

LES FILMS DE LA NUIT
EN COPRODUCTION AVEC ZADIG FILMS ET LE CENTRE POMPIDOU



VAS-TU RENONCER ?

UN FILM DE PASCALE BODET

AVEC BENJAMIN ESDRAFFO - PIERRE LÉON - SERGE BOZON - MARC BARBÉ - ANDY GILLET - EMMANUEL LEVAUFRE et avec la participation de MARIANNE BASLER IMAGE DAVID GRINBERG SON FRÉDÉRIC DABO - BENJAMIN LAURENT
MONTAGE PASCALE BODET - AGNÈS BRUCKERT - SERGE BOZON ÉTALONNAGE ANNE-SOPHIE QUENEVILLE DIRECTION DE PRODUCTION OLIVIER LHOSTE PREMIÈRE ASSISTANTE NADÈGE CATENACCI RÉGIE SONIA BRAHM
COPRODUIT PAR MÉLANIE GERIN - PAUL ROZENBERG et LE CENTRE POMPIDOU PRODUIT PAR ANNE MATTATIA - STANLEY WOODWARD DISTRIBUTION THE DARK



THE DARK & LES FILMS DE LA NUIT
EN COPRODUCTION AVEC ZADIG FILMS ET LE CENTRE POMPIDOU
PRÉSENTENT

VAS-TU RENONCER ?

UN FILM DE PASCALE BODET

FRANCE – 72 MIN – DCP 2K – IMAGE 1.85 – SON 5.1
VISA N°153 504

AU CINÉMA LE 26 JUIN

**MATÉRIEL DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLE SUR
WWW.THEDARK.FR**

Distribution

THE DARK / Cédric WALTER

06 64 82 37 01
CW@THEDARK.FR

33 RUE GASPARD PHILIPPE
33800 BORDEAUX

Relations presse

Emmanuel VERNIÈRES

06 10 28 92 93
EMVERNIERES@GMAIL.COM

Programmation

Tuğçe KARABACAK

DISTRIB@THEDARK.FR
07 51 82 80 79



SYNOPSIS

Paris, premier tiers du XXI^e siècle. Édouard est peintre, Charles poète. Ils sont amis mais le découragement guette : leurs œuvres sont décriées et les soutiens se font rares. Gulcan, un étranger, surgit de nulle part. Une idée lui vient.

A L'ÉPOQUE...

Charles Baudelaire (1821 - 1867) et Édouard Manet (1832 - 1883) sont deux figures majeures de « la modernité ». Leurs œuvres firent scandale.

En 1861, le poète présente sa candidature à l'Académie française alors que son recueil *Les Fleurs du mal* a été condamné en 1857. De son côté, le peintre envoie chaque année ses tableaux au Salon des Beaux-Arts. Mais quand ils ne sont pas refusés, c'est l'émeute, par exemple en 1863 avec *Olympia*. Les tableaux de Manet sont caricaturés dans les journaux satiriques de l'époque, tels *Le Charivari* ou *Le Journal amusant*, qui publient à l'occasion de chaque Salon des caricatures des œuvres exposées. Baudelaire et Manet se rencontrent à la fin des années 1850. Baudelaire, pourtant critique d'art, n'a jamais défendu la peinture de Manet. Dans leurs échanges épistolaires, Manet cherche le soutien du poète face à la mauvaise réception de ses œuvres.



« Je voudrais vous avoir ici, mon cher Baudelaire ; les injures pleuvent sur moi comme grêle, (...) j'aurais voulu avoir votre jugement sain sur mes tableaux. »

Édouard Manet à Charles Baudelaire
début mai 1865

« Il faut donc que je vous parle encore de vous. C'est vraiment bête ce que vous exigez. On se moque de vous. Croyez-vous que vous soyez le premier homme placé dans ce cas ? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand et que Wagner ? On s'est bien moqué d'eux cependant, ils n'en sont pas morts. J'espère que vous ne m'en voudrez pas du sans-façon avec lequel je vous traite. Vous connaissez mon amitié pour vous. »

Charles Baudelaire à Édouard Manet
Bruxelles, jeudi 11 mai 1865

« Quand vous verrez Manet, dites-lui ce que je vous dis, que la petite ou la grande fournaise, que la raillerie, que l'insulte, que l'injustice sont des choses excellentes, et qu'il serait ingrat, s'il ne remerciait l'injustice. Je sais bien qu'il aura quelque peine à comprendre ma théorie ; les peintres veulent toujours des succès immédiats ; mais, vraiment, Manet a des facultés si brillantes et si légères qu'il serait malheureux qu'il se décourageât. Jamais il ne comblera les lacunes de son tempérament. Mais il a un tempérament, c'est l'important ; et il n'a pas l'air de se douter que, plus l'injustice augmente, plus la situation s'améliore, - à condition qu'il ne perde pas la tête (vous saurez lui dire tout cela gaiement, et sans le blesser). »

Charles Baudelaire
à Madame Paul Meurice
Bruxelles, mercredi 24 mai 1865



ENTRETIEN

Dominique Païni - Le projet du film est venu comment ? C'est une commande ? Parce que je me suis dit que le Centre Pompidou n'est pas là par hasard. Il est par excellence le palais de toutes les poses et de tous les jeux sociaux.

Pascale Bodet - Le film n'est pas une commande du Centre Pompidou, mais c'est le Centre, grâce à Sylvie Pras qui dirigeait à l'époque le Service des Cinémas, 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 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. 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 Edouard.

DP - Au début, on ne comprend pas de qui il s'agit... Puis on comprend. Et c'est un carton final qui confirme que le film est inspiré de la relation complexe entre Baudelaire et Manet. Je n'ai pas

révisé, mais j'ai des souvenirs. Les deux étaient probablement tout autant dandys l'un que l'autre. Ils n'étaient pas innocents, pas désintéressés, 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.

PB - 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 Baudelaire réclamaient 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.

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

PB - Dans le film, j'ai même utilisé des extraits de *Pauvre Belgique !*, le dernier texte de Baudelaire. Il y a des gens qui connaissent très bien. Mais 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 insatisfaits qui 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 Edouard et Charles, c'est-à-dire deux 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.

DP - J'ai trouvé que vous utilisiez Paris comme un entrelacs de galeries – de couloirs de musée où vous faites déambuler vos personnages.

PB - Comme le film se nourrit de ce qui a pu se passer entre Baudelaire et Manet au XIX^e siècle, j'ai préféré aller dans le 17^e arrondissement, vers la place Clichy non loin de l'atelier de Manet.

DP - 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 ?

PB - Pour le film, il fallait des institutions muséales porteuses, emblématiques de Paris, comme le Centre Pompidou, la BNF. Contrairement au Louvre (où je n'ai pas eu l'autorisation de tourner), Beaubourg et la BNF n'existaient pas au XIX^e siècle, mais puisqu'il s'agissait de déplacer le XIX^e siècle dans le XXI^e siècle, ces institutions aussi sont importantes. Pour les autres décors, il y a des petites rues plus anonymes. 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 une ville en partie muséifiée, dans laquelle le hasard et l'aléa restent possibles.

DP - 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 regardent le tournage.

PB - 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 orageux mais en fin de journée* – je me rappelle 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. Ça, c'est la beauté de travailler avec peu de moyens. On peut capter le naturel de cette vie-là indépendamment de ce qu'on a écrit et qui est artificiel.

DP - 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, et comme dans un plan des frères Lumière, il y a l'utopie d'une jeune femme qui rentre dans le plan et la mélancolie de sa disparition quand elle en sort. Moi je me disais : « Est-ce que ce sont des personnes croisées par hasard pendant le filmage ? Est-ce que ce sont des figurants ? »

PB - La jeune femme dont vous parlez sur le boulevard Clichy est une figurante. 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 informe, de plus dessiné.

DP - Le jeu des acteurs est de l'ordre du mime, anti-naturaliste. 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 une espèce d'olibrius digne d'un personnage



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 une ville en partie muséifiée, dans laquelle le hasard et l'aléa restent possibles.

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 ?



burlesque, 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. Votre film m'a tenu en haleine par son allure de film muet.

PB - 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. 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. Une des choses que je préfère est de découper l'espace en plans qui, montés, s'emboîteront plus qu'ils ne raccorderont "en mouvement". Et c'est vrai que le film a un rythme lent, il laisse le temps de voir les physionomies.

DP - Dans votre film, il y a aussi une dimension caricaturale sur des personnages d'aujourd'hui : le demandeur de subventions « *pushy* », la femme 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, coiffé. Son côté impassible, presque "keatonien", sans sourire et d'une tristesse infinie. Il est toujours sur la corde raide du ridicule.

PB - Ça vient peut-être du fait qu'au départ, chaque personnage 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.

DP - Edouard est chargé. Mais à un moment, on le sauve. Charles aussi. Parfois, on se dit : "Quand même, Charles 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 de varier son empathie vis à vis des personnages, de changer d'avis sur eux. Et cela m'a empli de perplexité. Votre film 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. Tout au long de votre film, ça n'arrête pas de basculer. J'ai varié en avis, en empathie, en sympathie pour les personnages et sur chacun d'entre eux. Et puis il y a Gulcan. Cette espèce de ludion, d'énergumène énergétique, qui apparaît en jogger complètement absurde et qui devient un trait d'union entre Edouard et Charles...

PB - 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 par...

DP - Par les codes sociaux et les codes de langage !

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

DP - 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, il ne souffre plus, mais il ne change pas de peinture. En revanche, le personnage de Gulcan me semble à part. Lui change. Ici, il tire profit, sans en avoir l'intention puisque c'est le seul qui ne cherche pas de profit et ne demande rien. Lui acquiert quelque chose : un langage.

PB - Gulcan finit par s'exprimer, oui. 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".

DP - Il a été instrumentalisé, longuement, tout au long du film, et tout à coup, au terme du film, il n'est plus le même homme, il se métamorphose et devient un personnage décisif dans l'évolution des choses.

PB - Le film se termine sur la fameuse citation 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. 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".

DP - Déchu par rapport à Delacroix par exemple.

PB - Voilà. Baudelaire était encore attaché à la tradition romantique. Le fait de transposer des figures historiques (Baudelaire et Manet) au XXI^e siècle part je crois un peu d'un même... constat : notre époque est déchu. Alors j'ai eu l'idée d'un Gulcan contre notre époque : j'ai eu l'idée d'un personnage d'innocent. On ne sait pas d'où il vient. Et j'ai vraiment veillé à ce que sa langue soit inédite. On ne peut pas dire que Gulcan 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 procure une bouffée d'air, que le monde cruel et acide dans lequel les personnages évoluent puisse évoluer. Il est hors de notre langue comme il est hors de notre époque. C'est par lui que le film peut retrouver une vitalité. Je suis contente que vous l'ayez perçu.

DP - Serge Bozon a mis sa crinière pour l'occasion !

PB - 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 serait 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 départ en matière de cruauté, d'instrumentalisation. Donc voilà : ce film part de la perruque pour arriver à des cheveux plus naturels. Ou si vous voulez : il part de la fantaisie historique pour aller aux sentiments.

DP - Il y a toute cette référence au snobisme dans le film, par exemple ce galeriste qui s'exprime de manière signalétique avec les clichés sociaux du snob, sourire appuyé et figé, dans cette séquence très amusante du vernissage où vous ne l'épargnez pas. Le film, je trouve, est assez proche de la satire. Ce qui d'ailleurs en fait son prix.

PB - J'aimerais mieux qu'on dise que le film est mélancolique et agressif plutôt que satirique...

DP - 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 les gens du milieu d'avoir un certain nombre de gestes et de comportements qui les distinguent en tant que gens du milieu par rapport aux foules qui viennent aux ouvertures, aux vernissages, aux démarrages, aux commémorations, que sais-je ? Donc je trouve que vous n'êtes pas tendre sur la manière dont tout ce qui était jusqu'alors élite est désormais foule. Et c'est là 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. (*Rires*)

DP - 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 est amusant là-dessus. C'est-à-dire qu'en tant que spectateur, on peut se projeter chez l'un, chez l'autre, varier sa projection identitaire d'une manière un peu sadique et parfois un peu masochiste. Ce qui n'est pas l'une des moindre 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.

PB - Oui, je suis contente que vous utilisiez le mot « burlesque » à nouveau. 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. Le burlesque repose ici sur 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'œuvre, du principe sur lequel reposent les scènes.

DP - Il n'y a pas d'acte où tout à coup quelque chose vient 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". 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 sans sous-titre.

** En anglais, tongue-in-cheek (littéralement en français : « langue dans la joue ») décrit une affirmation ou une expression ironique ou espiègle quelconque, que le locuteur ou l'auteur ne veut pas littéralement dire, mais qui a pour objectif d'être humoristique ou, simplement, de ne pas être prise sérieusement.*

**Extraits d'une conversation avec
Dominique Païni le 4 décembre 2023**
Conversation intégrale disponible
sur le site www.thedark.fr



LISTE ARTISTIQUE

Edouard

Charles

Gulcan

D'Aurilleby

Jeanne Brillo

Le Curator

Le Collectionneur

BENJAMIN ESDRAFFO

PIERRE LÉON

SERGE BOZON

MARC BARBÉ

MARIANNE BASLER

ANDY GILLET

EMMANUEL LEVAUFRE



LISTE TECHNIQUE

Réalisation

PASCALE BODET

Scénario

PASCALE BODET

Collaboration au scénario

FRANÇOIS PRODROMIDÈS

Image

DAVID GRINBERG

Son

FRÉDÉRIC DABO

Direction de production

OLIVIER LHOSTE

Assistanat réalisation

NADÈGE CATENACCI

Régie générale

SONIA BRAHIM

Montage image

**PASCALE BODET
AGNÈS BRUCKERT
SERGE BOZON**

Montage son & mixage

BENJAMIN LAURENT

Étalonnage

ANNE-SOPHIE QUENEUILLE

Production

**LES FILMS DE LA NUIT
ANNE MATTATIA
STANLEY WOODWARD**

Coproduction

**ZADIG FILMS
MÉLANIE GERIN
PAUL ROZENBERG**

CENTRE POMPIDOU

PASCALE BODET

Pascale Bodet a fait des études d'histoire de l'art et a réalisé, entre autres, *Complet 6 pièces* en 2011 et *Manutention légère* en 2013, deux variations burlesques sur le monde du travail, en 2018 *Porte sans clef*, une fiction sur les différents modes d'accueil chez soi, en 2015 *L'Art*, le portrait d'un jardinier amateur, en 2013 *L'Abondance*, celui d'un pêcheur de palourdes, en 2007 *Le Carré de la fortune*, celui de Michel Delahaye, en 2019 *Presque un siècle*, celui de sa mamie et de son voisin, en 2020 *Baleh-baleh*, celui d'un ami.

Elle a commencé par faire des films autoproduits. Elle travaille maintenant avec Les Films de la Nuit et Barberousse Films pour ses films de fiction, et Les Films du Carry pour ses films documentaires. Elle a reçu en 2022 le Grand Prix au festival de Punto de Vista pour *Baleh-baleh*, initialement sélectionné à Cinéma du Réel. *Vas-tu renoncer ?* a été sélectionné au FID, à la Berlin Critics' Week et au festival du film de la Villa Médicis. Ses films, documentaires comme fictions, courts comme longs-métrages, ont fait l'objet d'une rétrospective à Buenos Aires, en Argentine, au Bafici en avril 2022.

LES ACTEURS DU FILM

Benjamin Esdraffo est musicien, compositeur de musique de films (ceux d'Axelle Ropert, Caroline Vignal, Serge Bozon, Nicolas Parisier, Whit Stillman, Pierre Léon, etc.), acteur occasionnel.

Pierre Léon est réalisateur (*Danses macabres, squelettes et autres fantaisies, Biëtte, Deux Rémi deux, L'Idiot, Octobre, L'adolescent, Li per li*, etc.), critique, acteur occasionnel.

Serge Bozon est réalisateur (*Don Juan, Madame Hyde, Tip Top, La France, Mods*, etc.), critique, acteur occasionnel.

Marc Barbé est acteur au théâtre et au cinéma (*Les Trois mousquetaires, Petit paysan, La Folie Almayer, Nannerl la sœur de Mozart, Trois-huit, Sombre*, etc.).

Marianne Basler est actrice au théâtre et au cinéma (*Un soupçon d'amour, Amanda, Train de vies, Vidange, Rosa la rose fille publique*, etc.).

Andy Gillet est acteur au théâtre et au cinéma (*Une fille facile, Belle dormant, La Duchesse de Varsovie, Les Amours d'Astrée et de Céladon*, etc.).

Emmanuel Levaufre est acteur occasionnel et critique amateur.

LA MUSIQUE DU FILM

Marie Möör est musicienne, poète et chanteuse (*Pretty Day, Je veux*, etc.). Elle a collaboré avec Barney Wilen, Christophe, Jean-Louis Murat, Laurent Chambert, etc.



Caricature d'Olympia — Willem

Willem