

Entretien avec Céline Baril

Philippe Gajan

Number 103-104, Fall 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23783ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

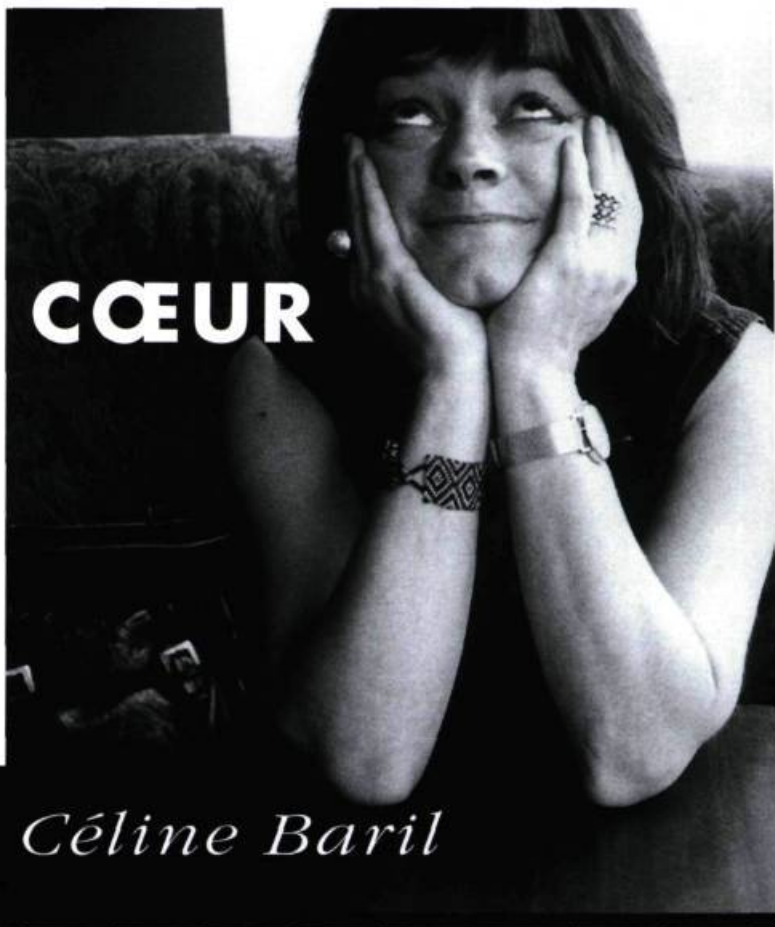
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gajan, P. (2000). Entretien avec Céline Baril. *24 images*, (103-104), 4–10.

DU PIC AU CŒUR



Entretien avec Céline Baril

PROPOS RECUEILLIS PAR PHILIPPE GAJAN

Céline Baril, transfuge des arts visuels, photographe, réalise en 1989 *Barcelone*, un premier moyen métrage expérimental. Suivent deux fictions expérimentales, *La fourmi et le volcan* en 1992 et le long métrage *L'absent* en 1997. En trois films, elle réussit à forger un univers exigeant, tout à la fois sonore et visuel, aux thématiques riches et complexes à l'instar du thème du voyage comme quête de l'identité. Mais rien, *a priori*, ne laissait prévoir ce regard tendre et amusé qu'elle porte sur les gens et les choses dans *Du pic au cœur*, une fiction en apparence plus classique.

24 IMAGES: *Le film aborde le sujet des amours entre adolescents. En ce sens, il est presque hors temps par rapport à ce qu'on peut voir d'habitude sur nos écrans, car sa vision est très pure, parfois innocente.*

CÉLINE BARIL: C'est vrai que tous les films actuellement sont très sombres. Et c'est vrai aussi qu'il n'y a rien de subversif dans mon film, sinon peut-être le fait que l'absence de subversion est subversive de nos jours. *Du pic au cœur* m'apparaît très simple. Il nous ramène toujours à ce dont tout le monde a besoin dans la vie: aimer et être aimé, que l'on ait 15 ou 40 ans. Toutes les histoires d'amour dans le film se ressemblent. Aimer, c'est peut-être se comporter comme un adolescent, mais c'est surtout un absolu, quelque chose qui n'est pas rationnel. La base, la trame du film est peut-être aussi simple que cela. Mais j'aime aussi ajouter plein de saveurs sur ces choses toutes simples. Car pour moi, faire du cinéma, c'est embrasser le monde avec tous les moyens, tous les langages dont je dispose.

Dans le film, j'ai semé des petits clins d'œil un peu partout. Ce sont des regards portés sur des choses tout à fait ordinaires, des choses qu'on ne voit pas, qu'on ne voit plus ou qu'on ne veut plus voir. Chaque décennie, chaque année, les choses qu'on ne voit plus changent. Peut-être alors que le cinéma fait une boucle. Au cinéma muet, il y avait beaucoup de films d'amour, de longs baisers... Est-ce que *Du pic au cœur* nous y ramènerait?

Mais c'est vrai que lorsque j'ai eu fini le film, je me suis demandé s'il était ridicule. Mais je n'ai jamais eu peur du ridicule. Je ne sais pas quel accueil il va recevoir, mais ce que je sais c'est qu'il a quelque chose de très tendre en lui, par le regard qu'il porte sur les gens et les choses. Ce regard est très important pour moi. Il est à l'origine du fait que les clichés, par exemple, y retrouvent leur pureté originale. Si c'est devenu un cliché, un stéréotype, c'est que c'est impor-

tant. Si justement il y a beaucoup de stéréotypes dans l'amour, c'est que cela fait partie de nous. C'est un langage humain.

On a l'impression d'avoir affaire à un monde décalé, d'autant plus qu'il est circonscrit dans un lieu clos dont on échappe rarement. Mais cette fermeture est transcendée par les personnages qui y habitent.

Mes personnages ont quelque chose qui leur vient de leur enfance, une forme d'absolu justement. Chacun d'entre eux, par là, est une parcelle du tout que forme le film. Ils ont tous quelque chose de désinvolte, de cabotin, d'absurde même. Eux non plus n'ont pas peur du ridicule. Même Monsieur Demers, celui qui semble tirer les ficelles de cet univers clos, porte en lui une forme d'ironie sur la société d'aujourd'hui. Il est impressionné par Alice, par son tempérament, par son envie de tout avoir en même temps ou encore sa capacité à se construire un monde bien à elle. Elle dit qu'elle est une sainte. Mais pour elle, être une sainte, c'est simplement s'emparer des choses et en faire ce qu'elle veut, comme l'ostensoir par exemple qu'elle a volé lorsqu'elle était enfant.

Tous les éléments du film sont un peu comme cela. Ils sont la normalité en ce sens qu'ils imposent leur propre normalité qui n'est peut-être pas celle des autres. C'est sans doute désarçonnant au départ, car on ne sait pas vraiment si le film est ironique ou non ou encore dans quel espace et quel temps vivent les personnages. Ils sont la parcelle d'un tout et, en même temps, ils vivent chacun pour soi. C'est comme vivre avec quelqu'un. Moi, quand j'aime un film ou quand j'aime quelqu'un, il faut que je l'aime totalement. Je crois que

© BERTRAND CARRIÈRE



VÉRO NONCOMPAGN



Magda (Bobo Vian).

c'est un peu ce qui se passe avec *Du pic au cœur*, mais c'est aussi ça qui anime les personnages du film, cet absolu qui les habite et qui fait qu'ils ne doutent de rien.

D'ailleurs, à partir de ces histoires simples, Du pic au cœur semble vouloir embrasser le monde entier.

Tout ce que je fais est rond, rond comme le monde. C'est-à-dire qu'il faut en faire le tour pour l'appréhender dans son ensemble. Je viens des arts visuels et dans tout ce que j'ai réalisé, il y avait quelque chose de circulaire. Et, comme pour le film, il s'agissait de prendre des éléments tout simples pour décrire le monde entier. Partir d'une partie pour décrire le tout. Le plus important dans tout ce que l'on fait, c'est pour moi le regard qu'on porte sur les choses. En sculpture, j'aime les œuvres qui ont une présence très physique, très atmosphérique. Le cinéma est un art qui recouvre tous les autres arts, car tous y sont contenus.

Justement, comment devient-on cinéaste lorsque l'on vient des arts visuels?

Si je suis tombée dans la marmite cinéma, c'est parce que pour une installation, j'avais commencé à faire des films en boucle. Je me suis finalement retrouvée avec un moyen métrage de 40 minutes qui s'appelait *Barcelone*. Je n'avais pas fait de cinéma auparavant et j'ai adoré ça parce que, en plus du langage des formes, des matériaux, etc., je retrouvais le langage sonore mais aussi le plaisir de voir une image en mouvement. C'est un grand bonheur! Je crois que c'est Bresson qui a parlé du bonheur de voir quelqu'un marcher au ciné-

ma. C'est vrai, c'est tout simple et c'est magnifique. Comment le faire marcher, qui marche... Tous ces détails-là font le cinéma. Pour moi, le cinéma est une vision du monde que l'on présente à l'aide de détails. Quant aux détails, ils sont issus de la façon dont on regarde les choses, dont on les entend...

En arts visuels, j'étais une grande bricoleuse. Je n'ai jamais étudié sérieusement ni en arts visuels, ni en cinéma. Ainsi, mon approche se résume à dire que l'art est une façon de conceptualiser ce que l'on voit ou ressent et de l'incarner par le moyen de matériaux et de formes. Dans chaque art, l'écriture, la sculpture, le cinéma, il faut être capable de s'emparer du langage qui lui est propre. En cinéma, on dispose de tous ces langages.

En sculpture, ce que j'aime, c'est d'être capable d'utiliser un matériau et une forme précis pour une pensée donnée. L'œuvre peut être très sèche, très formelle pour autant qu'il y ait de la «chair» autour de ce formalisme. Je viens de voir une sculpture de Richard Serra à Chicago. Je l'avais vue mille fois en image mais jamais l'œuvre elle-même. Ce sont d'immenses plaques carrées en équilibre les unes sur les autres. C'est tout simple. En image, cela ne provoque rien. Par contre, voir l'œuvre, c'est ressentir le poids de ces immenses plaques. C'est magnifique, c'est une œuvre extrêmement «physique» et en même temps extrêmement précise. J'aime énormément la précision des langages même si je me considère comme baroque, voire touffue. J'aime beaucoup les œuvres précises, ciselées, quoique ça ne corresponde pas forcément à ma pratique. En littérature, par exemple, j'adore le travail de Nathalie Sarraute. C'est un langage d'une précision étonnante, qui devient un personnage en soi.

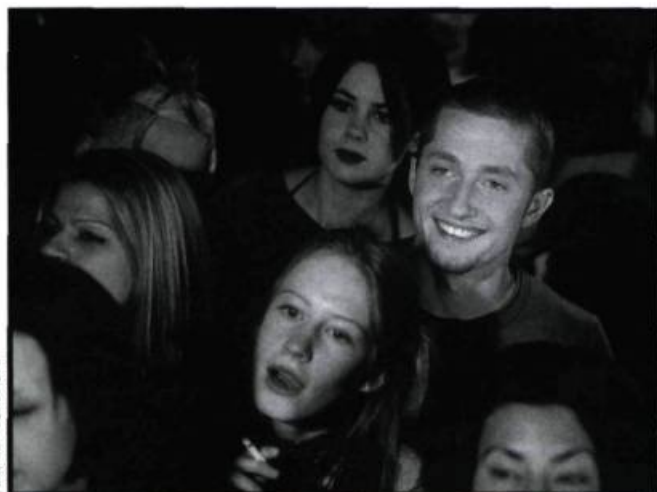
C'est comme cela, donc, que j'envisage le passage des arts visuels au cinéma. Je suis très instinctive. Je ne suis ni une théoricienne ni même une cinéphile à proprement parler. Ma façon d'appréhender les choses, de saisir ce qui est important est donc très intuitive. Tout ce que j'ai acquis durant mes dix années de pratique des arts visuels, mon travail en photographie, en assemblage de matériaux où, là aussi, je partais des parties vers le tout, tout cela est présent dans mon cinéma.

Quant au passage du cinéma expérimental à la fiction, c'est encore un défi, comme celui que représentait le passage des arts visuels au cinéma expérimental. J'aime me lancer de grands défis. Encore une fois je ne suis pas allée à l'école. J'ai tout de suite pratiqué, et beaucoup pratiqué. J'ai tout fait, je suis allée à l'ONE, les gens m'ont beaucoup donné... Alors, j'ai foncé.

En arts visuels, on a un peu l'impression de rester entre nous. Le cinéma est un art populaire et se confronter à un public plus vaste, aller en salle, c'est un défi. Et c'est aussi quelque chose que je n'avais jamais fait. Ce que j'aime beaucoup au-delà du défi, c'est transposer les langages que j'ai appris au cours de mes différents essais et être toujours «nouvelle». Ce type d'expérience fait partie de ce qui nourrit ma vie. Je ne pense pas être une jeune cinéaste. J'ai toujours changé de métier, je ne sais donc pas ce que je vais faire la prochaine fois. J'aimerais faire du documentaire par exemple, transposer encore une fois mes langages.

Quel défi la fiction représentait-elle pour vous?

D'abord, écrire une fiction, avec des personnages, travailler avec des comédiens professionnels, je ne l'avais jamais fait. C'est un type d'écriture difficile qui m'a demandé beaucoup d'ajustements. J'ai changé énormément de choses jusqu'au moment de tourner. Le



Serge (Tobie Pelletier) au milieu de la foule.



Alice (Karine Vanasse).

tournage était mon échéance et j'aime me confronter à des échéances. Avant cela, j'avais rencontré mes comédiens qui devenaient alors comme mes matériaux, ce que je n'avais jamais expérimenté auparavant puisqu'en travaillant avec des non-professionnels je devais m'adapter à eux plutôt que le contraire. Je disposais de matériaux que je pouvais travailler. Je pouvais leur faire prendre les directions que j'avais choisies. Cette direction était de plus motivée par l'obligation de maintenir l'intérêt du spectateur alors que l'histoire elle-même ne présente pas de sommets.

De plus, j'aime décrire un monde entier et la fiction s'y prête puisque mon film est alors une parenthèse dans un univers qui m'est propre. Le monde que j'ai inventé est avant, il est aussi après: il n'y a pas un début, un milieu, une fin au film. Certains films que j'adore fonctionnent comme cela, mais moi je ne veux pas de cette forme. Je préfère qu'on entre dans mon film un peu comme si on allait à la rencontre d'une personne qu'on ne connaît pas. Cette personne est particulière au début, puis on apprend à la connaître. On l'aime ou on ne l'aime pas. On la prend ou on la rejette mais, une chose est sûre, c'est qu'on est avec quelqu'un. C'est là l'un des grands défis du film.

Un autre défi pour moi était l'écriture des dialogues, puisque c'était ma première expérience. J'aime beaucoup les sons. Lorsque je pense à ma mise en scène, je pense aussi à ma bande sonore qui est un autre regard. Chaque strate: les décors, les comédiens, les dialogues s'empilent pour faire le film. La bande sonore est par-dessus cet assemblage et regarde le film. C'est la vue de la mezzanine. La bande sonore commente le film, comme moi par-dessus mon film. Toute l'ironie et l'humour du film passent beaucoup par un ensemble de détails contenus dans la bande sonore. C'est en partie de là que vient l'atmosphère que j'ai créée.

À l'inverse, j'ai essayé de tenir le jeu des comédiens, la mise en scène, de façon assez classique, assez sobre. Il n'y a pas de caméra à l'épaule. Ce n'est pas un clip. Certes, c'est un monde coloré mais les comédiens sont sobres, presque désinvoltes. Comme dans une image, l'ensemble de la composition doit se tenir. Je pense beaucoup à un Matisse que j'ai vu récemment, par exemple, si l'on songe à la couleur, les espaces... Un film est très complexe. À tout moment, il faut tenir la barre.

Par rapport à cette complexité, j'imagine que ce tournage a été très différent des précédents?

Chacun des arts qui font partie du film, le jeu, la musique, le décor, les costumes, je les ai confiés à des gens à qui je pouvais donner carte blanche après avoir décidé ensemble quelle direction on souhaitait emprunter. C'est donc un film que j'ai voulu généreux pour chacun, autant pour Carlos Ferrand à la direction photo que pour Frédéric Page aux décors, pour les costumes, certes souvent en provenance du *Village des valeurs* mais qui permettent de composer une véritable galerie de personnages, ou pour Jérôme Minière à la musique. Même si pour d'autres c'était un petit plateau de tournage, pour moi c'était un plateau énorme avec l'espèce d'effervescence qui l'accompagne... et le manque de temps.

L'un des aspects les plus nouveaux et les plus importants pour moi a été la direction d'acteurs. Tout d'abord, il y a eu les répétitions. Heureusement! Car souvent, pour des petits budgets comme le nôtre, il n'y en a pas. Aux répétitions, j'ai pu prendre le temps de connaître mes acteurs un à un. J'ai donc pu me familiariser avec eux et eux avec moi. Ça ne vient pas tout seul. Mais on a la chance au Québec d'avoir des comédiens qui ne sont pas chiantes, car j'aurais beaucoup de difficulté à me retrouver face à un comédien qui ne réagit pas ou qui réagit en vedette.

C'est d'ailleurs un film sans «vedettes», à l'exception peut-être de Karine Vanasse.

Je ne peux pas travailler avec des vedettes. Je n'en reviens d'ailleurs pas qu'on puisse utiliser constamment les mêmes visages. On vit dans une société tellement petite que, parfois, j'ai l'impression d'être avec la même personne, que j'allume la radio, la télévision ou que j'ouvre le journal. Trop, c'est trop. Je pense qu'utiliser ces acteurs, quelles que soient leurs qualités, c'est déjà modifier la perception du film.

Il faut, en allant au cinéma, découvrir un monde en soi. Je ne vois pas dans quel monde je pourrais être si la personne que j'y vois, je la croise à la télévision tout le temps. Denis Gravelleux, par exemple, joue très bien Monsieur Demers, on ne le connaît pas, au sens où on l'a peu vu. Ce personnage était risqué parce que très bande dessinée. Il le joue de façon classique, très sérieux, avec beaucoup

Du pic au cœur

Au temps de l'amour éternel

PAR PHILIPPE GAJAN



Serge (Tobie Pelletier) et Alice (Karine Vanasse).
Des adolescents surgis d'une littérature éternelle.

VÉRO BONCOMPAGNI

L'univers du *Pic au cœur*, le nouveau film de Céline Baril, est peuplé d'adolescents qui puisent leur force dans la quête amoureuse. Ils habitent les lieux et convertissent les adultes à leur vision par cette simple croyance qui annihile toute autre considération. À l'exception notable de la musique, et particulièrement des mots, qui deviennent le véhicule idéal et idéalisé de cette quête. En ce sens, ces adolescents surgissent, comme à contretemps, d'une littérature éternelle et pourtant souvent considérée comme désuète: il y a un parfum de *Paul et Virginie* et de *Tristan et Iseult* et autres romans d'apprentissage dans le film de Céline Baril, un parfum de paradis perdu et enfin retrouvé.

Cette capacité à s'emparer d'une part d'éternité, l'Amour au pays des adolescents, est renforcée assez paradoxalement par l'utilisation de clichés. Inévitables et précieux, ceux-ci prennent le temps d'exister, de se

de mansuétude. La plupart de mes acteurs viennent du théâtre. Dans une société de six millions de personnes comme la nôtre, c'est important de renouveler les têtes qu'on voit à l'écran.

Les acteurs font véritablement partie de la personnalité physique du film, ils font partie de ce tout, de ce train qui risque de dérailler à chaque étape. Il faut vraiment qu'un réalisateur ait du flair pour arriver à «voir» son film avec l'ensemble de l'équipe des comédiens, quitte à en changer quelques-uns si ça ne marche pas. C'est ce que j'ai fait d'ailleurs. J'ai dû changer l'un de mes comédiens juste avant le tournage et l'équilibre était rompu. J'ai donc réajusté mes personnages avec une clé à molette. Le comédien s'adapte au réalisateur, mais le réalisateur, lui aussi, s'adapte au comédien: il le regarde jouer, détermine ce qui lui plaît, ce qu'il peut lui faire faire. Quand je lis des biographies de cinéastes extrêmement précis, très préparés, je les envie. C'est ce que j'aurais aimé être. Mais je suis une éternelle brouillonne, qui aime beaucoup improviser. J'ai peu d'expérience et, pire, j'adorais arriver mal préparée — au risque de voir mon premier assistant s'arracher les cheveux pour me jeter dans le film. Même si je sais très bien que c'est un jeu dangereux. Sans découpage technique, avec le scénario quand même, j'arrivais sur le plateau en me demandant ce que j'allais faire et ce que je pouvais changer. Je suis très peureuse physiquement, mais par contre j'aime provoquer ce gen-

re d'angoisses parce que ça donne souvent quelque chose à l'écran. En d'autres termes, je me faisais des surprises et, donc, ces surprises devaient forcément se retrouver à l'écran. Le film est pour beaucoup le résultat de ce genre d'expériences.

Ce film, à force de tenter de le comprendre, je l'ai réécrit plusieurs fois. Mais lorsque le tournage a commencé, j'étais encore une fois rendue ailleurs. Un film est un objet vivant, qui bouge, évolue. Ce qui est dommage actuellement, c'est que l'on dispose de tellement peu de temps pour expérimenter le jeu, pour peaufiner des détails, pour laisser évoluer les choses. On est obligé de s'en tenir à ce qui est écrit. Le cinéma, dans le temps, c'était une minute par jour et donc 80 à 90 jours de tournage. Dans notre cas, en dix heures il fallait abattre un ouvrage considérable. Finalement, on s'en est tiré avec les honneurs compte tenu de notre peu d'expérience et du peu de temps dont on disposait.

La musique a une place très particulière dans le film. Elle est très présente, ne serait-ce que parce que deux des personnages principaux, Alice et Léon, font partie d'un groupe.

La musique est un langage extraordinaire. J'ai fait beaucoup de musique, j'aime énormément les univers sonores et pour moi la musique est quelque chose que je respecte énormément parce que

redéployer dans un monde décalé qui agit comme révélateur (un monde en quelque sorte hors du temps et de l'espace). Ils distillent en douceur une poésie toute personnelle.

Ainsi, *Du pic au cœur* est un bain de jouvence, un film qui se nourrit d'espoir et d'eau fraîche et qui curieusement semble vouloir s'inscrire en faux par rapport à une tendance du film «de fuite» où les protagonistes tentent, souvent en vain, de combler le vide de leur vie désincarnée. Ici, au contraire, c'est de trop-plein et d'envie de donner ou de partager qu'il est question. Le couple Serge-Alice (au pays des merveilles?) semble disposer d'un don qui lui permet d'*illuminer tout ce qu'il croise, les gens comme les lieux ou les choses*, d'où l'impression de baroque qui émane du film. Le lien qui unit Serge à Alice depuis l'enfance, matérialisé par un ostensorio subtilisé dans une église par la frondeuse petite fille et qui exauce les souhaits des amoureux, ne peut être brisé. D'une certaine façon, on peut considérer que c'est ce lien intense, bien que momentanément rompu, qui est la source

de l'enchantement qui plane sur l'univers du *Pic au cœur*.

Ce film tisse savamment sa toile, emprisonnant le spectateur dans un univers magique qu'il ne peut qu'appréhender par petites touches. Et, dès lors, les lieux que Serge et Alice habitent de leur présence à la fois frêle et intense, ces appartements délabrés, capharnaüms invraisemblables cernés par un casino improbable, des toilettes de rencontre à la sauvette et surtout par un circuit de surveillance omniprésent, semblent vouloir prendre vie à l'instar des personnes qu'ils invitent (ou qu'ils forcent) à s'ouvrir à l'espoir du lendemain. Chandor le Hongrois, par exemple, joueur invétéré et écrivain de théâtre à la dérive, rêve de son pays natal et de la reconquête de celle qu'il aime. Ce rêve peut devenir réalité dans cet univers pas comme les autres à partir du moment où Alice le désire. Elle provoque l'éclatement des lieux clos, et surtout donne chair à la magnifique galerie de personnages secondaires qui gravitent autour d'elle: étonnant Monsieur Demers (Denis Gravereaux), sorte de demiurge impuissant

et débonnaire qui règne sur ce petit monde par l'entremise de son circuit de surveillance et de ses secrétaires très particuliers, superbe Magda (Bobo Vian), louve hongroise blessée qui rêve de sa grandeur perdue, ou encore touchant Oscar (André Brassard), poète qui s'ignore dans un corps d'ours mal dégrossi. Karine Vanasse, quant à elle, est confondante de naturel dans ce rôle d'Alice et confirme tout le bien qu'on pouvait penser d'elle depuis *Emporte-moi*.

Œuvre profondément originale et tellement personnelle, *Du pic au cœur*, sous son apparence de légèreté, émeut par ce qu'il révèle et réussit, l'espace d'une éternité, à nous faire revivre notre adolescence sans nostalgie aucune... Comme une envie d'y croire encore. ■

DU PIC AU CŒUR

Québec 2000. Ré. et scé.: Céline Baril. Ph.: Carlos Ferrand. Mont.: Nathalie Lamoureux. Son: Hugo Brochu. Mus.: Jérôme Minière. Int.: Karine Vanasse, Tobie Pelletier, Xavier Caféine, Denis Gravereaux, Peter Bataklijev, Bobo Vian, André Brassard. 85 min. Couleur. Dist.: France Film.

c'est un langage qui colle directement à ce qu'on vit dehors. Les musiciens sont souvent dehors, ils savent ce qui se passe. Le punk, le rap, le hip-hop sont des courants musicaux en accord avec des comportements collectifs, quand ils ne les ont pas précédés. C'est donc un langage lié à l'atmosphère d'une époque et je voulais que cela fasse partie intégrante du film. C'est aussi dans ce cas un symbole de tolérance. Personne ne se plaint jamais du bruit alors que tout le monde s'entend vivre d'une pièce à l'autre.

Enfin, la musique joue un rôle métaphorique qui tient à la fois à l'ancrage des personnages, un ancrage large, et à ce qui les pousse à se dépasser. Léon et la musique, c'est un monde vaste et c'est surtout un monde en soi. Il a ce monde en lui, mais ce monde lui permet aussi de sortir de lui quand il explore des espaces créatifs. Le film pourrait rendre claustrophobe s'il n'y avait pas ces échappées vers l'extérieur. De même, inclure le voyage, des étrangers comme les Hongrois, permettait, même si la métaphore peut paraître lourde, de suggérer l'ailleurs, de dire qu'il y a un ailleurs.

L'ancrage pour ces personnages, c'est aussi l'ancrage à la mémoire, à un fil de la mémoire qui se déroule tout au long du film et donc à une certaine temporalité coïncée entre l'éternité de l'instant et le fait d'avoir du temps devant eux.

Dans la vie des gens, ce qui se continue est important. C'est même ce qui nous relie aux autres. On a un père, une mère, une famille. On est relié à d'autres et c'est comme une preuve d'existence. Mais pour cela, il faut qu'on t'ait vu vivre dans le passé. Regarder vivre, cela fait partie des choses tendres par rapport aux humanoïdes que j'ai voulu insérer dans le film.

Pour tous ces gens le temps, donc, est important. Serge aime Alice depuis l'enfance, il ne sait pas quand il va l'avoir, mais il sait qu'il va l'avoir un jour ou l'autre. Et il l'a à la fin. C'est un film! Moi je fais du cinéma, on est au cinéma. Au cinéma on peut se permettre des choses comme cela, d'inventer des mondes par exemple. Mon monde est assez réaliste mais, en même temps, il est un petit peu «off». Ce n'est pas «flyé», c'est un petit peu «off». C'est pour cela que le spectateur est amené à toujours se poser des questions. Si ce monde est complètement fou, si le décalage est flagrant, on arrête de se poser des questions. Je préfère ce qui n'est pas flagrant, ces moments où l'on est obligé d'y regarder à deux fois avant de pouvoir se situer, avant de savoir à qui on a affaire. Le temps est important donc, pour ce qui dure.

Peut-être que le film peut se lire simplement au premier degré, au degré de l'histoire d'amour. Mais il y a plein de clins d'œil égarés qui nourrissent cette ligne, qui ramassent la vision et qui font de ce

film un tout. C'est ce regard tendre et ironique à la fois sur tous ces éléments: l'organisation de la société, le temps, l'espace et la position qu'on occupe dans la vie. Un peu comme Alice qui s'est créé un monde bien à elle avec ce petit ostensor dans un coin. C'est elle-même qui a décidé de croire que ses prières seraient exaucées. Dans les autres arts, par l'utilisation des matériaux, on peut aussi suggérer le temps. Mais le cinéma permet le mouvement. En fait, il permet toutes sortes de choses extraordinaires.

Mon expérience en arts visuels m'a appris ceci: quand on travaille avec des matériaux, on ne s'étend pas sur une heure et demie. Une sculpture est un objet qui dit quelque chose par le matériau, la forme, comment il se place dans l'espace, la ligne... Ce sont des choses très simples que l'on aime faire passer. J'aime beaucoup



Oscar (André Brassard).



Léon (Xavier Caféine) et Alice (Karine Vanasse).

VÉRO BONCOMPAGNI

metteur en scène) qui a vécu l'époque où la religion était omniprésente. Pour nous, Québécois, le fait qu'André se trouve devant une porte qui dévoile l'église, les cloches représente quelque chose de très concret. Mais c'est le seul regard sociologique que je revendique. Car en même temps, j'aime beaucoup le personnage d'Oscar que joue André Brassard. Il est le poète. Quand il écoute Borges lu par Alice, c'est une première pour lui, mais il s'accroche, il ne comprend pas tout mais il trouve ça beau. La beauté d'Alice, celle de l'ostensor, celle du poème le fascinent.

Quelle est la signification de l'animation du générique de fin?

l'exemple de Matisse, qui juste avant de mourir, était avec sa colombe en train d'essayer de trouver la ligne, le dessin. Les choses simples à dire sont celles qui prennent le plus de temps. Ainsi parler d'amour... On peut en parler à l'aide de tous les arts, dans tous les temps et il y a un temps pour chaque chose. Les gens sont très surpris par le ton du film parce que c'est un film très tendre qui parle d'amour, tout simplement.

Au-delà de cette ligne très simple, la métaphore, le langage symbolique semblent être des éléments importants.

Ces métaphores qui émaillent le film, le spectateur ne devrait pas avoir besoin de les analyser. Il faudrait pouvoir, comme dans une sculpture de Serra, entrer dans le film, le vivre physiquement, comme un tout. Après seulement, il est possible de regarder en dessous et de trouver plein de détails. Des détails comme par exemple cette métaphore très concrète liée à l'utilisation d'André Brassard (le

Tout cet univers était à la fois une chose toute simple et une métaphore de la vie. On est finalement tous des petits bonshommes qui s'agitent. Au moment du générique de fin, le spectateur est passé à travers tout le film, par toutes sortes de microétats, il connaît donc mieux ce personnage qu'est le film. Cette animation était alors une sourire qui venait le clore. En fait, devant mon film, il ne s'agit pas de rire mais de sourire. On ne rit pas mais on a un rire dans la tête. Pour moi faire du cinéma, ce n'est pas faire du téléroman. J'impose une personnalité, j'impose un univers, sans être pour autant autoritaire, plutôt par la fantaisie, par des chemins détournés. Et ces chemins détournés, ce sont les symboles, les clin d'œil, le choix des comédiens, les lieux physiques où l'on se trouve, les sonorités employées pendant qu'il y a des dialogues. Tout cela colore le film, lui donne sa personnalité propre et vise à ce que les gens puissent entrer dans cet univers et qu'ils y restent, qu'ils l'acceptent. Du moins, c'est ce que je souhaite! ■