

VAS-TU RENONCER ?

Conversation entre Dominique Païni et Pascale Bodet

Dominique : J'ai trouvé que votre film parle d'une chose qui n'est pas forcément ce qu'il raconte. Ce qu'il raconte, je n'en suis toujours pas certain. Mais ce dont ça parle : j'ai trouvé que vous utilisiez Paris comme un entrelacs de galeries – de galeries de musée où vous faites déambuler vos personnages. Surtout que l'un poursuit l'autre et comment l'autre se défile toujours à la demande du premier. J'ai trouvé que Paris était vu comme un musée, comme des galeries de musées, au point d'ailleurs qu'à un moment donné, je me trompe peut être, mais j'ai cru voir la copie d'un tableau très troublant. C'est le tableau, vous savez célèbre de Caillebotte, le pont de l'Europe, lorsque le personnage, lorsque Édouard regarde les rails de la gare. Alors je ne sais pas si c'est la Gare Saint-Lazare ou la Gare du Nord.

Pascale : Celle du film, c'est la Gare du Nord.

Dominique : La Gare du Nord. Alors que, alors que je crois que le tableau Caillebotte, c'est la Gare Saint-Lazare et...

Pascale : ... c'est la place de l'Europe.

Dominique : Voilà. Est-ce que vous avez eu le parti pris de filmer, au fond, Paris comme prétexte à errances muséales plus qu'à errances urbaines ?

Pascale : Je n'ai pas voulu reproduire quoi que ce soit dans le film qui serait précisément un tableau. Après, comme le film se nourrit de ce qui a pu se passer entre Baudelaire et Manet au 19^e siècle, j'ai préféré aller dans le 17^e arrondissement vers la place Clichy non loin de l'atelier de Manet, plutôt que d'aller chercher des décors dans le 7^e ou le 12^e arrondissement. Mais les citations ne sont pas... je ne sais pas comment le dire...

Dominique : Ce n'est pas de la citation.

Pascale : Non, c'est pas de la citation directe. Quant à filmer Paris comme un musée, c'était volontaire. Je n'ai jamais pu avoir les autorisations pour filmer devant le Louvre et sa pyramide, alors la séquence s'est retrouvée à Palais-Royal. Il y a aussi Beaubourg, la BNF, des institutions muséales porteuses, emblématiques de Paris. Et pour les quelques extérieurs, il y a des petites rues plus anonymes.

Dominique : On est dans Paris quand même !

Pascale : Je voulais un Paris qu'il n'aurait pas été possible de filmer dans un film à plus gros budget. Je voulais qu'on voie les gens et que mes personnages s'en distinguent par le cadrage, par une certaine manière de se tenir qui les extraient de la foule, qui est un grand thème baudelairien. Ce n'est pas des tableaux que je voulais filmer, mais une ville muséifiée en partie

artificielle dans laquelle le hasard et l'aléa restent possibles. Le film commence par une rencontre de hasard dans un décor comme figé, pas vraiment en mouvement.

Dominique : J'ai senti cette promenade dans un Paris devenu musée. Et où on croise un certain nombre de personnes selon les quartiers. Quand vous êtes devant le Louvre, les personnes sont très manifestement des touristes. En revanche, quand on est place Clichy, brutalement place Clichy, les références immobilières et les badauds ne sont pas comparables. Par exemple, quand on passe du Louvre, disons, du XV^e siècle développé jusqu'à l'Empire, au haut quartier haussmannien et républicain de la place Clichy, c'est comme si on passait d'une galerie à une autre dans un musée.

Pascale : Quelle idée ! Vous dites qu'on déambule dans le film comme dans les galeries d'un musée ? Que le film est une espèce de "muséographie" puisque les musées sont organisés *grosso modo* en galeries, et que chaque galerie (d'Antiquités, de Peinture, de Sculpture, d'Arts graphiques, d'Arts décoratifs, etc.) expose un siècle en particulier, une école en particulier ? Que donc le film est une errance et ne raconte aucune histoire narrativement ? Qu'il raconte une histoire géo-gra-phi-que-ment ?

Dominique Il y a une différence entre des personnages qui croisent Édouard quand il est devant le Louvre et les personnages qu'il croise dans les petites rues qui entourent la place Clichy et vous laissez le temps au spectateur de votre film de regarder des visages qui passent. Il y a des passants, littéralement au sens baudelairien du terme. Il y a l'utopie d'une jeune femme qui rentre dans le plan et la mélancolie de sa disparition quand elle en sort. Même rapidement, elle a le temps d'*exister*. Dans les plans des Frères Lumière, on vit cela, ces quelques secondes de suspense entre une apparition et une disparition pendant lesquelles on peut imaginer une rencontre, qui n'a pas eu lieu finalement. Moi je me disais : « Est-ce que ce sont des personnes croisées par hasard pendant le filmage ? Est-ce que ce sont des figurants ? »

Pascale : La femme dont vous parlez sur le boulevard Clichy est une figurante. Elle a la même coiffure que Gulcan, elle a le même code couleur au niveau des vêtements. Il y a en effet des faux passants. Mais à mon avis, on les repère parce qu'ils ont quelque chose de moins naturel. Par exemple, au moment où un serveur fait valdinguer son plateau, une cycliste qui manifestement n'était pas prévue dans le plan envahit le cadre. Elle qui n'est pas un personnage est plus naturelle, moins dessinée.

Dominique : Oui, c'est peut-être une des dimensions du film qui m'a fait vous dire oui, parlons en de ce film ensemble. C'est que j'ai été très sensible au fait que, comme dans les premiers films de Feuillade, vous n'avez pas été ennuyée, embarrassée par les gens qui regardaient le tournage. Dans *Fantômas*, enfin, quand Juve court après Fantômas, dans *Les Vampires*, il y a des gens sur le pas de porte des commerces, dans les rues qui regardent le tournage. Donc, j'ai trouvé ça vraiment bien.

Pascale : Quand je tourne, c'est un de mes plaisirs. Je n'aime pas faire s'arrêter la vie. J'aime beaucoup l'innocence des films primitifs où il s'agit de filmer des saynettes au jour le jour, en décor naturel. S'il y a des passants qui regardent, ça fait partie du film. Et puis il y a aussi Rouch, Rohmer, ou Vecchiali dans *Femme femme* ou Frot-Coutaz dans *Beau temps orageux même en fin de journée* – je me souviens cette scène de ménage à Belleville : une foule de passants s'est arrêtée pour regarder, comme un public improvisé à ce moment-là, et le réalisateur ne les a pas mis hors champ. Ça, c'est la beauté de quand on travaille avec peu de moyens. On peut capter cette vie-là indépendamment de ce qu'on a écrit et qui est artificiel. Alors le filmage documente ce qu'on fait dans un endroit donné. A Beaubourg, ils n'ont vraiment pas été embêtants, il a suffi de mettre un panneau "Il y a un tournage en cours, désolés si ça vous embête...". Je craignais initialement que Beaubourg ne nous permette de filmer que le mardi, c'est à dire quand le Centre est vide.

Dominique : Le film a la vertu d'être marqué par l'époque. Ça va vite les changements. Il est indéniablement un documentaire sur Paris. Mais c'est toujours la fiction qui est le meilleur documentaire. Aujourd'hui, pour avoir une idée de ce qu'était Paris dans les années 10, il y a les fictions de Feuillade, et plus que ce qu'on appelait déjà ou qu'on a appelé anachroniquement et rétrospectivement des actualités, ce qui n'en était pas : c'étaient des vues comme ça, pour agrémenter des spectacles de cabaret, pour être intercalées entre les numéros. En tout cas, pour voir quelque chose du Paris des années 10, rien de tel que la fiction.

Pascale : J'aime en effet jeter ce que j'ai écrit comme dans un creuset qui bouillonne. C'est une manière de se décentrer, de tenir sa ligne tout en la mettant en situation d'être perdue dans l'environnement ou le décor qui l'englobe. Par exemple, dans la scène à la BNF, il y a des danseurs à gauche du plan, et j'étais très contente de ça parce que ça fait de la vie. Alors après, il y en a qui diront : "Oui mais on perd le regard, c'est trop centrifuge". Mais je fais le pari que le plan qui en sortira sera plus riche.

Dominique : Mais le projet du film, il est venu comment ? C'est une commande ? Parce que je me suis dit que le Centre Pompidou avait beaucoup d'importance, est-ce qu'il a été pour quelque chose dans l'aventure ?

Pascale : Ce film n'est pas une commande du Centre Pompidou, mais c'est le Centre qui a rendu possible le film en le co-produisant. Ce projet me tenait à cœur depuis 20 ans. J'avais découvert les caricatures de l'œuvre de Manet et elles m'avaient étonnée par leur pertinence. Elles sont un moyen de comprendre pourquoi le public de l'époque rigolait des peintures de Manet. Elles ont aussi un côté très actuel, qui permet de les appréhender sans distance historique, comme des petits dessins d'aujourd'hui, faits pour nous. J'étais aussi sensible à leur violence et à leur drôlerie. Donc le film a depuis le début été construit pour arriver à la séquence qui montre les caricatures. Avec bêtement cette idée d'instruire.

Dominique : Enfin, les caricatures voulaient instruire, mais vous vouliez aussi, au-delà du mot critiquer, vous vouliez aussi injurier !

Pascale : A partir du moment où on est caricaturé, on souffre parce que l'image de soi ou de ce qu'on fait porte à rire. À la fin du film, Édouard est capable de regarder les caricatures de son œuvre, donc on peut estimer qu'il est guéri de sa phobie de la caricature. Morale de l'histoire : à partir du moment où on accepte de rire de soi-même, il y a libération. Manet avait beaucoup souffert de la réception de ses oeuvres et avait effectivement demandé à Baudelaire "ce qu'il valait", on a de ça des étmoignages. Moi, dans le film, j'ai fait comme si c'étaient les caricatures qu'on voit à la fin du film qui faisaient souffrir Edouard. La caricature, j'ai essayé d'en faire, au début du film, le mode d'expression pour arriver, à la fin du film, à montrer les caricatures qui en sont l'origine. Voulais-je pour autant injurier ?

Dominique : Un carton final dit que le film est inspiré de la relation complexe entre Baudelaire et Manet. Je n'ai pas révisé, mais j'ai des souvenirs de... même pas de connaisseur, mais d'amateur. J'ai trouvé que, au début, Édouard et Charles : bon, on ne comprend pas de qui il s'agit. Puis on comprend assez vite de qui il s'agit, et au fur et à mesure, je me disais "C'est ça qu'il faut, il faut que le spectateur ait cette confiance, que le temps qu'il va consacrer, la façon dont il va se laisser faire et se laisser entraîner dans les rues de Paris et dans cette relation malaisante parfois entre les deux personnages, c'est aussi la relation malaisante qui eut lieu entre Baudelaire et Manet". Mais les deux étaient probablement tout autant dandys l'un que l'autre. Les deux n'étaient au fond pas si innocents, pas si désintéressés que ça. Ils n'étaient pas si révolutionnaires que ça. Ils avaient une quête, une envie de respectabilité, une envie d'exister. L'un voulait être à l'Académie française, et l'autre au Salon par tous les moyens. Et la demande de reconnaissance, gênante, pathétique, désobligeante de la part de Manet qui voulait recevoir de l'amour de Baudelaire... J'ai un vague souvenir. Faudrait que je relise. Mais il faudrait que le spectateur de votre film relise, parce que c'est gratiné. Baudelaire ne cesse d'humilier Manet en lui disant : "Il y en a bien d'autres avant vous ! Vous vous prenez pour qui ?" Puis il lui cite des grands artistes. "Mais enfin ! Bien d'autres ont été insultés. Vous ne vous prenez quand même pas pour eux !". J'ai trouvé que le film, de ce point de vue-là, est assez fidèle à ce qui se passait du point de vue de la relation de dépendance et de soumission entre Baudelaire et Manet.

Pascale : Je pensais que vous alliez me dire "Ce n'est pas fidèle", car Édouard est un personnage dépressif alors que Manet était brillant, aimable et aimé, et Charles est un mendiant parce que j'avais retenu de la correspondance de Baudelaire qu'il réclamait sans arrêt de l'argent à sa mère et à ses éditeurs. À Beaubourg, il demande de l'argent pour partir en Belgique. De manière générale, j'ai simplifié et même caricaturé ce que j'ai pu retenir de Baudelaire et Manet, de qui ils étaient et de ce qui s'était passé entre eux.

Dominique : Charles est ronchon, râleur, bougon, comme Baudelaire pouvait l'être. C'est aussi très fidèle sur la Belgique, la haine de la Belgique.

Pascale : Il y a des cas où les citations sont très fidèles. La lettre que Charles fait passer à Édouard : "Je te fais la leçon, si les injures pleuvent sur toi comme grêle, eh bien subis l'injustice parce que cette injustice te renforcera dans ton art", je l'ai reprise de leur vraie

correspondance, avec juste quelques aménagements. La Belgique, ce sont carrément des extraits de *Pauvre Belgique !*, le dernier texte de Baudelaire.

Dominique : Oui, je l'ai supposé. Vu la qualité du texte, je l'ai supposé ! (*Rires*)

Pascale : Vous m'avez parlé du carton final. J'ai fait le pari qu'il existe des gens qui connaissent très bien Baudelaire, même s'ils ne l'ont plus lu depuis longtemps...

Dominique : C'était mon cas.

Pascale : Il existe aussi des gens qui connaissent moins, et des gens qui ne connaissent pas du tout. L'idée était donc de mettre le carton à la fin pour que la référence culturelle n'exclue pas.

J'ai tenté d'extraire de la relation historique entre Baudelaire et Manet quelque chose qui pourrait exister aujourd'hui : deux artistes insatisfaits tant du point de vue de leur art (Charles), de la reconnaissance de leur art (Edouard) que de leur amitié (Charles et Edouard). Deux amis sont donc insatisfaits et ils se mettent dans des rapports de dépendance et de mendicité. Cet "Aujourd'hui comme avant" est à la base du projet, c'est d'ailleurs pour ça qu'un film en costumes aurait été un contre-sens. Alors le film commence avec Édouard et Charles, c'est à dire deux mecs qui sont dans les rues et tournicotent aux alentours des institutions d'aujourd'hui, et qui ne sont pas satisfaits. Avant même qu'on pense à Baudelaire et Manet, j'ai misé que le film fonctionne sur la situation qui est proposée, qui est la réalité quotidienne de deux artistes en demande comme il en existe des milliers à Paris de nos jours. Après, libre à chacun, en fonction de ses connaissances, de se dire "Ah, ça me dit quelque chose. Il s'appelle Charles, c'est peut-être Baudelaire. Il s'appelle Édouard, c'est peut-être Manet". De ça, on aura la confirmation seulement à la fin. Les gens qui connaissent ont normalement un soupçon ou une certitude assez vite et bien avant le carton. Ceux qui, même en connaissant des poèmes de Baudelaire, y pensent vaguement, ou n'y pensent pas, ont la confirmation à la fin. Ceux qui ne connaissent pas Manet et Baudelaire n'y penseront pas et ça n'a aucune importance. C'est "grand public", quoi.

Dominique : Oui, oui, oui, oui. Je retiens ce que vous dites. L'expression finale dont vous souriez... euh... Il y a la dimension caricaturale de personnages d'aujourd'hui : le demandeur de subventions *pusby*, la femme évaporée dévote du poète... Il y a le dispositif de l'institution à laquelle il faut se soumettre avec beaucoup d'obséquiosité. Et puis il y a le peintre qui est une caricature aussi, dans son dandysme excessif, la façon dont il est habillé.

Pascale : Édouard ?

Dominique : Oui Édouard, le peintre, est également une caricature, avec sa tenue vestimentaire, le col serré, les pelles à tarte de la veste, la coiffure absolument très amusante. Et puis son côté impassible, presque "keatonien". Ça me vient comme ça. Impassible, sans sourire et d'une tristesse infinie, qui s'oppose alors à ce personnage qui est un véritable ludion, une espèce de... dispositif énergétique.

Pascale : Gulcan !

Dominique : Parce que Gulcan, qui aurait dû être un repoussoir, devient finalement un trait d'union *entre* Charles et Edouard et, contre toute attente, va les tenir liés. Charles et Edouard s'en servent. Donc idéalement, il n'a pas de langage ou très peu. C'est la meilleure façon de trouver un personnage qui peut être le messager entre les deux.

Pascale : Quand on veut faire se réconcilier Baudelaire et Manet un siècle et demi plus tard, comment on fait ? Qui est-ce qui peut faire l'intermédiaire entre deux artistes plaintifs et « parisiens » ? C'est la figure de l'inculte, qu'on appelait avant le barbare, le primitif, le bon sauvage. C'est la figure de l'étranger qui ne maîtrise pas le langage, et qui est salvateur en ce sens : il ne sait pas parler le langage de Charles et Edouard. Gulcan est une figure de l'innocence, parce qu'il comprend par le cœur, par l'esprit, mais non pas par...

Dominique : Par les codes sociaux et les codes de langage !

Pascale : Oui ! Il est en-deçà de ça, ou au-delà. Il est directement dans l'empathie, il comprend directement quelles sont les demandes de Charles et d'Edouard.

Dominique : Il les transmet ! Il a un côté messager paradoxal.

Pascale : Et c'est lui qui mène Édouard jusqu'au conservateur du Département des Périodiques de la BNF ! Ce qui permet au peintre de se confronter à ce qui était pour lui une douleur, un traumatisme : les caricatures de ses tableaux.

Dominique : Vous avez pensé à Barbey d'Aurevilly pour le conservateur ?

Pascale : Bien sûr. Il s'appelle d'Aurilleby.

Dominique : Mais qui n'est pas d'ailleurs... anachronique. Là encore, il y a de la vérité, je crois bien que Barbey d'Aurevilly a commenté et avait de la sympathie pour Baudelaire.

Pascale : Oui, énormément. Puis lui aussi a écrit un livre sur le dandysme.

Dominique : Oui, bien sûr. Les deux avaient ça en commun.

Pascale : Baudelaire parle du dandy dans "Le peintre de la vie moderne". Le film est nourri de faits historiques, mais avec l'ambition de faire une fantaisie historique. Il fallait que mes connaissances ne soient pas des citations littérales. Je les ai laissées décanter.

Dominique : C'est un beau mot "décanter", parce que pendant que vous parliez à l'instant, je me disais que la culture, l'information, ce dont vous êtes chargée, se sont dissous, dissous comme du sucre. Se sont dissous dans le monde d'aujourd'hui, dans la ville d'aujourd'hui,

dans les comportements d'aujourd'hui, dans les comportements sociaux d'aujourd'hui. Ça s'est dissous.

Pascale : Et décanter au point que ça aboutisse à presque rien.

A la chose la plus pauvre. Mon but, c'était surtout de ne pas impressionner. Par exemple l'esquisse d'Olympia, le vrai dessin, est au Louvre. Dans le film, c'est une impression papier coupée avec des ciseaux, à laquelle on met du scotch. Il y a une pauvreté des moyens. Mais en fait, tout ça est nourri. C'est pareil pour les chats. A l'origine, je voulais des vrais chats, parce que c'est l'imaginaire que me donne Manet, qui en a peints. Donc moi, je voulais des vrais chats. Mais ça coûte trop cher d'avoir des chats qui viennent de chez des dresseurs. Alors je me suis posé la question : "Comment je mets des chats ?" Donc, il y a un chat empaillé, un chat mécanique, un chat en plastique, un chat sur fond vert, et quand même deux vrais chats dans des endroits dont ils ne pouvaient pas s'échapper. Il y a toutes sortes de chats, et Gulcan, dans son charabia, parle de Charles comme de "Cha", puis au tournage Pierre Léon, qui joue Charles, s'est mis à parler de son personnage comme de "Cha", et tout ça a rebondi. Mais sur rien ! Sur trois ou quatre lettres – c-h-a-t. Décanter, c'était ça. Pour ne pas faire un film qui impressionnerait par ses références. Pour ne pas faire un film sur des grands hommes, bah il faut laisser décanter. D'une manière ou d'une autre, la base historique réapparaît dans des détails, ou alors dans la globalité du projet.

Dominique : Mais par ailleurs, "décanter"... moi, je dis "dissous", ça sucre un peu un liquide amer... Car c'est un film où il y a de la méchanceté. C'est de la fine bouillie de méchanceté. Vous n'avez rien en commun avec Rohmer. Mais il y a une chose : c'est de la méchanceté qui ne s'annonce pas comme de la méchanceté, qui ne se donne pas comme de la méchanceté. Au bout d'un moment, quand même, on se dit : "Elle n'est pas commode avec ces gens-là".

Pascale : Qui ça, la réalisatrice ?

Dominique : Oui, de votre film. C'était vous. Elle n'était pas commode avec les gens...

Pascale : Avec les personnages ?

Dominique : Oui, oui, oui... Je ne vous trouve pas commode parce qu'ils sont eux-mêmes très très attendus... D'une certaine manière, on les connaît. C'est "le petit monde", qui est finalement très commenté dans les médias, les journaux, dans les revues d'art d'assez large diffusion. Aujourd'hui, tout ce qui est et tout ce qui a été, c'est devenu une expression commune "art contemporain". Le mot "contemporain" a cessé de désigner une catégorie du temps, c'est devenu un genre, le contemporain, donc un genre d'art. Et là, entre le – comment dire, l'écrivain sous perfusion de subventions, et le - comment dire, le plasticien demandeur de commentaire, d'interprétation, de soutien, il y a une demande de social. Et puis il y a toute cette référence au snobisme dans le film, avec ce galeriste, dans cette séquence très amusante de vernissage où vous ne l'épargnez pas. On ne voit quasiment rien de l'expo. Mais on le voit, lui, en train de faire des petits signes, des petits sourires.

Pascale : Je ferais quand même une distinction. Pour moi, ce n'est pas une satire. Je ne sais pas ce que vous en pensez.

Dominique : Le film, je trouve, est assez proche de la satire. Ce qui d'ailleurs fait son prix.

Pascale : Il y a un plan qui récupère le galeriste à la fin du vernissage, quand il a l'air mélancolique. Et puis il a toujours l'air fatigué. J'aimerais mieux qu'on dise que le film est mélancolique et agressif plutôt que satirique... et puis vous dites "snobisme", c'est pour moi hyper péjoratif.

Dominique : Il y a des snobs dedans. C'est pas péjoratif.

Pascale : Des snobs ou des dandys ?

Dominique : Non, c'est pas pareil.

Pascale : C'est quoi la différence ?

Dominique : Le dandy a quand même un certain parti pris d'élévation, de distinction. Le snob est plutôt en demande de reconnaissance, pas de distinction. Le dandy aurait plutôt un refus du monde, avec la volonté de s'en distinguer. Le snob voudrait plutôt se faire remarquer, il a besoin du monde. Du coup, dans votre film, il y a des snobs. Et au vernissage, il y a quand même un certain nombre de comportements de pur snobisme. Vous ne pouvez pas nier... Enfin non, il ne faut pas le regarder de cette manière-là... Je trouve la dimension burlesque du film plaisante, et j'ai souvent eu le sourire. Le film fait en permanence sourire. Pour reprendre l'expression de Marcel Duchamp, toujours "snob and chic". Le film a ce côté-là.

Pascale : Mais c'est les personnages qui sont snobs ou c'est moi qui suis snob ?

Dominique : Non, c'est les personnages qui le sont. Je trouve que vous avez un regard sans précaution parfois, vous y allez avec un peu d'acidité. Quand on va à un vernissage, quand on va à une exposition, à une ouverture, quand on frôle les milieux d'artistes, d'écrivains – on les fréquente de plus en plus aisément, même sans faire partie de ces milieux, on les frôle de plus en plus, pour plein de raisons, puisque tout est facteur et enjeu d'ouverture donc on essaye d'avoir un public de plus en plus large, aujourd'hui les colloques s'ouvrent volontiers au public, organisés par des grands journaux comme *Le Monde* et quelques autres pour réfléchir sur la société, et les intellectuels sont de plus en plus mis en tribunes pour parler entre eux, donc les artistes eux aussi se rencontrent –, on voit ce milieu professionnel jadis assez fermé. Les gens se réunissent, s'assemblent, ils choisissent de le faire en public, ce qui est très amusant. Les vernissages des grands musées attirent aujourd'hui une foule immense. Ce qui n'empêche pas que les gens du milieu ont un certain nombre de gestes et de comportements, de telle manière qu'ils soient distingués en tant que gens du milieu par rapport aux foules qui viennent aux ouvertures, aux vernissages, aux démarrages, aux commémorations, que sais-je ? Aux hommages. Donc je trouve que vous n'êtes pas tendre

sur la manière dont tout ce qui était jusqu'alors élite se comporte au milieu de la foule de la plèbe. Et c'est là que je trouve que le film a une qualité parmi plusieurs et qui m'a attrapé, c'est de m'avoir fait sourire de ce point de vue-là, et de m'y être reconnu, de m'être projeté dedans. Et je me suis dit : “Tiens, il m'arriverait donc d'être ainsi ?”. Ce qui a donné lieu pour moi à.. vraiment un peu de jouissance masochiste...

Pascale : Et qu'est-ce qu'il faut que je réponde alors ? (*Rires*)

Dominique : Non mais, c'est peut-être mon interprétation du film !

Pascale : Non, non, non, ça m'amuse beaucoup. (*Rires*)

Dominique : Vous entendez un peu ce que je dis, quand même ?

Pascale : Oui, oui, non mais j'ai l'impression que vous avez énormément focalisé sur la séquence du vernissage !

Dominique : Non, non. J'en ai tellement vu, des argumentations, des discours qui disent la dévotion pour un artiste, pour cueillir trois francs six sous de subventions. Bon. Tout le monde, dans les métiers que vous décrivez, tout le monde a eu des personnages collants. Et Charles, vraiment... On a mal pour Edouard. La manière dont Charles lui dit : “Non, plus tard”, “Au revoir”, lui tourne le dos, lui fait un petit signe de la main... Il est cruel avec Edouard, il en rajoute, et je me dis : “Parfois j'étais Charles, et parfois j'étais un peu Edouard”. Et le film, si vous voulez, est amusant là-dessus. C'est à dire qu'en tant que spectateur, on peut se projeter chez l'un, chez l'autre, d'une manière un peu sadique et parfois un peu masochiste. Ce qui n'est pas des moindres vertus du burlesque en général. Qui joue sur bourreaux ou victimes. Le spectateur d'un film burlesque compatit avec la victime et se réjouit du bourreau. Il y a ce jeu-là dans le film, mais dans le contemporain, enfin dans la vie contemporaine. Et donc, de ce point de vue-là, le Centre Pompidou n'est pas là par hasard. Il est par excellence l'Empire, l'église, le temple, le palais de tous ces jeux sociaux et ces poses. Ces lieux où s'expriment les courtisans et les courtisanes pour obtenir pas grand'chose, si ce n'est quelque preuve de leur propre existence. Bon.

Pascale : Oui, je suis contente que vous disiez le mot burlesque, ce n'est pas du burlesque primitif au sens où les gens se tapent dessus, se lancent des tartes à la crème. Et les gags sont assez peu physiques dans le film. Mais rien qu'au début, au Centre Pompidou, le galeriste fait comme s'il n'avait pas vu Charles alors que Charles est à 3 cm de lui. Ça, par exemple, pour moi, c'est de fait une transposition de ce qui se passe dans un film burlesque : on tape sur quelqu'un et l'autre rend le coup, ce que fait Charles, en faisant des petites minauderies. J'ai en effet construit le film dans un esprit burlesque, avec une logique d'inversions, de déplacements, de surenchère. Par exemple dans la séquence de l'atelier, Edouard, tellement déçu qu'on n'ait pas acheté son Olympia, veut faire un Olympio. Déjà, le principe est idiot : “Pas d'Olympia, alors un Olympio”. Puis, Olympia = nue, donc Gulcan qui pose pour

Olympio = se déshabiller. Gulcan ne comprend pas, jusqu'à ce qu'il voie l'esquisse d'Olympia. Du coup, il ne se met pas nu, il se met à nu. Je ne sais pas si ce que je dis est clair.

Dominique : Si, si, on voit bien.

Pascale : On rit peut-être moins de ce qu'on voit que de la logique à l'oeuvre.

Dominique : Je vous ai parlé de sourire.

Pascale : Voilà, je pense que ce n'est pas vraiment ce qui se passe qui est drôle. C'est le principe sur lequel repose les scènes.

Dominique : Il n'y a pas d'acte où tout à coup, quelque chose viendrait conclure une montée en régime avec le parti pris de nous faire rire. On est dans une sorte de deal. On regarde le film, avec un sourire permanent, la langue dans la joue...

Pascale : Mais est-ce, que selon vous, c'est parce que, par principe, c'est une logique burlesque qui est à l'oeuvre ?

Dominique : Bah oui, tout l'est. L'agacement de Charles, son obséquiosité, le collant d'Edouard qui veut être aimé "Et moi et moi" mais c'est aussi "Aime-moi, aime-moi", Edouard à l'égard de Charles et Charles qui a parfaitement compris ça... Au bout d'un moment, Charles en joue et il en devient cruel. Il y a comme une petite basse continue... Personne ne lève la voix. Il y a une sorte de son de la voix, de façon dont les gens posent leurs paroles. On est surpris quand Edouard découvre les caricatures de ses œuvres, parce qu'il hurle ! Ça surprend d'autant plus que le film est une sorte de petite mélodie toute calme, alors qu'il dit des choses cruelles, mais sans être dans l'agression. Et c'est un film dont j'ai compris assez vite la manière dont je devais presque l'entendre et non pas le voir. L'entendre, c'est à dire quelque chose qui coule, une petite eau un peu acide et qui devient même de plus en plus acide. Même un peu désagréable.

Pascale : Un des titres antérieurs du film était "Le Cadeau qui fait mal". Car quand Charles abandonne Edouard, il laisse une lettre, c'est à dire un cadeau qui fait mal. A moins que ce ne soit pas perceptible, moi, j'ai voulu faire un film sur l'amitié. Une relation d'amitié, c'est peut-être la seule relation où on peut s'atteindre, ou atteindre l'autre pour qu'il aille mieux, bref où il y a des cadeaux qui font mal. Moi, je pensais, avec ce film, raconter une histoire d'amitié. Charles, par l'intermédiaire du messenger, fait dire à Edouard qu'il l'abandonne car Edouard saura persister sans lui. L'épilogue est un échange entre les deux amis, dans le noir avec des voix retournant au Temps, que j'ai voulu apaisé, puisque mon but était de réconcilier ces deux amis un siècle et demi après. Même si elle est cruelle et désagréable, c'est une relation en somme plutôt saine. C'est vraiment le cadeau qui fait mal. Non ?

Dominique : Oui, oui, oui, oui, oui, peut-être, peut-être. En tout cas, les personnages ne sont pas à égalité d'amitié. Et c'est ça que j'ai trouvé plutôt pas mal.

Pascale : Oui, Édouard est plus en demande. Sauf qu'Edouard est récupérable parce que lui peut guérir. Tandis que Charles, se dédoublant lui-même, reconnaît qu'il a échoué, qu'il a abandonné l'affaire – même s'il peut faire bien une dernière chose, dire à Edouard de persister. Lui-même, il est fichu. Il n'écrira plus rien, il n'est plus que haineux. Pour moi, la relation d'amitié n'est pas si inégalitaire que ça. C'est une relation d'amitié où au début, les personnages sont caricaturaux : géniards, ridicules, snobs, tout ce que vous voulez, mais n'empêche qu'ils ont quand même le droit d'évoluer dans le film. Puis il y a un personnage qui est préservé, c'est Gulcan.

Dominique : J'allais vous demander d'y venir. Pour conclure, parce qu'il ne faut pas que l'on en fasse de trop.

Pascale : D'accord, mais j'ai encore une question après, donc allez-y.

Dominique : J'ai été content que vous arriviez à Gulcan parce qu'il est le seul personnage qui connaît une évolution, un progrès.

Pascale : Ben non ! Charles et Edouard aussi ! Mais alors allez-y !

Dominique : Quand il est confronté aux caricatures, Edouard se rend compte de lui-même qu'il ne s'est pas trompé dans son art. La caricature a en effet le double intérêt de vouloir faire mal et en même temps de dire la vérité - c'est le grand intérêt, c'est la richesse, c'est l'ambiguïté de la bonne caricature. Edouard change de point de vue puisqu'il ne souffre plus, mais il ne change pas de peinture. En revanche, le personnage de Gulcan me semble à part : ce n'est pas un changement de point de vue. Lui acquiert quelque chose : un langage. Il tire profit, sans en avoir l'intention puisque c'est le seul qui ne cherche pas de profit et ne demande rien, qui n'essaye pas de jouer avec les gens pour son intérêt et finalement, il est un personnage pour qui, comme dit le critique célèbre, l'exercice a été profitable – enfin, c'est pas le critique qui l'a dit, c'est le film de Lang. Il est comme l'enfant de *Moonfleet*, quoi. L'exercice a été profitable pour lui ! Il a gagné le langage.

Pascale : Oui, il a réussi à s'exprimer. Dans la scène de l'atelier, c'est lui qui après avoir délivré le message de Charles engueule Edouard : “Si Cha est ami toi, lui rien devoir toi, mais lui devoir lui Cha”.

Dominique : Oui, il sort de la manipulation. Il a été instrumentalisé, longuement, tout au long du film, et tout à coup, à la fin du film, il n'est plus le même homme.

Pascale : Bah, c'est lui qui a pris des initiatives.

Dominique : Absolument !

Pascale : À partir du moment où il ne jette pas la lettre, c'est lui qui met le masque et prend la place de Charles. C'est lui qui engueule Edouard. C'est lui qui l'amène devant les caricatures.

Dominique : D'instrument initial, ballotté entre les deux, il devient un personnage qui est décisif sur l'évolution des choses, et je trouve que de ce point de vue-là, le film est riche.

Pascale : Le film se termine sur la fameuse citation très mystérieuse de Baudelaire à Manet : "Tu es le premier dans la décrépitude de ton art". Ça suppose que quand Baudelaire a écrit ça à Manet, Manet était, aux yeux de Baudelaire, dans une époque qui était déjà décrépée, déchu. Est-ce que, pour lui, Manet était le premier d'une nouvelle peinture dans le sens "le meilleur" ou le premier dans le sens chronologique ? En tout cas, ce qui est sûr, c'est que Baudelaire disait : "Là, on est dans un monde déchu".

Dominique : Déchu par rapport à Delacroix par exemple.

Pascale : Voilà. Et il n'avait pas trouvé son grand peintre de la vie moderne parce qu'il ne voulait pas voir, parce qu'il était encore attaché à la tradition romantique.

Dominique : Absolument.

Pascale : Le fait de transposer les figures historiques de Baudelaire et de Manet au 21^e siècle part je crois un peu d'un même... constat sur notre époque. C'est ce constat de "monde déchu" qui a fait naître, pour le contrer, le personnage de l'innocent. On ne sait pas d'où vient Gulcan. Et j'ai vraiment veillé à ce que sa langue soit inédite. On ne peut pas dire qu'il parle kurde ou turc, marocain ou australien. Il parle en charabia et il fallait que ce soit comme ça : comme un avant ou un après de notre langue, une pré-langue ou alors une langue nouvelle, une enfance de la langue. Il fallait qu'il soit un innocent, qu'il procure une bouffée d'air, que le monde cruel et acide dans lequel les personnages évoluent puisse évoluer. C'est par lui que le film peut trouver une vitalité. Je suis contente que vous l'ayez perçu. En revanche, je crains que les gens soient un peu déçus, il n'y a pas de fascination pour le Mal chez mon Charles. Et je me disais...

Dominique : On l'a un peu évoqué, nous, là. Parce que justement, il n'y a pas de clichés.

Pascale : Qu'il n'y ait pas de cliché joue des tours. Je suis en réalité plus marquée par les textes théoriques de Baudelaire, ou alors par des poèmes comme *Le Cygne* où la mélancolie se nourrit du passé.

Dominique : J'ai été très frappé par le film de Victor Erice "Fermez les yeux", parce que Victor Erice n'a pas besoin du mal pour faire bouger, avancer son scénario. Il n'a pas besoin de « méchant ». C'est à dire que même le personnage de la femme de télévision qui pouvait à priori représenter, incarner tout ce qui est nuisible, néfaste, le "C'était mieux jadis, à l'époque où le cinéma était seul, où il n'y avait pas la télévision et tout le reste", il n'a pas besoin de

personnages qui incarnent le mal pour faire avancer le scénario. Il n'y a que du bien, des gens qui veulent du bien aux autres et néanmoins, on est tenu en haleine par le film jusqu'au bout. Revenons à votre film. Si je devais en dire une vertu, ce serait que précisément, on ne peut pas dire que le mal y est incarné. D'autant que c'est variable, ça bouge, ça circule... Comment dire... D'Aurilleby est là, il est à la fois quelqu'un qui à des moments est très aimable, positif, généreux, etc. Et puis qui à d'autres moments a une position de surplomb, de chic, de donneur de leçons, etc. Et donc ça varie, ça varie...

Pascale : Marc Barbé est filmé au début comme une icône aux yeux bleus. Ce que j'adore chez lui, c'est qu'il sait, en tant qu'acteur, être ridicule. Et je l'ai choisi pour ça !

Dominique : Le Edouard, c'est pareil. Il est toujours au bord du ridicule. Il est chargé, mais à un moment on le sauve. Charles aussi. Parfois, on se dit : “Quand même, il charrie de jouer sadiquement comme ça avec Edouard”. Et puis à d'autres moments, on est de son côté. Ce qui peut être un peu inattendu et, en tant que spectateur du film, désarçonner. On est obligé, en tant que spectateur, de varier sa « projection identitaire ». Enfin je sais pas comment dire... On est obligé de varier son empathie vis à vis des personnages.

Pascale : Mais tout ça vient du fait qu'au départ, chaque personnage est montré dans sa face caricaturale, est “une caricature sur pattes” comme il est dit au début du film. Ce qui est plus vivant, et qui va contrebalancer la caricature, va arriver progressivement. Donc cela ne m'étonne pas qu'il y ait ces ajustements dont vous parlez.

Dominique : En tout cas, nous, en tant que spectateur, on est obligé de changer d'avis sur la quasi totalité des personnages. De changer ce qu'on pense d'eux. Cela pour vous faire comprendre pourquoi j'ai parlé de perplexité. C'est que ce qu'on projette est déjoué. Votre film ne privilégie pas ce qui tient le spectateur, ne met pas le spectateur sur des rails susceptibles de le conduire jusqu'au bout et peut-être de le faire basculer à la fin. Dans votre film, ça n'arrête pas de basculer.

Pascale : Et cela vous a rendu perplexe ?

Dominique : Oui. Ça m'a tenu dans une sorte de changement d'avis sur les personnages, de changement d'empathie, de sympathie pour eux. J'ai varié tout au long du film sur chacun d'entre eux. Il n'y a pas de salauds, encore que parfois, certains se comportent comme tels.

Pascale : Charles se comporte comme un salaud. Il coupe aux ciseaux le cadeau d'Edouard et en vend la moitié.

Dominique : Oui, mais parfois aussi, on est de son côté. Le salaud, à un moment donné, c'est aussi une question de survie.

Pascale : Je n'ai pas d'aptitude romanesque. C'est à dire que toutes les subtilités psychologiques : salaud/pas salaud, je ne sais pas les rendre dans l'illusion de la vie. Le film

est le fruit d'une approche très décharnée. Je ne sais pas partir et rester dans la chair du modèle. Je suis partie de la caricature puis allée un peu vers la chair, j'espère. Mais le film vous a fait rire ou pas ? Parce que vous disiez...

Dominique : Non, non, je n'ai pas ri. J'ai toujours souri. J'ai même une ou deux fois ricané. J'ai eu un petit spasme (*imite le ricanement*), comme ça. Bon, voilà. J'ai pouffé. Parce que vraiment, parfois, Edouard m'a fait sa tronche de cake avec son visage allongé, plus que de Keaton, j'aurais dû parler de Toto.

Pascale : Ah oui !

Dominique : Il a les cheveux très ramenés sur le devant. Je me suis demandé si, dans la vie réelle, cet acteur est peigné de la même manière. Je me suis posé cette question !

Pascale : Chaque chose du film est écrite pour des acteurs en particulier.

Dominique : Si ce n'est que Bozon et sa crinière, il l'a mise pour l'occasion ! (*Rires*)

Pascale : L'artifice de départ est sûrement un peu dur à avaler, mais après, je pense qu'on l'oublie.

Dominique : On peut être agacé parce que vous lui en faites rajouter dans le bégaiement. Mais en même temps, c'est très talentueux !

Pascale : Il a appris à la syllabe près ce qui était écrit. Donc il a appris du charabia, ce qui est très difficile.

Dominique : “Charabia”, c'est le bon mot.

Pascale : Je connaissais l'histoire du gant : Baudelaire ne serrait une main que si elle était gantée. La nature le dégoûtait. Un jour, il était avec un ami et tous deux croisent une femme à la chevelure magnifique. Et Baudelaire dit : “Dommage que ce ne soit pas une perruque”. Je ne connaissais pas cette histoire à l'époque où j'ai fait le film, mais aujourd'hui je me rends compte que je suis partie de la perruque pour construire des rapports un peu plus subtils que ce qui est proposé au début en termes de cruauté ou d'instrumentalisation. Donc voilà : ce film part de la perruque pour arriver à des cheveux plus naturels.

Dominique : votre film a une allure de film muet, d'avant 1930. D'abord pour les raisons que je vous ai dites tout à l'heure, cette indifférence des acteurs et de ceux qui réalisent le film, vous en l'occurrence, aux badauds, aux promeneurs, aux “flâneurs” pour rester baudelairien, qui regardent le tournage en cours. Ça, c'est vraiment un élément du cinéma muet, surtout européen, et français en particulier, puisque quand les États-Unis vont conquérir le monde dans les années 14, 15, 16, 17, 18, après la Première Guerre mondiale, ils vont s'arranger pour transformer la rue en studio. Il ne faut plus qu'un chien traverse le plan, alors que les films

muets de l'époque étaient bourrés de chiens. Ca, c'est la première raison. La deuxième raison, c'est le comportement des acteurs. Les personnages ont des allures, des gestes comme empruntés au muet. Et d'emblée, cela donne la couleur du film. Par exemple lorsque Edouard attend au début, il se tourne, il a des gestes mécaniques. Il ne sait pas encore qui va arriver et il voit arriver un olibrius digne d'un personnage burlesque, un Boireau ou un Calino, une espèce de jogger complètement absurde qui se plante à côté de lui, et qui, par hasard – on ne sait pas si c'est par hasard ou si c'est délibéré de sa part, a les mêmes gestes que lui. Édouard relace ses chaussures, l'autre met également sa jambe sur la grille du métro pour faire de la gymnastique. Ca donne l'illusion qu'il l'imité, comme si s'instaurait un mimétisme entre les personnages, mais par hasard. Ce sont des gestes de rencontre mais dont ils ne se rendent même pas compte. Ils sont en train de s'imiter sans s'en rendre compte ! Je suis entré dans votre film avec le sentiment que c'était une sorte de "revival", de survivance, de retour du cinéma muet.

Pascale : Au début du film tel qu'il n'a pas été monté, il y avait une citation de E.T.A. Hoffmann qui parlait des "singuliers enchaînements du hasard". Parce que...

Domonique : Quelle belle formule !

Pascale : ... parce que tout simplement, il y a cette amitié qui naît. C'est un principe, c'est un a priori qui est à prendre et si on le laisse, on ne peut pas commencer le film. La rencontre a beau être improbable, c'est une rencontre. Pour raconter cette espèce de synchronisation entre deux êtres, le plus simple était de faire une chorégraphie très pauvre, mais une chorégraphie où Edouard et Gulcan se synchronisent. On est toujours porté par ce qu'on aime, et j'aime le cinéma muet. Je ne l'avais pas mis au programme en me disant : "Je vais faire un film de cinéma muet". Mais quand je revois le film aujourd'hui, je vois qu'il y a, par exemple, très peu de raccords mouvement. Une des choses que je préfère est de découper l'espace en plans qui, montés, s'emboîteront plus qu'ils ne raccorderont "en mouvement". Le cinéma des origines, donc une partie du cinéma muet, est associé à des personnages qui s'agitent dans des espaces inertes. Les acteurs bougent, ils font des jeux de physionomie, des jeux de corps. Par contre, ça paraît toujours statique. Il y a toujours un effet boîte. C'est à tout ça qu'on associe le cinéma muet. Et puis le film a un rythme lent, il laisse le temps de voir des physionomies qui expriment des choses indépendamment de ce que les personnages disent. C'est donc peut-être pour ça aussi que vous avez pensé au muet. Avez-vous senti ce rapport au découpage ?

Dominique : Oui, la brutalité des scènes comme dans le cinéma muet, sans l'enchaînement, la fluidité qui découlent de raccords susceptibles de mimer la perception "naturelle" entre guillemets. J'ai ressenti un parti pris de scènes closes sur elles-mêmes, mais aussi de gestes et de paroles clos sur eux-mêmes, par exemple : plein pot sur quelqu'un en train de parler, mais vous ne cherchez pas le contre-champ immédiat sur celui qui écoute. Et surtout, peut-être, une certaine forme de mécanique. La façon dont, par exemple, place Clichy, Édouard court après Charles, dont Charles lui dit : "Non, pas maintenant. Plus tard", et dont Edouard continue de le suivre, puis après s'arrête, puis après fait comme ça;;; (*Geste*). Il y a quelque

chose qui est de l'ordre du mime, vraiment anti-naturaliste. Y compris pour le galeriste mondain qui s'exprime de manière signalétique, avec des clichés sociétaux comme le sourire appuyé et figé. Sans doute a-t-on le sentiment que le film est toujours au second degré. Toujours. Il y a quelque chose dans le film du “coup de coude dans les côtes”... Vous voyez ce que je veux dire ?

Pascale : C'est horrible si le film fait ça !

Dominique : Non, non, pas du tout, pas du tout. Au contraire ! Pourquoi ?

Pascale : Bah, parce que c'est rechercher la connivence de ceux qui peuvent comprendre à l'exclusion des autres !

Dominique : Bah oui, il y a ça quand même. Mais assumez-le ! Excusez moi, mais vous ne faites pas un film de Franck Dubosc.

Pascale : C'est vrai que ce film n'est pas fait pour intéresser tout le monde, au contraire de mes documentaires.

Dominique : Il y a des clin d'œil dans votre film, des appels à la complicité.

Pascale : Ceux qui ne les verront pas pourront quand même voir le film, non ?

Dominique : Le plus grand danger, c'est que celui qui ne voit pas tout peut s'ennuyer. Peut-être. Ce qui n'est pas pour moi un défaut d'ailleurs. Parce que vous prenez le temps de regarder les gens. Mais à part ça, quand même, le film, il... je veux dire... non, ce n'est pas le clin d'œil, ici... c'est...

Pascale : C'est “la langue dans la joue”.

Dominique : C'est “la langue dans la joue”... Vous savez, ce n'est quand même pas par hasard que Marcel Duchamp – c'est lui qui avait beaucoup utilisé cette expression “tongue in the cheek”, a été caricaturiste dans “L'assiette au beurre”. Et donc, je crois qu'il y a de la légende qui n'apparaît pas en sous-titre (ou en intertitre). Quand on voit les plans, quand on est confronté à ce qui se dit entre les personnages, on se dit : “Mais quelle est la véritable urgence ? Quelle est la véritable raison ? Quelle est la véritable motivation ? Pourquoi sont-ils si empressés l'un envers l'autre ?”. Alors que la colère ou l'agacement de Charles, on ne peut pas les comprendre d'emblée. Donc on est pris au dépourvu au début du film. Parce que Charles est immédiatement agacé. Alors on se dit : “Bon, quelque chose a commencé avant le film”. Ce n'est pas par hasard que vous commencez le film par quelqu'un qui attend. L'arrivée de Gulcan en sautant jogger est invraisemblable, absolument absurde. Pourquoi le plan s'arrête sur l'agacement d'Edouard qui attend et que tout à coup, il y a ce mec qui arrive ?

Pascale : C'est un pari. Voilà !

Dominique : Ah nan, mais nan ! Mais attendez ! C'est burlesque. Voilà, c'est burlesque. Si vous voulez, je dirais que le couple qu'Édouard et Gulcan forment, c'est, de ce point de vue-là, le couple qui l'emporte sur le couple formé par Gulcan et Charles ultérieurement. Charles utilise Gulcan comme messenger. Donc Édouard et Gulcan, ce qui est intéressant – mais vous ne le dites pas, vous faites en sorte qu'on puisse l'interpréter comme tel, c'est qu'ils sont le clown blanc et l'Auguste. Édouard est un clown blanc bien mis, chic, brillant, bien habillé. Et tout à coup, il y a l'Auguste, chevelu, dérangé, en short, chaussettes blanches de foot. Ce n'est pas Footitt et Chocolat, mais c'est plutôt le clown blanc et l'Auguste.

Pascale : Au fur et à mesure, Gulcan est mieux habillé, moins clownesque, quand il rencontre Charles, il n'est déjà plus celui du début...

Dominique : Bien sûr, évidemment ! Lui change, alors que Édouard reste avec sa veste pelle à tarte et sa chemise bien boutonnée jusqu'au bout ! (*Rires*) Mais il reste le même ! Quant à Charles, avec son espèce de jean et sa capuche derrière... il change peu, Charles ! Alors que Gulcan se métamorphose !

Pascale : Lui est plus inattendu.

Dominique : Oui ! J'ai essayé de penser à un burlesque américain ou français mais je n'en ai pas trouvé. Bozon est trop masculin pour être Langdon, parce qu'on voit bien le côté mâle de Serge. Non, je ne vois pas d'équivalent.

Pascale : Le film est très rachitique, et il se cherche pas mal. Enfin, il a été tellement décanté, il y a quand même quelques trucs...

Dominique : Il a été fait quand, d'ailleurs ?

Pascale : Il a été tourné en septembre 2019, en quinze jours.

Dominique : Ouais, avant la COVID !

Pascale : Ouais, juste avant. Oh là là, ça date !

Conversation avec Dominique Païni 4 décembre 2023