des

dialogues à côté de l'acteur. Tous les acteurs ne peuvent pas travailler comme ça, mais quand ils en sont capables, comme Anne Dorval ou Suzanne Clément, c'est d'une beauté! Les idées jaillissent. Xavier, qui est aussi acteur, joue une réplique, Anne Dorval prend ce qu'il vient de lui donner et le recrache immédiatement à travers son personnage. Je ne suis pas un acteur...

Vous ne faites pas confiance à votre jugement?

Ce n'est pas ça. Si je m'adressais à un robot, je n'aurais pas peur du tout. J'ai confiance en mon jugement, mais je n'ai pas toujours la bonne façon de m'expliquer. Avec Guy Thauvette, c'était très facile, c'est mon chum. Mon rapport humain à l'autre fait toute la différence.

*Il y a une phrase en allemand dans **Endorphine**. L'allemand a déjà été plus présent dans le film, non?*

On entendait une chanson allemande quand Simone disait qu'elle avait eu un rêve prémonitoire, lorsqu'elle rêve que sa mère lui arrache le doigt, puis encore une fois à la radio. J'ai laissé tomber parce que je trouvais le film trop plate. Certaines répétitions ennuyaient les spectateurs. Après le mixage, j'ai coupé quatre minutes. En fait, j'ai repris le mixage quatre fois. En cours de route, j'ai fait appel à Stéphane Lafleur et à Xavier Dolan. Tous deux sont venus passer une journée en salle de montage.

Avez-vous besoin de garde-fous, de gens qui vous protègent lors de ces incessantes remises en question?

Les producteurs, l'assistant-réalisateur, le directeur artistique, Josée Deshaies, tous savent qu'en création, je suis très inspiré, je deviens un « *loose cannon* ». Quand j'ai une nouvelle idée, je suis prêt à tout changer pour l'intégrer, alors j'ai besoin de garde-fous!

Comment s'est passé le montage?

Ça a été très long. J'ai tourné en deux blocs entre lesquels nous avons monté pendant six semaines. Après le tournage du deuxième bloc, nous avons passé beaucoup de temps au montage, puis j'ai tourné encore deux journées. Simone 2, lorsqu'elle allait chez sa voisine, en profitait pour vérifier si ses photos avaient du succès sur Instagram. On a refait

la scène: maintenant elle découvre que la voisine a des photos d'elle sur son ordinateur. Ces journées supplémentaires sont prévues au budget. Pour cela il faut de bons producteurs. Ils ont bien vu le montage 50 fois. Ils ont été très créatifs. J'ai besoin de ça. À l'été, j'ai pris deux jours et j'ai essayé complètement autre chose au montage, convaincu que j'avais trouvé, allumé, drogué par cette nouvelle idée, mais j'ai dû admettre que le film n'avait pas été écrit de cette façon.

Survolté ou angoissé?

Je ne suis pas angoissé. Je suis insatisfait. Je veux que ce soit bon. C'est pour ça que j'aimerais coréaliser. Peut-être ne suis-je pas assez affirmé comme réalisateur, mais je suis insatisfait de la qualité de mes films. Je voudrais qu'ils soient meilleurs.

*Dans **Endorphine**, il y a un trou dans la main de Simone, on lui arrache un doigt et elle colle sa langue sur un poteau. De plus, on tue brutalement sa mère.*

Le film est très physique, sensoriel. Le trou dans la main n'a rien à voir avec la douleur. C'est symbolique, métaphorique. J'y vois une belle image de cinéma. Simone 1, qui a subi un choc post-traumatique, est coupée de ses émotions, alors elle cherche à ressentir, physiquement. Inspirée par un baiser vu à la télé, son besoin s'exprime surtout par sa langue. C'est le rapport aux endorphines, le besoin de ressentir. Dans le *morph* final, on passe de cette douleur à l'orgasme. L'orgasme de Simone 3, affranchie du traumatisme, c'est mon *happy end*.

Vous avez réalisé un film à caractère expérimental dans un cadre de production standard.

Je suis chanceux. Bien que le scénario ait quelque chose d'expérimental, j'ai tourné le film en 35 mm et j'ai eu droit à 37 jours de tournage. J'aime les films classiques, mais aussi Philippe Grandrieux, Gaspard Noé un peu, David Lynch définitivement et Apichatpong Weerasethakul. J'aime ces expériences parfois douloureuses. Je revois certains de ces films parce que j'ai dormi la première fois. Avec Tarkovski, c'était comme ça. Même chose pour **Under the Skin** de Jonathan Blazer. Mais je sais que c'est demander beaucoup d'efforts au spectateur. Tous ceux qui ont revu **Endorphine** l'ont mieux aimé la deuxième fois. Ils font plus de liens, sans chercher d'explications.



En tant que directeur de la photographie, vous avez assisté au passage au numérique, mais vous ne tournez pas en numérique.

Je ne le fais que pour la publicité. La seule fiction que j'ai tournée en numérique est le court métrage **Prends-moi**, que j'ai coréalisé avec Anaïs Barbeau-Lavalette.

D'où vient cette résistance?

D'un amour pour le film qui n'a rien de sentimental. C'est plus facile de tourner en numérique, mais pour plein de raisons technicoesthétiques c'est préférable de tourner en 35 mm. L'étalonnage donne plus de latitude. On ne pourrait pas faire **Mommy** en numérique. Dès que l'on pousse les couleurs, ça devient très artificiel. De plus, les peaux sont très difficiles à contrôler en numérique, surtout si l'on fait des trucs extrêmes. Les erreurs pardonnent moins qu'en film. Sur le plateau, quand on tourne en film, on éclaire, on sculpte son sujet en direct. En numérique, l'image est déjà interprétée, alors on regarde constamment le moniteur. J'aimerais faire autrement, ne serait-ce que pour un plan, mais je n'y suis jamais arrivé. Par contre le numérique est beaucoup plus sensible.

Devez-vous insister auprès des réalisateurs pour tourner en 35 mm?

Je n'ai jamais eu à le faire, surtout pas avec Xavier Dolan. Même pour *Hello*, le clip que nous avons tourné avec Adele. Ces images ont été plus vues que toutes celles que j'ai faites avant réunies. Xavier Dolan se mêle de tout. C'est moi qui construis l'éclairage et il y réagit. Parfois, je fais la première prise, je définis le mouvement et je demande à l'opérateur d'imiter ce que je viens de faire. Je me mêle de plus en plus des costumes, des maquillages, des décors, de tout ce qui est dans l'image. Au départ, dans le clip d'Adele, les murs étaient blancs et ça n'allait pas. La directrice artistique paniquait, il n'y avait pas de budget. Celui-ci a rapidement explosé et on a tourné quelques images en 70 mm Imax! Des moyens incroyables! De même, le budget de **Juste la fin du monde** a presque doublé en cours de production.

Quelle est la pire attitude que puisse avoir un réalisateur?

Aimer trop mon travail et accepter tout ce que je propose. Pour cette raison, c'est plus difficile de travailler avec le réalisateur d'un premier film. Comme on est toujours pressé par le temps, je peux tomber dans la facilité. C'est facile de faire un bel éclairage, mais ce qu'il faut c'est un éclairage cohérent, conséquent, dans le langage du film. Il faut s'adapter au visage de quelqu'un. À l'autre bout du spectre, quand un réalisateur n'aime pas du tout mes



André Turpin et Xavier Dolan lors du tournage de **Mommy** — Photo: Shayne Laverdière

éclairages ou me demande quelque chose que je crois être incapable de faire, ça me démolit, je ne veux plus jamais faire ce métier. Je m'y mets et je me rends compte que je suis capable! Ça m'arrive souvent. Xavier m'apporte régulièrement des images de magazines « photoshopées » et me demande de faire la même chose dans des endroits minuscules. Finalement, il a raison...

Vous doutez toujours.

Comme tous les directeurs photo. En publicité, je suis très confiant, mais le premier jour de tournage d'un film, c'est comme si l'on n'avait jamais fait de cinéma, surtout avec quelqu'un de nouveau. Je ne veux pas le décevoir, je ne veux pas rater un éclairage ou une scène. Servir quelqu'un est très stressant. Sur un plateau, on attend constamment après le directeur photo pour tourner. Son retard est le plus quantifiable. Il y a un stress. Même chose lorsqu'on rencontre de nouveaux acteurs. C'est un privilège de tourner trois longs métrages avec quelqu'un comme je l'ai fait avec Xavier Dolan. Je comprends son amour pour les films des années 1990, sa direction de comédiens. Le contact humain sur le plateau est établi. On sait que l'on s'aime.

Certains acteurs interviennent-ils par rapport au cadre et à la lumière?

En général, ils s'abandonnent. Sur le plateau de **Juste la fin du monde**, Gaspard Ulliel était très conscient de ça. Il comprend et il sait prendre sa lumière.

Parmi ceux que vous avez fréquentés, quel acteur prend le mieux la lumière?

Thomas Haden Church, dans **Whitewash**. Phénoménal. Dès qu'il apparaissait à l'image, je me trouvais bon! Adele est d'une photogénie exceptionnelle. La peau est très importante. Cela dit, je ne suis pas là pour embellir les acteurs. Quand c'est ce que l'on recherche, on dénature l'éclairage de la scène.

De quoi êtes-vous le plus fier comme directeur photo?

Formellement, je suis très fier de la texture, de l'éclairage, de la lumière et du découpage de **Whitewash** d'Emanuel Hoss-Desmarais. Je trouve ça très solide. Je pense aussi à **Amelia** que j'ai tourné avec Édouard Lock et à ma collaboration avec Denis Villeneuve. On m'a beaucoup identifié à l'esthétique de **Maelström**, un film pour lequel on a joué avec la chimie du film. C'est très contrasté, la palette de couleurs est très particulière. On m'a souvent demandé de reproduire cette esthétique.

Qui admirez-vous?

Roger Deakins, qui travaille aujourd'hui avec Denis Villeneuve. Son travail sur **No Country for Old Men** est d'une précision de bande dessinée. Et Harris Savides, mort en 2012, qui a fait **Elephant** et les films de Sofia Coppola.

Devez-vous souvent refuser des offres de tournage?

Je refuse des films toutes les semaines. Depuis que j'ai des enfants, j'accepte un film par année. Pour le reste, je fais de la publicité et j'aime ça. Je souhaite passer du temps avec mes enfants, qui ont 9 et 13 ans. Depuis la sortie de **Mommy**, des agents français et hollywoodiens veulent me représenter, mais je ne veux pas m'éloigner de ma famille. J'avais accepté de tourner **The Good Lie** de Philippe Falardeau, mais ma fille m'a demandé de ne pas partir. J'y ai renoncé, sans l'ombre d'une déception. J'ai construit ma carrière là-dessus. Mais dans 10 ans, quand j'aurai 60 ans...