

Mathieu Amalric, réalisateur de *Barbara*

Marie Claude Mirandette

Volume 35, Number 4, Fall 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86535ac>

[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

Mirandette, M. C. (2017). Mathieu Amalric, réalisateur de *Barbara*. *Ciné-Bulles*, 35(4), 4–11.



Jeanne Balibar et Mathieu Amalric dans **Barbara** — Photo: Roger Arpajou

En couverture Mathieu Amalric, réalisateur de **Barbara**

« La seule raison qui pouvait me faire avoir envie d'explorer des pistes, c'était Jeanne. »

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Depuis les années 1990, Mathieu Amalric mène de front les carrières d'acteur et de réalisateur. Jouant dans ses films autant que dans ceux des autres (Desplechin, Podalydès, Resnais et Bonello, entre autres), il sait mettre les actrices en valeur à ses côtés (**La Chambre bleue**, **Tournée**). Il remet cela avec **Barbara**, notre coup de cœur du dernier Festival de Cannes, présenté en ouverture de la section Un certain regard. Il y incarne Yves Zand, un réalisateur tournant un biopic consacré à la longue dame brune, fasciné par son actrice, Brigitte (Jeanne Balibar, ancienne compagne d'Amalric), qui plonge peu à peu dans son personnage. Film atypique, remarquable au point que l'on a eu envie de s'entretenir avec son auteur. Il s'est prêté au jeu quelques heures à peine après être arrivé en Nouvelle-Écosse, pour « décrocher », au lendemain de la sortie française du film, avec la tornade médiatique que l'on peut imaginer. Dans les circonstances, on pouvait appréhender des commentaires furtifs, des réponses toutes faites; bon joueur, il a répondu avec cette générosité et cette émotion qui le caractérisent.

Ciné-Bulles: Barbara vient tout juste de prendre l'affiche en France. Comment est-il reçu?

Mathieu Amalric : Très bien. Il y a des gens qui vont le voir et l'on a été gâté pourri par la critique. C'est vraiment fou. Et puis, il y a les amis qui appellent, les collègues... Les films ont très peu de temps pour exister aujourd'hui, alors le fait qu'il y ait du public dans les salles, c'est plutôt un soulagement. Ça signifie que le film restera un tout petit peu plus longtemps à l'affiche.

Ce film a d'abord été élaboré, pensé et entamé par Pierre Léon. Comment s'est fait le transfert de ce projet de lui à vous?

Pierre Léon et moi, on se connaît depuis longtemps. Jeanne a joué dans plusieurs de ses films. Il a essayé de faire un film autour de Barbara pendant huit ans, mais le projet n'arrivait pas à se concrétiser. Il y avait déjà Jeanne dans ce projet. Un soir, il y a deux ans et demi, je crois, ils m'ont dit : « Et si tu essayais, toi, de le faire! » Il ne me serait pas venu à l'idée de tourner autour du genre biopic, en plus, forcément, un peu film d'époque. Beaucoup, beaucoup de pièges, quoi! Je ne savais pas comment m'y prendre. La seule raison qui pouvait me faire avoir envie d'explorer des pistes, c'était Jeanne. Je me disais que ça pouvait être assez beau de refaire un film ensemble, ça faisait peut-être 17 ou 18 ans que l'on n'avait pas fait un film tous les deux, c'était vraiment au siècle dernier. Alors, j'ai cherché...

Vous avez déclaré ne pas être barbarophile.

Je n'étais pas barbarophile, mais Barbara fait partie de notre vie. Je connaissais évidemment sa musique, qui me chamboulait, me faisait quelque chose. Mais c'est une sensation, un souvenir de la toute petite enfance, de cette voix qui chaloupe, avec des mots si simples qu'ils donnent l'impression qu'elle les a écrits pour chacun de nous. Comme dit Jeanne, c'est comme si c'était un écrivain public de la lettre d'amour que l'on n'arrive pas à exprimer et qu'elle a pris en charge pour chacun de nous. J'avais cette relation-là avec elle et sa musique.

Comment êtes-vous parvenu à plonger dans cet univers, à vous imprégner d'une artiste pour faire quelque chose à partir d'elle, mais qui soit une œuvre à part entière et pas un biopic classique?

On ne peut pas faire un biopic, à l'heure d'Internet, de la même manière qu'avant. Parce qu'on a accès dans la seconde, sur notre téléphone, notre ordinateur, à des documents filmés, les entretiens avec Denise Glaser, par exemple, à des choses absolument bouleversantes. Qu'est-ce qu'un film peut proposer de plus? Qu'est-ce que seul le cinéma peut amener? J'étais vraiment exalté par ces questions. Mais n'arrivant pas à écrire et cherchant à devenir une espèce d'éponge, je me suis mis à tout lire, tout découvrir, tout savoir, comme si j'espérais une brèche dans sa vie qui me donnerait la possibilité d'un film.

Votre film, en apparence disruptif, décousu, a la forme d'un patchwork de brefs moments qui semblent épars, comme si l'on assistait à une ébauche, à une recherche pour un biopic en devenir. Brigitte plonge par à-coups dans le personnage qu'elle doit incarner. Comment avez-vous pensé, écrit ce film?

Avec Philippe Di Folco, avec qui j'aime écrire, on a fait un travail de documentaliste. On s'arrêtait à peu près tous les six mois en se disant : « On ne sait pas comment faire! » Puis, peu à peu, un vaste espace de jeu a commencé à se dessiner et semblait possible si Jeanne n'était pas enfermée dans des questions de mimétisme, de performance d'actrice devant imiter directement Barbara, mais en passant par un tiers, c'est-à-dire Brigitte, cette actrice. Dès le début du film, et les spectateurs le savent, on est dans un mensonge consenti. On sait que c'est faux et pourtant, si l'on a cette foi dans le cinéma, comme Barbara pouvait avoir foi en la musique, alors ce faux va finir par créer des miroitements d'incarnation et de réincarnation, d'hologrammes, de reflets et donc de croyance. Il s'agissait d'explorer différents modes cinématographiques de narration pour y parvenir, dans un désir d'accéder à Barbara, malgré la forme, qui

Avec Philippe Di Folco, avec qui j'aime écrire, on a fait un travail de documentaliste. On s'arrêtait à peu près tous les six mois en se disant : « On ne sait pas comment faire! » Puis, peu à peu, un vaste espace de jeu a commencé à se dessiner et semblait possible si Jeanne n'était pas enfermée dans des questions de mimétisme, de performance d'actrice devant imiter directement Barbara, mais en passant par un tiers, c'est-à-dire Brigitte, cette actrice.

n'est pas directe, mais en restant toujours au premier degré, comme ses chansons. On voulait créer les situations les plus diverses pour que le film puisse accueillir toutes les musiques, toutes

les nuances. Et je me disais qu'à travers une actrice au travail, je pourrais peut-être m'approcher du plaisir et de ce mystère de comment les chansons arrivaient à Barbara, elle qui ne savait pas le solfège. Jeanne s'occupait de la musique, elle y a travaillé pendant un an et demi. C'est comme ça qu'elle est entrée dans le personnage.

Quand on lui demandait comment elle créait, Barbara répondait: « Tout vient ensemble. Note après note, mot après mot, comme quelqu'un qui creuse la terre avec ses doigts. » On a la sensation en regardant votre film qu'il se trouve en se faisant, dans la rencontre entre Brigitte et Zand comme dans celle entre Jeanne Balibar et vous. Il y a cette idée d'une création organique...

On n'y a pas forcément pensé, mais on a beaucoup travaillé pour essayer d'arriver à cet état-là. J'ai tendance à réécrire le matin même du tournage pour rafraîchir les choses. C'est tellement compliqué, le cinéma, que l'on peut facilement tomber dans la trop grande maîtrise. Mais il faut respecter les courants d'air. C'est certain que c'était la respiration de Barbara qui nous inspirait, sa vitesse, puis peu à peu sa disparition, ses

excitations, cette transe, cette passion... L'idée d'un film en train de se faire permettait d'accueillir des chantiers musicaux sur lesquels Barbara ou Brigitte travaille, selon les situations. Ça peut être, par exemple, l'actrice qui doit bosser Nantes. Elle trouve un piano dans un relais routier et elle s'y met. Ou encore, elle chante *Chapeau bas* en

playback dans un studio pour la scène à venir. Ou elle chante *Les Amours incestueuses* ou l'on entend *Du bout des lèvres* chanté par la vraie Barbara, alors que l'actrice travaille un geste. Tout ça crée des évocations, des analogies. Il y a plein de thèmes, de musiques et de choses de sa vie qui pouvaient nourrir le film, et finalement, chaque scène était construite autour d'une chanson. Je pense qu'il y a très peu de mots qui ne sont pas de Barbara ou de Jeanne improvisant à partir de Barbara. Ces mots que vous avez cités, « tout vient ensemble, note après note... », ils sont dans le livre de Jacques Tournier, le personnage que joue Pierre Léon dans le film, *Barbara ou les parenthèses*. C'est assurément les plus beaux textes écrits sur elle.

Cette scène où Tournier s'entretient avec Barbara est d'ailleurs un beau moment du film, qui joue, encore une fois, sur l'idée de reconstitution, de reconstruction, sur le caractère à la fois artificiel et faux du cinéma, mais qui touche néanmoins une vérité qui est très juste.

Comme j'aime le biopic comme spectateur, ça permettait d'accueillir un mode de narration où Aurore Clément joue la mère de Barbara, Brigitte jour Barbara qui joue une scène comme on les aime dans les biopics. D'utiliser, non pas une seule couleur sur la palette, mais d'essayer autre chose avec le spectateur, qui est un peu pris dans un filtre d'amour, une sorte de drogue, comme dans une ronde. Ça nous a fait penser à Victor Hugo qui faisait tourner les tables... Esprit de Barbara, es-tu là? Quand vas-tu revenir?

Dis, quand reviendras-tu? Pour reprendre une de ses chansons...

(Rires). On s'amusait d'ailleurs à dire cette phrase. Est-ce qu'elle va revenir, Barbara? Est-ce qu'elle sera plus présente lorsqu'il y a Jeanne toute seule? Quand elle passe à travers Brigitte? Ou quand elle est « tricotée » avec de vraies images d'elle? Le film permettait cette grande table où l'on se touchait les mains et l'on pouvait faire tourner les esprits.

Et qui crée cette impression d'une Barbara fantasmée par Brigitte, mais qui est au final assez proche de celle que Monique Serf (nom de naissance de Barbara) s'était fantasmée ou fabriquée d'elle-même.

Voilà!

J'ai tendance à réécrire le matin même du tournage pour rafraîchir les choses. C'est tellement compliqué, le cinéma, que l'on peut facilement tomber dans la trop grande maîtrise. Mais il faut respecter les courants d'air. C'est certain que c'était la respiration de Barbara qui nous inspirait, sa vitesse, puis peu à peu sa disparition, ses excitations, cette transe, cette passion... L'idée d'un film en train de se faire permettait d'accueillir des chantiers musicaux sur lesquels Barbara ou Brigitte travaille, selon les situations. Ça peut être, par exemple, l'actrice qui doit bosser Nantes. Elle trouve un piano dans un relais routier et elle s'y met.



Brigitte (Jeanne Balibar) devant une image de *Je suis né à Venise* de Maurice Béjart (1977) avec Barbara et Philippe Lizon — Photo: Roger Arpajou / Images: Ina



Photo : Roger Arpajou

Ce personnage qui apparaît par petites touches, par bribes, qui se sauve et revient là où l'on ne l'attend pas. Je pense, entre autres, à ce moment où elle chante Nantes dans un relais routier, un moment très poignant. Chanter dans un endroit aussi anonyme un texte aussi personnel, avec une apparente désinvolture, mais qui dégage une impression de souffle, de pulsion vitale...

Ça me fait plaisir ce que vous dites sur cette scène, qui débute au moment où elle part, à la fin de la journée de tournage, avec un jeune technicien. Ce sont des choses que Barbara faisait. Elle ne dormait jamais dans les villes où elle avait chanté. Elle partait toujours dans la nuit en voiture. Et donc ici, ils quittent et s'arrêtent dans un relais routier. Et, comme vous dites, avec désinvolture. C'est exactement ça, c'est le plaisir de la comédie musicale même, c'est-à-dire quand Gene Kelly et Cyd Charisse commencent à peine à se toucher, comme s'ils ne savaient pas danser (rires) ou que ce n'était pas prévu qu'ils dansent ou qu'ils chantent et que, peu à peu, quelque chose se met en place, en y ajoutant une fausse maladresse. J'avais dit à

Jeanne : fais des fausses notes au début, comme si tu ne savais pas, avec quelques « Pardon, excusez-moi ». J'essayais aussi de faire des prises très longues, de 20 ou 25 minutes, pour que Jeanne soit en totale liberté. Et pour ce moment de Nantes, je crois que l'on a dû tourner trois quarts d'heure sans s'arrêter. Pour qu'elle oublie Barbara, oublie Brigitte et aille chercher en elle ce que c'est que le père qui meurt, le manque, le pardon impossible parce qu'il est mort trop tôt. Et franchement, je pense que c'est Jeanne qui pleure à ce moment-là. Ce n'est ni Brigitte ni Barbara, c'est Jeanne, l'actrice qui travaille. C'est la durée des prises qui permettait que Jeanne ne soit pas dans la prison de l'imitation d'un geste.

Il y a un autre moment marquant, un pivot du film, où Brigitte-Barbara demande au réalisateur: « Vous faites un film sur Barbara ou vous faites un film sur vous? » Et lui de répondre: « C'est pareil. » C'est un passage charmant, mais aussi qui nous ramène à l'idée que l'on est dans un film, tout en nous invitant à l'oublier. Cette scène m'a donné envie de vous demander: est-ce un film sur Barbara? Sur l'acte de

création? Sur le travail de mise en scène de la reconstitution? Sur tout ça? Sur la vie?

Mon travail, c'est de faire un film autour de Barbara. Sinon, le film ne s'appellerait pas **Barbara**. Et j'ai beaucoup pensé aux gens qui ne savaient rien d'elle et qui ne devaient pas être en terre étrangère en regardant ce film. Je n'ai pas que pensé aux fous de Barbara. Ça, c'était mon travail. Mais ma nécessité viscérale de faire le film était liée forcément à mon histoire avec Jeanne, à la musique, à plein de choses comme ça. Je n'avais pas en tête de faire un film sur un acte de création, sinon on se serait ennuyé. Mais qu'après il y ait ça, il s'agit de l'inconscient du film.

Ça fait très Barbara tout ça...

Oui. Et c'est très bien qu'un film ait un inconscient. Son travail, au film, était de donner du Barbara à la puissance 1 000. Passer par les personnages de fiction permet cela. Pourquoi Yves Zand fait-il ce film? Je me posais la question. Évidemment, le film qu'il semble être en train de faire lui donne la chance de retrouver ce qu'il a pu vivre adolescent. C'est pour cela qu'il est pris par une pulsion lorsqu'elle chante *Les Amours incestueuses* et qu'il est en train de la filmer. Il a envie de retourner dans le public pour revivre cette émotion-là et il vire alors un figurant pour prendre sa place. Il va ensuite se mettre dans la queue des figurants pour se faire signer un autographe dans la loge de Barbara, comme il a dû le faire quand il avait 18 ans. J'aime beaucoup cet aspect du fétichisme. Yves est bloqué dans une réaction sexuellement infantine. Ça me permettait de dire des choses que j'ai pu remarquer chez des gens de ma génération — la seconde des amoureux de Barbara, après celle de mes parents —, qui ont exactement mon âge et qui encore aujourd'hui, ont la larme à l'œil quand ils l'entendent. Je me suis inspiré d'eux.

Il y a ce constant jeu de miroirs entre Zand et vous, Brigitte et Jeanne Balibar, la vie des personnages du film et votre vie personnelle. Ce personnage de Zand, pourquoi lui avoir donné ce nom, qui est celui de votre mère?

Si je lui ai donné le nom de Zand, c'est entre autres parce que ma grand-mère maternelle, qui s'appelle Zand, est enterrée au cimetière de Bagneux, juste à côté de Barbara, dans la vraie vie. J'avais l'idée d'une scène où Yves allait sur la tombe

de sa grand-mère et que peu à peu, il se décalait vers celle de Barbara. Cela m'aurait fait des économies de déco, puisque la tombe existe, qu'elle est là, avec le nom de Zand. (rires)

J'ai lu dans les Cahiers du cinéma qu'en cours de montage, vous avez tourné de nouvelles scènes pour compléter le film. Je trouvais qu'il y avait là encore cette idée du film qui se construit au fur et à mesure. Est-ce votre façon habituelle de travailler ou est-ce spécifique à ce projet?

On essaie de ne pas avoir de méthode. Ça dépend du film, et puis c'est souvent les conditions de production des films qui décident. Je n'avais que six semaines de tournage, ce qui n'est vraiment pas beaucoup. Comment faire pour tourner ce film en 30 jours? Je me suis dit que j'allais garder une semaine que j'utiliserais plus tard, une fois que le montage serait un peu avancé. Étant donné que ce n'est pas un film qui travaille sur une intrigue, il n'y a pas la scène 2 de l'acte 3, par exemple, les problèmes de raccord ne se posaient pas trop. C'est, comme vous dites, cette idée d'un film en train de se faire. C'est le film qui pouvait nous inspirer des scènes dont on aurait envie. On a tourné le début, l'arrivée à la gare du Nord, avec le reflet dans le piano, dans cette semaine supplémentaire. La scène quand Brigitte marche sur le pont au début, avec la voiture. Ou encore la scène où Zand rentre dans son film, parce qu'on s'est rendu compte que l'on voulait en savoir un peu plus sur lui, finalement. Et quelques autres.

D'un point de vue plus technique, comment êtes-vous parvenu à travailler l'intégration des images d'archives, le mélange entre les divers supports: 16 mm, numérique, émissions de télé et autres?

On essaie de ne pas avoir de méthode. Ça dépend du film, et puis c'est souvent les conditions de production des films qui décident. Je n'avais que six semaines de tournage, ce qui n'est vraiment pas beaucoup. Comment faire pour tourner ce film en 30 jours? Je me suis dit que j'allais garder une semaine que j'utiliserais plus tard, une fois que le montage serait un peu avancé. [...] C'est, comme vous dites, cette idée d'un film en train de se faire. C'est le film qui pouvait nous inspirer des scènes dont on aurait envie.

On avait poussé le bouchon jusqu'à ce qu'il n'y ait aucune différence entre ce que nous avons tourné et les images de Vergez de 1972. Pareil pour le son, on peut avec des logiciels modifier les voix. Au mixage, on était allé jusqu'à ce que les voix de Jeanne et de Barbara soient absolument identiques. Mais ce n'était pas ce que le film racontait, alors on est revenu en arrière. On a préféré que les coutures restent visibles et que l'on sente un peu les différences. Que les coutures soient juste montrées, ça fait un habit, qui se porte très bien.

Ce sont des modes d'incarnations qui sont venus pendant l'écriture, pendant la rêverie, bien avant le tournage. C'est lorsque je suis tombé sur ce document de Gérard Vergez [NDLR: *Barbara ou ma plus belle histoire d'amour*, reportage télévisé de 45 minutes réalisé en 1972] où l'on découvre Bar-

bara si pleine de fantaisie, ce que l'on ne pouvait pas imaginer *a priori* d'elle. Barbara était très drôle et on la sent comme ça dans le film de Vergez parce qu'il était le mari de Mine Vergez, la costumière de Barbara. Du coup, il a eu accès à quelque chose d'autre, alors qu'elle était peut-être un peu moins sous un masque. Elle y chante en faux hongrois ou faux yiddish *Le Parrain* de Nino Rota, dans la voiture. J'avais l'impression d'être avec elle et je me suis dit: ce moment est un mode d'incarnation extraordinaire, que je ne pourrai jamais reproduire. Je ne vais pas demander à Jeanne d'imiter ça. L'archive est plus puissante que tout. Comment faire? On voit l'avant de la voiture, depuis la banquette arrière, elle est assise côté passager... J'ai pensé: si je retourne la caméra, ça donne quoi? Il y a qui derrière? Il doit y avoir Romaneli, l'accordéoniste, et il peut y avoir Marie, l'assistante, qui lui pose des questions. J'ai pensé que ça pourrait être pas mal! Et du coup, dans ma tête, j'ai fait le montage. Paf, je filme le plan de la banquette

arrière et si je repasse à l'avant, je peux mettre Jeanne à la place de Barbara. Alors, on tourne en 16mm et c'est tout simple. C'est comme ça que c'est venu, j'en ai parlé à Christophe [NDLR: *Beau-carne*, le chef opérateur] et l'on a tourné en 16 mm ces moments-là. Avec les techniques d'aujourd'hui, c'est facile. On avait poussé le bouchon jusqu'à ce qu'il n'y ait aucune différence entre ce que nous avons tourné et les images de Vergez de 1972. Pareil pour le son, on peut avec des logiciels modifier les voix. Au mixage, on était allé jusqu'à ce que les

voix de Jeanne et de Barbara soient absolument identiques. Mais ce n'était pas ce que le film racontait, alors on est revenu en arrière. On a préféré que les coutures restent visibles et que l'on sente un peu les différences. Que les coutures soient juste montrées, ça fait un habit, qui se porte très bien. Elles sont minimales, mais on les sent. Nous ne voulions pas que ce soit une illusion. C'est pour ça que je parlais de mensonge consenti. Parce que vous aussi, vous voyez bien que ce n'est pas tout à fait pareil.

Mais ça n'a aucune importance au final et l'on accepte de jouer le jeu, de l'oublier tout en le sachant très bien. Ce qui instaure une connivence avec le spectateur qui va, petit à petit, construire sa propre Barbara à partir du film, des éléments d'archives, mais aussi de ses souvenirs. Et cette Barbara-là, elle a son souffle, sa vie, ce qui est plus vivant, plus réel qu'un biopic où l'on singe quelqu'un.

Oh là là! Promettez-moi de mettre vos phrases dans l'entretien, parce que c'est absolument merveilleux, ce que vous racontez. Et ça me touche beaucoup, parce que c'est comme un amour du cinéma qui nous a guidés et que vous ressentiez ça, c'est formidable! Parce que c'était ça. Cette connivence dont vous parlez... Ne pas être plus fort que le spectateur. Et c'est pour ça que l'on est revenu en arrière et que l'on a laissé les fils, comme le tailleur qui laisse les fils lorsqu'il vient de coudre une veste. Cette espèce de fil blanc que l'on voit, que l'on aime voir.

Et par où le film respire, existe...

Et ça nous permet d'accéder à cette chose, vers la fin, où Brigitte suit le piano qui est enlevé du décor et amené dans un hangar. Elle se met au piano alors qu'elle est à moitié habillée en Barbara. Et là Jeanne — et c'est le seul moment dans le film — fait comme dans les biopics, c'est-à-dire que ce n'est pas elle qui chante, elle bouge ses lèvres sur la voix de Barbara. Et comme c'est vers la fin du film et que l'on est passé avant par plein de degrés d'analogies différentes, on ne se pose plus la question du vrai. Et j'adore ce moment à la fin, quand elle dit « Je t'aime, je t'aime », puisque la chanson est *Je ne sais pas dire je t'aime*. Elle le dit pourtant à la fin et tout à coup, je ne sais pas si c'est Jeanne ou Barbara — mais je pense que c'est Jeanne —, elle a ce rire, elle fait hi! hi! hi!, comme si elle avait fait

une bonne blague. Et hop! Il n'y a plus de film dans le film.

Comment se sent-on d'avoir reçu pour ce film des prix prestigieux: le Prix Jean-Vigo — qui souligne vos qualités d'« expérimentateur dont le goût du risque lui permet de se renouveler à chaque film » — et le Prix pour la poésie du cinéma d'Un certain regard du Festival de Cannes?

Lorsqu'on a entendu cette formule — ils peuvent inventer des prix et les membres du jury d'Un certain regard ont inventé celui-ci pour le film —, on s'est dit que le film fonctionnait. S'ils parlent de poésie, ça veut dire que le travail est resté caché. C'est quelque chose qui m'a fait vraiment plaisir. Mais ce qui m'a fait encore plus plaisir, c'est que trois personnes du jury n'avaient jamais entendu parler de Barbara. Uma Thurman, qui était la présidence, ne savait rien de Barbara, forcément, puisqu'elle n'est pas connue aux États-Unis. Qu'elle se soit laissée prendre par ce film, ça m'a beaucoup touché. Et le Prix Jean-Vigo, alors là, c'est le pompon! Parce que c'est un prix pour les jeunes normalement. Et un prix pour les amoureux du cinéma, qui incite à continuer à être de son temps. À aimer que le cinéma meuve. Le Prix Jean-Vigo, ce sont des gens qui ne se disent pas: le cinéma est mort, c'était mieux avant. Et c'est quand même un des grands dangers, une grande maladie parfois. Alors que la force du cinéma, qui n'est pas tout à fait un art, son rôle, c'est de raconter quelque chose du contemporain. C'est pour ça qu'au début, je vous parlais d'Internet, et que ce biopic vient du fait qu'il y a Internet et que l'on se doit, si l'on propose aux gens de se déplacer dans une salle de cinéma, de leur montrer autre chose.

J'ai fait le tour des questions que je voulais vous poser. À moins que vous ayez envie d'ajouter autre chose. Vous avez déjà été très généreux, d'autant que je vous vole du temps sur vos vacances, ce qui est terrible!

Oui, parce que là, je suis avec ma douce, qui est de Nouvelle-Écosse. Et qui s'appelle... Barbara! 📺

