

## *Vas-tu renoncer ?*

### *Conversation entre Dominique Paini 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 couloirs de musée où vous faites déambuler vos personnages. L'un poursuit l'autre et l'autre se défile. Paris est vu comme un musée au point d'ailleurs qu'à un moment donné, quand Édouard regarde en contre-plongée les rails d'une gare, j'ai cru voir, mais je me trompe peut-être, la copie d'un tableau célèbre de Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe*...

**Pascale :** La gare du film, c'est la Gare du Nord.

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

**Pascale :** ... c'est la place de l'Europe. Mais 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 XIX<sup>e</sup> siècle, j'ai préféré aller dans le 17<sup>e</sup> arrondissement vers la place Clichy non loin de l'atelier de Manet, plutôt que d'aller chercher des décors dans le 7<sup>e</sup> ou le 12<sup>e</sup> arrondissement.

**Dominique :** Et donc, est-ce que vous avez eu au fond le parti pris de filmer Paris comme prétexte à errances muséales, plus qu'à errances urbaines ?

**Pascale :** 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. Pour le film, il fallait des institutions muséales porteuses, emblématiques de Paris, comme Beaubourg, la BNF. Contrairement au Louvre, Beaubourg et la BNF n'existaient pas au XIX<sup>e</sup> siècle, mais puisqu'il s'agissait de déplacer le XIX<sup>e</sup> siècle dans le XXI<sup>e</sup> siècle, ces institutions aussi étaient importantes. Pour les autres décors, 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, ou par une certaine manière de se tenir, qu'ils s'extraitent de la foule qui est un grand thème baudelairien. Ce n'est pas des tableaux que je voulais filmer, mais vous avez raison : je voulais filmer une ville muséifiée, en partie artificielle, dans laquelle le hasard et l'aléa restent possibles.

**Dominique :** Quand vous êtes devant le Louvre, évidemment, les personnes que croisent les personnages ou qui passent devant et derrière eux sont très très manifestement des touristes. En revanche, quand on est transporté place Clichy par sauts géographiques, on devrait dire par ellipses géographiques habiles, les références immobilières et les badauds ne sont pas comparables. Par exemple, quand on passe du Louvre du XV<sup>e</sup> 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 ? Donc le film est une errance muséale et géo-gra-phi-que et ne raconte pas d'histoire narrativement ?

**Dominique :** Il y a une différence entre les 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... 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 jeune 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. A mon avis, on les repère parce qu'ils ont quelque chose de moins naturel, de moins informel, de plus dessiné.

**Dominique :** C'est d'ailleurs peut-être une des dimensions qui m'a donné envie de parler avec vous du film. J'ai été très sensible au fait que, comme dans les premiers films de Feuillade, vous n'avez pas été embarrassée par les gens qui regardaient le tournage. Dans *Fantômas* quand Juve court après Fantômas, dans *Les Vampires*, il y a des gens sur le pas de porte des commerces qui regardent le tournage.

**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, quand il s'agissait de filmer des saynètes au jour le jour, en décor naturel. S'il y a des passants qui regardent, ça fait partie du film. Il y a aussi Rouch, Rohmer, ou Vecchiali dans *Femmes femmes*, ou Frot-Coutaz dans *Beau temps mais orangeux en fin de journée* – je me souviens de cette scène de ménage à Belleville : une foule de passants s'est arrêtée pour regarder, c'est comme un public improvisé à ce moment-là, et le réalisateur ne les met pas hors-champ. Ca, c'est la beauté de quand on travaille avec peu de moyens. On

peut capter le naturel de 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.

**Dominique :** Mais le film a la vertu d'être déjà daté. Ça va vite les changements. Il est indéniablement un documentaire sur Paris. C'est toujours la fiction qui est le meilleur documentaire. Aujourd'hui, pour voir quelque chose du Paris des années 10, rien de tel que la fiction.

**Pascale :** C'est une manière de ne pas rester centré sur son scénario, de perdre sa ligne directrice dans l'environnement ou le décor qui l'englobe. Par exemple, dans la scène à la BNF, il y a des danseuses 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 :** Votre film m'a tenu en haleine par son allure de film muet. Il y a d'abord l'indifférence des acteurs et des gens qui tournent le film, vous en l'occurrence, et les badauds, les promeneurs, les flâneurs, pour rester baudelairien, qui regardent le tournage en cours. 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. C'est la première chose. La seconde chose, c'est le comportement des acteurs. Le jeu est de l'ordre du mime, anti-naturaliste. Les personnages sont interprétés avec un certain nombre d'allures, de gestuelles, comme empruntées au muet. Et d'emblée, cela donne une couleur au film. Par exemple lorsque Edouard au début attend, il se tourne, il a des gestes mécaniques. Il ne sait pas encore qui va arriver et il voit arriver un espèce d'olibrius digne d'un personnage burlesque, un Boireau ou un Calino, une espèce de jogger complètement absurde et 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. Comme si s'instaurait un mimétisme entre les personnages, mais par hasard. Ce sont des gestes de rencontre. Des gestes dont ils ne se rendent même pas compte. C'est 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 de foot blanches, c'est l'Auguste. Ce n'est pas Footitt et Chocolat, c'est plutôt le clown blanc et l'Auguste, mais je suis entré dans votre film avec le sentiment que c'était une sorte 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 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 petite chorégraphie très pauvre. On est toujours porté par ce qu'on aime. Je n'avais pas mis le muet 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, et qu'il donne une impression de statisme. 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 un effet boîte. Et c'est vrai que le film a un rythme lent, il laisse le temps de voir les physionomies.

**Dominique :** Oui, vous laissez le temps au spectateur de votre film de regarder des visages et des gens qui passent, mais il y a aussi la brutalité des scènes comme dans le cinéma muet, sans l'enchaînement, la fluidité qui découlent de raccords susceptibles de mimer la perception « naturelle ». 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 : quelqu'un est en train de parler, mais vous ne cherchez pas le contre-champ immédiat sur celui qui écoute. 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, qu'il n'est pas là par hasard. Il est par excellence l'Empire, l'église, le temple, le palais de toutes les poses et de tous les jeux sociaux. 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.

**Pascale :** Le film n'est pas une commande du Centre Pompidou, mais c'est le Centre qui l'a rendu possible 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. Elles sont un moyen de comprendre pourquoi le public de l'époque se moquait violemment 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 drôlerie. Donc depuis le début, le film a été construit pour arriver à la séquence qui montre les caricatures. Avec 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 mauvaise réception de ses œuvres et il avait effectivement demandé à Baudelaire « ce qu'il valait », on a de cela des témoignages. Moi, j'ai fait comme si c'étaient les caricatures qu'on voit à la fin du film qui faisaient souffrir Édouard. La caricature, j'ai essayé d'en faire, au début, le mode d'expression du film pour arriver, à la fin, à montrer les vraies caricatures qui sont à l'origine du film. Est-ce que je voulais 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. J'ai trouvé qu'au début, Édouard et Charles : bon, on ne comprend pas de qui il s'agit. Puis on comprend quelle est la référence à l'histoire de l'art et de qui il s'agit, et au fur et à mesure que le film avançait, je me disais : « 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 ». Les deux étaient probablement tout autant dandys l'un et l'autre. Les deux n'étaient pas innocents, pas désintéressés. Ils n'étaient pas si *révolutionnaires* que ça ! Ils avaient 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 puis la demande de reconnaissance, gênante, pathétique parfois, de la part de Manet qui voulait recevoir de l'amour de Baudelaire... 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 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 dans le film Édouard est un personnage dépressif alors que Manet était brillant, aimable et aimé, et Charles est devenu 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. De manière générale, j'ai simplifié et même caricaturé ce que j'avais pu retenir de mes recherches historiques.

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

**Pascale :** Il y a des citations directes dans le film et certaines sont fidèles. C'est le cas de la lettre que Charles fait passer à Édouard : « 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. Il y a des gens qui connaissent très bien Baudelaire, même s'ils ne l'ont plus lu depuis longtemps...

**Dominique :** C'était mon cas.

**Pascale :** Il y a 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, et 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 amis, artistes en demande comme il en existe des milliers de nos jours, qui tournicotent aux alentours des institutions culturelles, et avant même qu'on pense à Baudelaire et Manet, j'ai parié que le film fonctionnerait sur cette situation quotidienne qui est proposée. 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, 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 avec le carton. Ceux qui ne connaissent pas Manet et Baudelaire n'y penseront pas et ça n'a aucune importance. En revanche je ne voulais pas mettre le carton au début. C'aurait été annoncer un programme sur deux grands artistes qui appartiennent à l'histoire. Ça aurait impressionné dès le départ avec des grands noms. C'est pareil avec l'esquisse d'Olympia. Le vrai dessin est au Louvre. Dans le film, c'est une impression papier coupée avec des ciseaux, on y met du scotch. Il n'y a rien d'impressionnant, juste une pauvreté des moyens.

**Dominique :** On a sans doute aussi le sentiment que le film est toujours au second degré. Toujours. Il y a quelque chose dans le film qui dit « le 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 vous dites ça ?

**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. Assumez-le ! Excusez-moi, mais vous ne faites pas un film de Franck Dubosc.

**Pascale :** J'assume : *Vas-tu renoncer ?* n'est pas fait pour intéresser tout le monde, au contraire de mes documentaires.

**Dominique :** Il y a des clins d'œil dans le film, il y a des appels à la complicité.

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

**Dominique :** Le plus grand danger du film, 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. Et puis... c'est peut-être moins le clin d'œil que « *tongue-in-cheek* », c'est la

langue dans la joue ! Et le film est quand même un peu ça. Vous savez, c'est quand même pas par hasard que Marcel Duchamp – c'est lui qui avait beaucoup utilisé cette expression « *tongue-in-cheek* », a été caricaturiste dans *L'assiette au beurre*. Dans votre film, il y a de la légende qui n'apparaît pas en sous-titre. Il y a une dimension caricaturale sur des personnages d'aujourd'hui : le demandeur de subventions « pushy », la femme évaporée dévote du poète, 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 », sans sourire et d'une tristesse infinie, qui s'oppose à Gulcan, qui est une espèce de ludion, d'énergumène énergétique. Gulcan, qui au départ est un repoussoir, sorte de débile balbutiant, devient un trait d'union entre Edouard et Charles. Edouard et Charles s'en servent. Donc idéalement, Gulcan n'a pas de langage ou très peu. C'est pourtant le meilleur « *go-between* »...

**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 » ? Eh bien 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 la langue, de l'ignorant qui est salvateur en ce sens. Gulcan est une figure de l'innocence, parce qu'il comprend par le cœur, par l'esprit, mais non pas par le...

**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 messenger 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** : Moi je voulais faire une fantaisie historique, donc j'ai laissé décanter.

**Dominique** : C'est un beau mot, « décanter », car je me disais que la culture, l'information dont vous êtes chargée, se sont dissoutes, comme du sucre, dans la ville d'aujourd'hui, dans les comportements d'aujourd'hui, dans les comportements sociaux d'aujourd'hui.

**Pascale** : Oui, décanter jusqu'à ce que ça se dissolve, que ça aboutisse à presque rien. Par exemple les chats. A l'origine, je voulais des vrais chats, parce que c'est l'imaginaire que me donne Manet qui en a peints et Baudelaire qui a écrit dessus. 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 ? » Il y a un chat empaillé, un chat mécanique, un chat en plastique, un chat sur fond vert, et deux vrais chats (enfermés dans des endroits dont ils ne pouvaient pas s'échapper). Il y a finalement toutes sortes de chats, et Gulcan dans son charabia parle de Charles comme de « Cha », alors au tournage Pierre Léon, qui joue Charles, s'est mis à parler de son personnage comme de « Cha », tout ça a rebondi. Mais sur rien ! Sur trois ou quatre lettres – c-h-a-t. Pour ne pas faire un film qui impressionnerait par ses références, bah il faut laisser décanter. D'une manière ou d'une autre, la base historique réapparaît. Et du coup, grâce à ces chats qui ne sont pas tous « naturels », on retrouve le goût baudelairien pour l'artifice. Et puis c'est marrant.

**Dominique** : Non, mais « décanter »... Moi, je dis « dissous », ça sucre un peu un liquide amer... Votre film a de la méchanceté. C'est de la fine bouillie méchante. Mais de la méchanceté qui ne s'annonce 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...

**Pascale** : Avec les personnages ?

**Dominique** : Oui, je ne vous trouve pas commode parce qu'ils sont eux-mêmes 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 devenu l'« art contemporain ». Le mot contemporain a cessé de désigner une catégorie temporelle, c'est devenu un genre d'art, le contemporain. Entre la perfusion de subventions, l'écrivain en mal d'écriture et le plasticien demandeur 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 qui s'exprime de manière signalétique avec les

clichés sociétaux du snob, sourire appuyé et figé, dans cette séquence très amusante de vernissage où il est et où vous ne l'épargnez pas.

**Pascale :** 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, ce n'est pas pareil.

**Pascale :** C'est quoi la différence ?

**Dominique :** Le dandy a un certain parti pris d'élévation, de distinction. Le snob est plutôt en demande de reconnaissance et d'existence, pas de distinction. Le dandy serait plutôt dans le refus du monde, dans une volonté de s'en distinguer. Le snob serait, lui, au sein du monde, dans un besoin du monde. Dans le vernissage, il y a des comportements de pur snobisme, vous ne pouvez pas nier.

**Pascale :** Ah, euh, « snob »...

**Dominique :** J'ai souvent eu le sourire. Le film fait sourire en permanence. Pour reprendre l'expression de Marcel Duchamp, toujours « snob and chic », le film a ce côté-là.

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

**Dominique :** Non, ce sont les personnages qui le sont. Vous avez un regard sans précaution parfois, vous y allez avec un peu d'acidité. Les vernissages des grands musées aujourd'hui attirent 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, est pris dans la foule. Et c'est là que je trouve que le film a une qualité parmi plusieurs et qu'il m'a attrapé, celle 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** : Qu'est-ce qu'il faut que je réponde ?

**Dominique** : Non mais, c'est ma question. C'est peut-être mon interprétation du film !

(Rires)

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

**Pascale** : (Rires) Oui, 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 connu des personnages collants comme Edouard. Mais quand Charles lui dit : « Non, plus tard », « Au revoir », lui tourne le dos, lui fait un petit signe de la main... Vraiment, on a mal pour Edouard. Alors parfois j'étais un peu Charles, et parfois j'étais un peu Edouard. Et le film, par la manière dont vous avez choisi vos acteurs, 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 bourreau ou victime. Le spectateur d'un film burlesque compatit avec la victime et se réjouit du bourreau. Il y a ce jeu-là dans le film.

**Pascale** : Oui, je suis contente que vous disiez le mot « burlesque ». Ce n'est pas du burlesque primitif au sens où les gens se taperaient dessus, se lanceraient des tartes à la crème, les gags sont très peu physiques. 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 : l'un tape et l'autre rend le coup, ce que fait Charles en faisant des petites minauderies. Et l'ensemble du film est en effet construit 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. 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 ! 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 « la langue dans la joue ». L'agacement de Charles devant l'obséquiosité, le collant

d'Edouard qui veut être aimé « Et moi et moi » – mais c'est aussi « Aime-moi, aime-moi »... Il y a une petite basse continue, personne ne lève la voix. On est surpris quand Edouard hurle devant les caricatures de ses œuvres. Car le film est une sorte de petite mélodie toute calme alors qu'il dit des choses cruelles, sans être dans l'agression. J'ai compris assez vite la manière dont je devais presque l'entendre et non pas le voir. Entendre quelque chose qui coule, une petite eau au bout d'un moment 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 ». Quand Charles abandonne Edouard, il lui laisse une lettre, c'est à dire un cadeau qui fait mal. C'est que j'ai voulu faire un film sur l'amitié. Une relation d'amitié, c'est peut-être la seule où on peut s'atteindre, ou atteindre l'autre pour qu'il aille mieux, bref : se faire des cadeaux qui font mal. Je pensais raconter une histoire d'amitié de ce genre. 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 :** Votre sentiment que Charles et Edouard ne sont pas « à égalité d'amitié » vient sûrement du fait que les personnages sont donnés au début comme des caricatures : Edouard ne cesse de courir après son ami, de se faire rembarrier et de geindre ; Charles ne cesse de fuir et de le snober. N'empêche que c'est Charles qui fait paradoxalement un geste d'amitié pour Edouard et s'en va mourir comme un éléphant en Belgique. Mes personnages ont beau être geignards, ridicules, snobs, tout ce que vous voulez, n'empêche qu'ils ont quand même le droit d'évoluer dans le film.

**Dominique :** Gulcan est le seul personnage qui connaît une évolution, un progrès.

**Pascale :** Non ! Charles et Edouard aussi ! A la fin Edouard s'en sort et Charles sait qu'il a échoué, qu'il n'écrira plus rien !

**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 on dit dans *Moonfleet* de Lang, l'exercice a été profitable. Il a gagné du langage.

**Pascale :** Gulcan finit par 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 de 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 :** C'est lui qui a pris des initiatives. À partir du moment où il ne jette pas la lettre, il met le masque de Charles, prend la place de l'ami et engueule Edouard, et l'amène devant les caricatures.

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

**Pascale :** Au fur et à mesure, Gulcan est mieux habillé, moins clownesque.

**Dominique :** Lui change, alors qu'Edouard reste avec sa veste pelle à tarte et sa chemise bien boutonnée jusqu'au bout ! Il reste le même ! Quant à Charles, avec son espèce de jean et sa capuche derrière... il change peu, Charles !

**Pascale :** Oui, vous avez raison... Charles et Edouard sont des figures rémanentes d'artistes historiques, bloquées dans l'histoire...

**Dominique :** ... alors que Gulcan se métamorphose !

**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 décrépie, ou déchue. 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. Le fait de transposer les figures historiques de Baudelaire et de Manet au XXI<sup>e</sup> siècle part je crois un peu d'un même... constat sur notre époque. C'est ce constat de « monde déchu » qui a fait naître Gulcan. Contre notre époque, j'ai eu l'idée d'un personnage d'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 :** J'ai été très frappé par le film de Victor Erice *Fermer 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 je peux parler 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. J'ai varié en avis, en empathie, en sympathie pour les personnages tout au long du film et 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.

**Dominique :** Edouard m'a fait sa tronche de cake avec son visage allongé, plus que de Keaton, j'aurais dû parler de Toto. Ses cheveux sont 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 Serge Bozon et sa crinière, il l'a mise pour l'occasion !

**Pascale :** L'artifice de départ est sûrement un peu dur à avaler, mais après, je pense qu'on l'oublie. Je connaissais l'histoire du gant : Baudelaire ne serrait une main que si elle était gantée. La nature le dégoûtait. Je n'ai connu que récemment l'histoire de la perruque : un jour, Baudelaire et un ami 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 :** Il a été fait quand d'ailleurs ?

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

**Dominique :** Ouais, avant la COVID !

**Pascale :** Oui, juste avant. Oh là là, ça date !

*Conversation avec Dominique Païni 4 décembre 2023*