



PRÉLUDE
présente

Mélanie THIERRY Josiane BALASKO Marina FOÏS Yolande MOREAU Carole BOUQUET



Captives

un film
d'Arnaud DES PALLIÈRES



France – Durée : 1h50 - Scope 2,35 - Couleur – 5.1

AU CINÉMA LE 24 JANVIER 2024

DISTRIBUTION
Wild Bunch
65 rue de Dunkerque
75009 PARIS
distribution@wildbunch.eu
01 43 13 21 87

Les éléments sont téléchargeables sur www.wildbunchdistribution.com

wild bunch

RELATIONS PRESSE
Le bureau de Florence
Florence Narozny
florence@lebureauflorence.fr
Tél. : 06 86 50 24 51

Synopsis

Paris, 1894.

Qui est Fanni qui prétend s'être laissé enfermer volontairement à l'Hôpital de la Salpêtrière ? Cherchant sa mère parmi la multitude des femmes convaincues de « folie », Fanni découvre une réalité de l'asile toute autre que ce qu'elle imaginait, ainsi que l'amitié inattendue de compagnes d'infortune.

Le dernier grand bal de la Salpêtrière se prépare. Politiques, artistes, mondains s'y presseront. Dernier espoir d'échapper au piège qui se referme...

Entretien avec Arnaud des Pallières

Quelle est l'origine du projet ? À quel moment et dans quelles circonstances avez-vous eu envie de raconter cette histoire et de traiter ce sujet ?

En janvier 2019, Jonathan Blumental, jeune producteur, est venu proposer au binôme de travail que je formais avec la scénariste Christelle Berthevas, de réfléchir à un film sur l'histoire du « bal des folles » de la Salpêtrière. Il avait découvert cet événement par hasard sur Wikipédia et, pour des raisons personnelles, désirait produire un film à ce sujet. Cette histoire était pour nous une totale découverte (c'était un an avant la parution du roman de Victoria Mas, qui a contribué à la faire connaître) mais nous avons immédiatement senti l'occasion d'un film sur la condition des femmes... et pas seulement au XIX^e siècle. En commençant nos recherches, nous nous sommes vite enthousiasmés à l'éventualité d'un film exclusivement féminin.

La publication du roman, suivie en 2021 du film éponyme adapté du roman, en quoi cela a changé l'orientation de votre travail ?

Nous avons fini d'écrire une première version de notre scénario lorsque nous avons entendu parler de la sortie prochaine du roman — que

nous avons préféré ne pas lire. Puisque nous avions déjà les grandes lignes de notre scénario, notre producteur n'a pas jugé pertinent de prendre les droits du livre. L'éditeur est donc allé voir un autre producteur... ce qui a suscité un projet parallèle. L'idée ne nous était pas agréable mais nous sommes restés concentrés sur notre projet.

Nous voulions raconter le quotidien de ces femmes pauvres enfermées à la Salpêtrière, selon des critères qui relèveraient aujourd'hui de l'arbitraire le plus pur, à l'époque du dernier « bal des folles » qui eut lieu en 1894, après la mort de Charcot. Bal typique de cette fin du XIX^e siècle à Paris, où l'on aimait s'encanailler dans les bouges à voyous, visiter en famille les indigènes des colonies parqués dans des « zoos humains ». Aller voir pour rire les fous derrière leurs grilles. Qu'une poignée de jeunes médecins progressistes décident d'y mettre fin et c'est le XX^e siècle qui s'annonce. Le film se situe à ce moment de bascule entre deux époques.

Le projet a été compliqué à produire ?

Chaotique, comme de nombreux films au sortir de la pandémie. Le film a connu deux arrêts.

Notre acharnement conjugué, avec Jonathan Blumental et Philippe Rousselet, nous a finalement permis de tourner à l'été 2022, avec un fort engagement de Canal+, en plus de France 2 et de trois régions : Île de France, Hauts-de-France et Normandie. Le film n'ayant pas eu l'avance sur recettes, le tournage, prévu sur neuf semaines, a été réduit à sept, ce qui m'a poussé à une méthode de travail qui a « donné » l'écriture cinématographique spécifique du film.

Le titre LE BAL DES FOLLES aurait été trompeur car le cœur du film se situe avant, à savoir la réalité de ce qu'on ne voit pas le temps du bal proprement dit.

Je voulais que le spectateur découvre la Salpêtrière à travers les yeux de Fanni (Mélanie Thierry). Comme elle, qu'il découvre progressivement les lieux, l'institution, les internées, les soignantes, et les rapports complexes qui lient toutes ces femmes entre elles. La Salpêtrière était une ville dans la ville, et une société presque exclusivement féminine. Peu à peu, Fanni découvre — et le spectateur avec elle — la pauvreté, la brutalité, la violence et pire : le règne de l'irrationnel et de l'arbitraire. Nous ne voulions pas représenter Charcot et ses fumeuses

recherches sur « l'hystérie féminine », revenues à la mode ces derniers temps et clairement déconstruites par Georges Didi-Huberman dans son *Invention de l'hystérie*. Ce quartier des « hystériques » (souvent choisies jeunes et jolies) était la vitrine de la Salpêtrière, l'arbre qui cachait la forêt... La forêt étant ce petit peuple de femmes pauvres, vieilles, violentées, réprimées, inadaptées, alcooliques, droguées, délinquantes, prostituées, parfois révoltées, dont la société des hommes ne voulait pas et qu'elle enfermait dans l'unique prison pour femmes de Saint-Lazare, débordant le plus souvent, et qu'on internait alors à la Salpêtrière... Sans grand espoir de « guérison » ni de libération. La majorité de ces femmes n'étant pas « folles » au sens où on l'entend aujourd'hui. Parfois, un pavillon à l'écart renfermait une bourgeoise, qu'un médecin faisait interner de force à la demande d'une famille, comme Hersilie Rouÿ (Carole Bouquet) dont l'histoire est restée à travers ses précieuses *Mémoires d'une aliénée*.

J'ai beaucoup pensé à la nouvelle d'Edgar Poe : *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume*, racontant la visite d'un asile par un visiteur qui comprend peu à peu que les fous ont pris la place des médecins et les ont enfermés. Une telle inversion n'étant plausible qu'à cause de l'éternelle difficulté à définir la folie. Se faisant passer pour « folle », Fanni entre à la Salpêtrière pour y chercher sa mère dont l'administration a perdu la trace car son identité a été falsifiée dans les registres à la demande de sa famille. Comptant révéler sa propre identité de femme bourgeoise saine d'esprit le moment venu, Fanni réalise qu'elle est prise au piège d'un



lieu où, comme elle, chaque internée prétend n'être pas folle. À travers le regard de Fanni, c'est le quotidien de la condition des « folles » que le film raconte. Comme une image à peine grossie de la condition des femmes d'hier et d'aujourd'hui.

Il y a un autre aspect dans le film, au niveau de l'intrigue. C'est l'histoire d'une infiltrée, qui vient avec un objectif (rencontrer sa mère et sortir avec elle) et la scène du bal, outre ce qu'elle montre, est tendue vers cette finalité : son plan va-t-il réussir ?

C'était un désir des producteurs, qui voulaient presque une intrigue de thriller. Ce à quoi ma

coscénariste a aimé se prêter, comme à un exercice de style. Personnellement, cet aspect de la mécanique scénaristique me passait parfois un peu au-dessus de la tête. Avec le recul, je pense m'être senti d'autant plus libre dans ma recherche au tournage, que le scénario était solide.

Au début du film, on découvre ce lieu à travers le regard de Fanni, interprétée par Mélanie Thierry, et de la façon dont tout s'inscrit sur son visage. La caméra est à la fois sur elle, tout en épousant son regard.

J'avais expérimenté ce principe sur *ORPHELINE* (2016) : raconter une histoire à

travers les strictes perceptions du personnage principal. Accepter de ne voir que ce que le personnage voit, de ne savoir que ce qu'il sait. Ainsi le récit comporte des trous, car Fanni ne peut tout voir ni être partout. Ce qui permet d'être proche du personnage tout en faisant des choix clairs sur ce qui doit être montré ou pas. C'est une contrainte forte, scénaristiquement passionnante, et puissante dans ce qu'elle permet d'imprégnation du spectateur. La caméra n'étant pas omnisciente, le film se construit surtout sur l'inquiétude de ce qui vient, et que nous ignorons.

Comme Fanni, nous faisons l'expérience de chaque rencontre sans savoir si elle est fiable, si elle est folle ou si, comme Émilie (Dominique Frot), elle est un peu les deux. Je voulais laisser le spectateur décider lui-même des qualités des personnages, établir lui-même ses catégories : folles/pas folles, amies/ennemies. Qu'il lui revienne de juger. À commencer par Fanni. Est-elle entrée ici volontairement, comme elle le prétend ? Ne serait-elle pas mythomane, si la mère qu'elle croit reconnaître affirme n'avoir jamais eu d'enfant ? Tout le film n'est-il pas un délire de Fanni ? Et lorsque Camomille reconnaît enfin Fanni, ne se laisse-t-elle pas juste prendre à son propre désir ? Le scénario était davantage construit sur des certitudes mais l'intensité et la sensibilité avec lesquelles chaque actrice a tenu à « défendre » son personnage, à commencer par Mélanie Thierry, ont amené une richesse de nuances qui rendait inopérantes les simples catégories de « folles/pas folles » ou « amies/ennemies ». Il me paraît essentiel qu'un tournage nuance voire contredise ce qui était

écrit, pour le rendre aussi complexe et indécidable que la vie.

Le film est à la fois centré sur Fanni, qu'on suit du début à la fin, avec autour beaucoup de personnages secondaires importants. On suit la ligne du personnage principal, tout en étant à la fois dans une ronde de personnages, presque un film choral.

Christelle Berthevas a eu tôt l'intuition d'une foule de personnages inspirés d'histoires vraies tirées de nos recherches historiques. Très vite aussi m'est venu le désir d'un film exclusivement composé de personnages féminins. D'après les historiens (et surtout les historiennes...), les médecins étaient peu présents. Ils étaient surtout chercheurs, enseignants, déléguant le suivi des malades (dont ils se méfiaient) aux infirmières. Donnant leurs consignes à la surveillante générale (Josiane Balasko), qui transmettait aux infirmières (Marina Foïs), qui commandaient aux filles de salles (Candy Ming), qui elles, vivaient au quotidien avec les internées, étant parfois même d'anciennes malades, au point qu'il pouvait être difficile de différencier personnel et malades (comme dans la nouvelle de Poe !). D'où notre désir de peindre les mille manières d'être une femme à l'époque, en nuanciant chaque personnage (jeune ou âgée, pauvre ou aisée, forte ou fragile, politisée ou non) selon les besoins du récit. Cette foule de personnages fut l'une des difficultés (passionnante) du film. Le casting en fut d'autant plus long et complexe que la figuration fit elle-même l'objet d'un casting à part entière. Chaque personne étant choisie et rencontrée une à une. J'avais à cœur

de veiller à ce que le film représente dignement ce qu'on nomme la « folie », la déficience ou la maladie mentale. J'estime qu'il est indigne de demander à une figurante de « faire la folle », car la folie, pour la plupart d'entre nous, n'est qu'un cliché, alors qu'elle peut prendre autant de formes singulières qu'il y a d'êtres humains sur la Terre. Ma solution a consisté à faire appel à des femmes handicapées, que nous avons choisies comme des actrices, pour leur beauté, leur expressivité et leur singularité. Leur présence sur le plateau a exigé de nous une délicatesse et une attention particulières. Et exigé de moi que je les considère comme des actrices à part entière. Je savais que cet échange serait pour nous tous.tes sur le plateau, actrices et équipe technique, l'occasion de moments intenses et émouvants, qui n'ont pas manqués...

On le sent surtout lors du bal, avec les nombreux plans de coupe sur les personnes qui y assistent, dont on saisit les visages et les expressions. La frontière entre personnage secondaire et figurant se dissout complètement.

Je ne crois pas faire de « plans de coupe ». Ici en l'occurrence, je préfère parler de « portraits », qui confèrent à ces visages le statut de véritables personnages, le temps d'un ou deux plans.

À quel moment les interprètes du film vous sont venus concrètement à l'esprit ?

Josiane Balasko en Bobotte m'est apparue comme une évidence au tout début de l'écriture. Il me suffisait de fermer les yeux pour

lui voir jouer la scène et dire nos dialogues. Pareil pour Yolande Moreau, qui nous a très tôt inspiré Camomille. Je n'imaginai qu'elle pour incarner avec autant de grâce et de délicatesse, cette femme à la conscience intermittente. Qui tente de survivre au terrible monde qui l'entoure en basculant parfois dans une sorte d'absence générale. C'est aussi en voyant son film : HENRI que j'ai trouvé Kenavo en l'improbable et lunaire Candy Ming. Plus tard, je me suis souvenu de l'incroyable performance de Dominique Frot dans THE SMELL OF US de Larry Clark, hésitant entre deux rôles que j'ai finalement fondus en un seul pour le lui proposer. Mélanie Thierry, Marina Foïs et Carole Bouquet ont quant à elles rejoint le film assez tard. Très peu avant la préparation.

Qu'est-ce qui vous a donné envie de confier à Mélanie Thierry ce rôle si important ? Qu'avez-vous pressenti en elle par rapport à votre vision du personnage ?

Je n'ai pas tout de suite pensé à Mélanie pour le rôle de Fanni. J'avais d'elle l'idée d'une actrice essentiellement moderne, ne l'imaginant pas en femme bourgeoise de la fin du XIX^e siècle. Mais apprenant l'annulation d'un film qu'elle devait tourner, quelqu'un nous a suggéré de nous rencontrer... Et à l'issue de cette rencontre, nous avons décidé de faire le film ensemble.

Venant de familles de cinéma différentes, nous nous intimidions. Pendant la préparation, nous nous observions, chacun voyant en l'autre un animal curieux. J'avais beau lui avoir suggéré

quelques lectures, de prendre des cours de maintien, de danse ou de chant, je sentais que je ne la mettais pas vraiment sur la voie... À quelques jours du tournage, j'ai provoqué l'incompréhension de la costumière en choisissant pour Fanni une simple robe de location, sombre et en mauvais état, à la place d'une somptueuse création colorée sur laquelle son équipe travaillait depuis des mois. J'ai imposé cette robe d'époque élimée et défraîchie comme son unique costume sur le film. Choix d'autant plus déraisonnable que nous ne l'avions pas en double, comme il se doit de tout costume important. Cette simple robe bleu sombre à manches « gigot » conférait à Mélanie une silhouette d'époque parfaite, rappelant les autochromes d'Heinrich Kühn que j'avais tant regardés en écrivant. Ma lubie de dernière minute a intrigué Mélanie. Mais une actrice aime qu'un réalisateur sache ce qu'il veut et, mieux que personne, sait combien le choix d'un costume est décisif dans l'élaboration d'un personnage. Mélanie a compris, ou senti, que dans cette robe, je la voyais en Fanni pour la première fois. Je crois qu'elle a commencé à se sentir en confiance ce jour-là.

Puis le tournage a commencé. Et là c'est moi qui ai compris quelque chose... Dès le premier plan sur Mélanie, David Chizallet (chef opérateur) et moi nous sommes regardés comme si nous étions témoin d'un phénomène paranormal. J'appelle ça la cinégénie. Ou la présence. Mélanie irradiait dès que la caméra la filmait. Elle était d'une plasticité sidérante. Rien à voir avec la photogénie ou la simple beauté. Une sensibilité immédiate. Une manière qu'a l'être tout entier d'être présent à la surface et de se tenir



ainsi, strictement à fleur de peau. Paul Valéry disait que la peau est ce qu'il y a de plus profond chez l'être humain. J'ai ressenti, lors de ce premier jour avec Mélanie, cette émotion très rare que je n'avais ressentie qu'une fois avec Mads Mikkelsen, lors du premier jour de tournage de MICHAEL KHOLHAAS (2013). Dès cette première journée de tournage de CAPTIVES, j'ai su que je me passionnerai pour ces yeux, ce visage, cette voix. Cette énergie ! Je n'ai pas caché mon enthousiasme. Et chaque jour qui a suivi, nous avons bâti, sur cet enthousiasme, une relation de travail qui n'a pas rencontré d'obstacle qui lui résiste.

Josiane Balasko est très impressionnante dans un registre où on ne la connaît pas.

Comme presque tous les personnages du film, Marguerite Bottard (dite Bobotte) a vraiment existé. Cette fille de paysans pauvres, modèle d'ascension sociale républicaine, a gravi les échelons de l'administration hospitalière pour finir surveillante générale de la Salpêtrière à soixante-quinze ans. Entièrement dévouée au corps médical, elle était, aux yeux des médecins, un mélange idéal d'abnégation et de fermeté. Par elle s'exerçait leur autorité sur des patientes qu'ils craignaient et évitaient de rencontrer physiquement. J'avais écrit une lettre à Josiane où je lui parlais du personnage tel que je le voyais : une femme du peuple, vénérant les médecins, les servant aveuglément, et « tenant » la Salpêtrière presque à elle toute seule. J'insistais sur son ambivalence : Bobotte n'est pas une mauvaise femme. Elle occupe la mauvaise place. Je lui avouais mon indulgence, voire ma tendresse à

l'égard de ce personnage. Une femme de devoir, avec un fort complexe d'infériorité de classe, à qui les médecins font jouer le mauvais rôle, en lui faisant croire qu'elle pourrait être des leurs. Malgré sa rudesse et son autorité, il me semblait que ce personnage pouvait être très touchant. Josiane a fait de Bobotte exactement ce que ma lettre demandait, lui amenant quelque chose d'inquiet, de fragile, de tendu, comme pour la défendre. Lorsque j'ai rencontré Josiane chez elle la première fois, j'ai vu qu'elle possédait aussi une dimension qu'on ne voyait jamais dans ses rôles : Josiane est une patronne, une cheffe d'entreprise. Elle dirige une société de production, met en scène des films, des pièces de théâtre, écrit des livres. C'est une « boss ». Je me suis servi de ça, pour le film : de son côté « Gabin ». Depuis quelques films (j'ai été très impressionné par la délicate simplicité de sa prestation dans GRÂCE À DIEU (2018) de François Ozon, c'est comme si elle commençait une nouvelle carrière. Se déployait dans une nouvelle dimension. Acquérant une épaisseur, une profondeur, qu'on ne lui soupçonnait pas et qui font d'elle une très grande actrice d'aujourd'hui. Josiane donne à Bobotte une dimension complexe et en fait un personnage tragique, avec beaucoup d'humanité.

Elle diffère du personnage interprété par Marina Foïs, tout de suite dans le conflit et la tension avec l'héroïne, dès la première scène.

Le personnage de La Douane vient des Mémoires d'Hersilie Rouÿ (jouée par Carole Bouquet), qui y décrit une belle infirmière, bourreau des internées, meurtrière même de

plusieurs malades rouées de coups. Nous lui avons inventé une tendresse éperdue pour Camomille, créant ainsi une rivalité viscérale avec Fanni. La Douane, c'est la haine pure. Et la menace pour Fanni de mourir sur place si elle ne parvient pas à s'enfuir. Le point d'orgue du personnage, son apothéose, c'est Marina qui l'a performé de façon inattendue, lors de la scène du magicien. Au moment de la tourner, Marina m'avoue qu'elle est claustrophobe. Les bras m'en tombent. Pourquoi n'a-t-elle rien dit ? Nous nous mettons tout de même au travail et la moindre seconde de répétition est pour elle un supplice. Plusieurs fois, elle manque de se trouver mal, se dégageant en brusques mouvements de panique. Nous tentons des subterfuges : ouvrons la boîte, changeons la caméra de place, modifions le découpage jusqu'à ne garder qu'un gros plan du visage. Il faut faire vite, ne sachant pas quand la panique la submergera et qu'elle dira stop. Et là, sur quelques prises, elle se laisse emporter par un rire extraordinaire. Un rire dément, terrifiant, et qui n'en finit plus. Marina fait à ce moment ce que font les grandes actrices, elle injecte son malaise, sa souffrance, sa peur panique, dans ce rire monstrueux qui secoue La Douane, pendant que le magicien la sabre. C'est bouleversant ce qu'une actrice peut offrir à partir de sa propre souffrance. Ce rire était prévu au scénario mais je n'avais jamais imaginé quelque chose d'aussi... fou. Par ce rire, le personnage se révèle. Elle appartient au lieu. Elle est une folle parmi les folles, bien qu'elle soit infirmière. Et nous voilà encore chez Edgar Poe...

Carole Bouquet est une actrice à part dans le cinéma français, et vous lui confiez le rôle d'une femme à l'écart des autres, qui est comme un double de l'héroïne : l'une vient pour y chercher sa mère, l'autre, en lutte contre ses conditions d'enfermement, mène un combat à dimension politique, le seul vraiment perceptible dans le film.

Nous connaissons l'histoire d'Hersilie Rouÿ par ses Mémoires. On a utilisé son fragile statut d'artiste (pianiste et compositrice) et son célibat assumé, pour l'interner au nom de l'idée répandue à l'époque qu'une femme saine ne pouvait qu'être mariée et s'occuper d'enfants. Un lieu comme la Salpêtrière, l'extrême rigueur des traitements qu'on y recevait, auraient dû la rendre définitivement folle. Mais Hersilie n'a cessé de lutter pour sa dignité et sa libération. Après quinze ans d'enfermement, elle a publié ses Mémoires qui furent à l'origine d'un remaniement de la loi sur l'internement par des tiers. Carole s'est prise de passion pour ce personnage, qu'elle a tenu à défendre avec la force de ses propres convictions. Malgré son statut d'éternelle princesse du cinéma, Carole ne décolère pas sur la condition des femmes... d'hier et d'aujourd'hui. Cet apparent paradoxe, elle l'a mis au service de son personnage avec flamme. Pour en faire exactement ce que j'imaginai : une reine en révolte... un oxymore.

Où et quand le film a-t-il été tourné et comment les décors ont-ils été choisis et conçus ?

Le film s'est tourné à l'été 2022, en pleine canicule. Saison pour moi idéale, car je voulais

prendre à contrepied l'imaginaire d'un film carcéral au XIX^e siècle. Je voulais un film ensoleillé, contrasté, coloré. Des visages luisants et hâlés. Des cheveux collés par la sueur. En 1894 à la Salpêtrière, la chaleur était très pénible à cause de l'épaisseur des vêtements féminins, de la mauvaise hygiène urbaine, des eaux sales et de leur puanteur. Découvrant les rushes, la monteuse a été très surprise. Elle s'attendait à un univers hospitalier aux teintes grises, froides, métalliques. Mais j'avais nourri mon imaginaire des puissantes couleurs des autochromes d'Heinrich Kühn, Gustave Gain et Antonin Personnaz, donnant à voir l'époque sans le filtre du noir et blanc, dans un éclatement chromatique des tissus, des robes et du monde environnant.

La Salpêtrière à la fin du XIX^e siècle, c'était trente-deux hectares en plein Paris avec des parties non urbanisées, des potagers, des fermes avec animaux, des pavillons isolés, et les bâtiments d'hôpitaux habituels. À partir d'archives photos, nous avons cherché différents endroits en Ile-de-France, Normandie et Hauts-de-France. Dans une abbaye normande désaffectée, nous avons trouvé le dortoir et la petite maison de Camomille (Yolande Moreau). Dans l'Oise, au haras de Compiègne, le bureau de Bobotte et sa ruelle, la buanderie, le réfectoire et le parc central. À Paris, au Kremlin-Bicêtre, les extérieurs du bal et la ruelle aux fiacres. Et dans un lycée parisien, la salle de bal. Comme le film se construit sur le regard de Fanni découvrant les lieux de façon fragmentaire, cela a permis d'associer par le montage des lieux éloignés dans la réalité. Nous avons pu ainsi reconstruire notre grande Salpêtrière imaginaire. Nous avons

extrêmement peu de moyens pour la décoration et l'équipe décoration a vraiment fait des miracles !

La photo de David Chizallet est très belle, picturale sans être figée.

Je devais faire le film avec un autre opérateur qui a eu un empêchement. En deux jours, j'ai rencontré trois opérateurs. David se trouvait à un moment de sa carrière où il était partagé entre la satisfaction de bien connaître son métier et la menace d'une forme de routine. Je savais que l'image de CAPTIVES serait aux antipodes de ce qu'il faisait, et lui ai proposé le film en le lançant dans deux directions extrêmes et contradictoires. Une photographie clinique, avec optiques chirurgicales, définition extrême, sans craindre l'aspect numérique de l'image. Pour obtenir un maximum de couleur et de contraste, il éclairait même en plein soleil ! Quant aux nuits, nous les avons tournées en « nuit américaine », ce qui a été une révélation pour tous les deux. Une fois posée cette photographie sophistiquée, hyperréaliste, nous n'avons eu de cesse de la contredire par une caméra documentaire. Caméra à l'épaule, vibrante, organique, usant et abusant du zoom, pour figurer l'intranquillité de Fanni. Cette contradiction entre photographie luxuriante et caméra épaule produit une image opulente mais pas compassée. Flirtant avec la maîtrise soyeuse de la peinture sans quitter l'amateurisme approximatif de l'épaule. « Picturale sans être figée » ...

On n'est pas devant les personnages, comme devant un tableau, mais avec eux.

Je place le plus souvent possible la caméra au milieu de l'action, ce qui fait qu'on ne comprend pas bien l'espace. On est souvent perdu, comme les personnages. Mais c'est là qu'est l'énergie. Le film est rude, à cause de ce que ces femmes subissent, mais je n'ai pas voulu faire souffrir le spectateur, et encore moins le faire jouir de la souffrance de ces femmes. Le bruit de la douche froide est terrible, mais on ne voit pas Fanni la subir. On en fait l'expérience mentale.

Faire un film d'époque, cela représente quelles difficultés ?

Je crois que le plus difficile est d'empêcher chaque collaborateur d'importer son « cliché » de l'époque. Il faut veiller au moindre détail, qui peut révéler la routine de la reconstitution. Questionner chaque accessoire, chaque objet, chaque meuble, mais aussi le moindre réflexe qui nous pousse inconsciemment à reproduire un film au XIX^e siècle que nous avons déjà vu. Je ne suis pas sûr d'y être complètement parvenu. Il y a trop de choses à faire sur un film pour être partout vigilant. J'ai pensé à certaines choses, mais j'ai dû en laisser passer d'autres...

Avant « le bal des folles » proprement dit, dont la formulation appelle au spectaculaire, voire au carnavalesque, et qui ressemble plutôt, tel que vous le filmez, à une cérémonie de remise de prix de fin d'année dans la salle des fêtes d'une

école, il y a cette superbe scène de répétition de danse, avec beaucoup de fluidité et d'harmonie entre ces femmes, qui fait penser aux magnifiques scènes de danse des films de John Ford.

Il existe deux gravures du « bal des folles ». L'une montre un bal fastueux. L'autre, sans doute plus proche de la réalité, un petit bal modeste dans l'angle d'une pièce aux murs tendus de tissu. Paris à l'époque est la ville des bals par excellence. On en donnait plus de quatre cents à l'année. La valse n'y était pas dominante, quoique nous en ait montré le cinéma. On y dansait d'abord des danses collectives comme le quadrille, le scottish, puis des danses de couple sautillantes et joyeuses comme la mazurka et la polka, et enfin un peu la valse. Ce n'était pas *LE GUÉPARD* (Luchino Visconti, 1963) mais plutôt *CASQUE D'OR* (Jacques Becker, 1953), film acquis aux spécialistes comme la figuration probablement la plus exacte des danses de bal à la « Belle Époque ».

J'avais pris un grand plaisir, dans un film précédent (*DEGAS ET MOI*, 2019) à filmer la danse.

Et voyais dans cette scène de répétition du quadrille l'occasion de montrer Fanni s'intégrer à la petite communauté de femmes. Nous l'avons tournée comme un documentaire, mêlant, au montage, l'apprentissage des actrices à celui des personnages. Ce qu'on peut discerner dans le film, car les actrices étaient si concentrées sur l'apprentissage des figures du quadrille qu'elles en oubliaient parfois leurs personnages. Est-ce Fanni qui éclate de rire... ou Mélanie ? Émilie qui se trompe de sens... ou Dominique ? L'émotion de cette séquence à mes yeux, outre la joie de la musique et de la danse, vient de ce qu'elle est aussi une mise en abyme de la création d'un film. Les actrices ayant passé la journée à apprendre ce quadrille, leur joie à y parvenir collectivement et à égalité — actrices, musiciennes, handicapées — est indémêlable de celle des personnages. La musique étant jouée live par deux d'entre elles, Solène Rigot et Sarah Niblack, il y avait un risque réel d'imperfection musicale. Mais je savais que le résultat pouvait être magique et, par ses imperfections mêmes, cinématographiquement fort.





Entretien avec Mélanie Thierry

À quel moment et dans quelles circonstances avez-vous été approchée pour ce film et ce rôle ?

Tardivement. Je savais que le film était en chantier depuis de longs mois et il avait été question d'autres distributions. Il leur a fallu condenser un scénario trop ample qui ne permettait pas sa production par rapport à l'enveloppe budgétaire dont il disposait. Je suis arrivée sur le film en janvier 2022. J'avais envie de travailler avec Arnaud des Pallières depuis très longtemps. J'adore son cinéma, son sens de la narration, ainsi que ses documentaires, DISNEYLAND, DRANCY AVENIR. Il cherchait son héroïne. De mon côté, à cette époque, je commençais le nouveau film d'Emmanuel Finkiel, LA CHAMBRE DE MARIANA. Comme il devait se tourner en Ukraine et que la guerre est arrivée, le projet a été suspendu et finalement tourné cet été. La rencontre avec Arnaud des Pallières s'est faite à ce moment, alors que j'étais soudainement disponible. Un coup de chance. Le destin fait bien les choses.

Il vous a parlé du film avant de vous donner le scénario ?

J'ai d'abord lu le scénario et j'ai adoré notre

première rencontre. Sa douceur, sa manière de parler de son projet, sa façon de me regarder. J'aimais sa voix, son rythme, son regard. J'ai aimé l'homme, tout de suite. Je me suis dit qu'il allait faire partie des deux ou trois qui vont compter dans ma vie d'actrice, avec Bertrand Tavernier et Emmanuel Finkiel, ce que la suite a confirmé. En revanche, pendant la préparation, avant de passer aux lectures et aux répétitions, j'ai eu un peu de mal à le comprendre, j'avais des doutes, je manquais de confiance en moi. Il a fallu à chacun un temps d'adaptation car le travail de confiance se construit au fur et à mesure en étant attentif et à l'écoute.

Pour quelles raisons ?

En fait, je craignais ne pas pouvoir incarner le personnage qu'il attendait de moi, à un endroit où je n'ai pas ces couleurs. Il s'agissait d'une bourgeoise, ce qui était essentiel à ses yeux, avec cette délicatesse des bourgeoises, ce port de tête, cette tenue, cette éducation, tout ce qui est ancré de génération en génération et se manifeste sans effort à travers tout son être. Je suis tout sauf cela car je viens d'un milieu populaire. Je n'ai pas de problème à jouer une paysanne, une provinciale. Cela dit, aller chercher des

couleurs qu'on n'a pas fait partie du travail de l'interprète et c'est ce qu'on attend de lui. Il ne suffit pas seulement de vouloir incarner un personnage, selon ses propres vues, mais de saisir ce que veut le metteur en scène pour le servir au mieux. Trouver son mode d'emploi et s'y adapter. En tant que comédienne, j'ai besoin de me sentir tenue, d'avoir un maître pour avoir toute la liberté de jeu possible en ayant en face une personne qui tient les rênes quand ça dérape afin qu'on soit à la bonne distance. Sentir ce contrôle-là lors de la préparation a été plutôt vécu comme une contrainte. Du coup, on n'ose pas alors que c'est le lieu pour tout oser, même le plus mauvais, pour s'en débarrasser et trouver un autre chemin pour faire éclore le personnage. En tant que comédienne, je suis dans la phase de préparation une travailleuse, endurante, très impliquée. Cela me nourrit, me renforce, me rassure, m'inspire, pour, au moment du tournage, prendre mon envol, être épanouie, sentir que tout se déploie et devient une combinaison entre un personnage, une actrice, un metteur en scène et un chef opérateur. Afin que tout se rejoigne dans une joie à fabriquer le film. Le chemin a été périlleux au début mais le metteur en scène m'a donné tous les outils pour y parvenir.

Quels outils pour trouver ce chemin ? De quelle façon le déclic a opéré ?

J'ai pris beaucoup de cours de danse classique, pour la première fois de ma vie, avec une danseuse de l'opéra. C'était formidable. Raisonnablement, on ne peut pas s'attendre à une transformation du jour en lendemain. Malgré tout, au rythme de trois séances hebdomadaires pendant trois mois, il y a une envie d'y croire davantage. Se sont ajoutés des cours de chant car il aurait aimé que je puisse chanter comme une grande chanteuse lyrique. Je me suis investie tout en pensant que cela serait inenvisageable car ce don, cet outil, c'est l'affaire de toute une vie. Là aussi, le fait de travailler plusieurs fois par semaine ouvre de nouvelles possibilités. On découvre une voix, un souffle, comment cela nous traverse, circule, avec quelles émotions. La combinaison de la danse et du chant m'a donné envie d'y croire un peu plus. A cela se sont ajoutées des lectures qui m'ont passionnées. Il m'a donné plusieurs livres à lire, des journaux intimes. Tout d'abord Journal d'une jeune fille, Second Empire de Lucile Le Verrier et ensuite Le journal de jeunesse 1893-1906 de Catherine Pozzi qui m'ont fasciné. Il y a un ton, une rébellion, avec un tempérament rageur, une façon de réfléchir, de vouloir tout renverser et de s'émanciper, écrit de manière furieuse. Le décalage était magnifique entre ce qu'elle pouvait être dans la vie, où elle se contenait, et être elle-même quand elle avait une plume entre ses mains pour se livrer entièrement. Cela m'a aidée à entrer dans la tête d'une jeune petite bourgeoise, au plus près de ses émotions. Cette approche pour trouver le personnage par le



corps, avec le chant et la danse, et intellectuellement, à travers ces lectures, a été précieuse. Le travail est complet et, même si on n'est pas sûr qu'il colle parfaitement avec le personnage du film qu'on cherche à comprendre, quelque chose de ce travail persiste et modifie l'approche du rôle à tenir le moment venu. Par ailleurs, je ne pense pas que le caractère bourgeois soit le nerf du film. Très vite, le personnage est lancé. Elle est dans un autre bain, sans repères, ensevelie, noyée dans un environnement qui lui est tellement éloigné, violent et brutal qu'il faut juste qu'elle maintienne la tête hors de l'eau pour s'en sortir coûte que coûte. Le film est une

histoire de survie, avec une personne qui a un tempérament et que ce soit chez les bourgeois ou les moins bourgeois, cela reste une histoire de tempérament.

Après la période de doute pendant la préparation, à quel moment la confiance est-elle arrivée ? Car elle se voit avec une belle évidence dans le film, ce qui en fait sa force.

Elle est arrivée sur le plateau. Les répétitions, les lectures sont des endroits de recherche, où on se trompe, on tâtonne, on s'autorise des choses. Parfois, je veux être tellement dans l'efficacité

et tout de suite au bon endroit, car c'est ce que le metteur en scène attend, que je fais tout de travers et me recroqueville, me ferme comme une huître. En revanche, dès que le tournage commence, que le personnage existe parce que le costume existe, parce qu'on est dans le décor, qu'une alchimie prend et que tout le monde est au bon endroit, à la bonne distance, ce n'est plus du tout la même chose. Ce qui est arrivé avec Arnaud tout de suite, en ayant la sensation de la première fois.

Le costume, la présence d'une caméra, d'une équipe de tournage, cela change tout ?

Jouer une situation quand on est dans un bureau, en jean, alors qu'on doit jouer une bourgeoise en corset, avec un bon maintien, c'est parfois compliqué. La costumière du film est très talentueuse et a fait un travail magnifique mais je ne sentais pas mon personnage dans le costume qu'elle avait confectionné, je ne trouvais pas son corps car le costume me ramenait à la condition de bonne. Je n'avais plus aucune carrure, mon corps s'effondrait, il devenait tout petit avec les épaules en avant, courbées à ne pas vouloir être là, en étant la plus discrète possible, comme planquée derrière la porte. Le costume m'écrasait, je n'existais pas alors qu'un costume doit donner tout de suite un éclat. Tu trouves les bonnes chaussures, le bon costume, le bon accessoire et le personnage vit dans la seconde. La veste qui a été retenue pour le film était prévue pour moi juste pour une scène au début. C'était un costume d'époque, tout élimé, qui avait une histoire et portait une vie, celle d'une jeune femme ayant réellement existé, imprégné de toute une

époque. Il y a une charge émotionnelle, au point de pouvoir y ressentir la vibration d'un fantôme. En tant que comédienne, on le sent immédiatement quand on porte un personnage à travers un costume. Quelque part, il m'était destiné. Ses épaules bouffantes me donnaient une large carrure. On m'a prise en photo avec les deux costumes et, avec Arnaud, cela était saisissant, nous sommes tout de suite tombés d'accord. Sur la photo, dans celui confectionné, rien n'existe et dans l'autre, tout change, le port de tête, le teint, le regard, ce n'est plus la même personne. Se voir dans un miroir avec un costume est une chose, mais une photo raconte et dit quelque chose, si bien que l'évidence saute aux yeux. Le vrai déclic s'est produit avec le choix du bon costume. A partir de là, le corps s'active et se met en ébullition.

Le personnage que vous interprétez est certes une bourgeoise mais également, compte tenu de la narration et de la mise en scène, le double du spectateur. C'est à travers vous qu'on rentre dans ce lieu et à travers vos yeux qu'on le découvre.

En tant que spectateur, il fallait qu'on puisse se projeter et s'identifier au personnage et, pour ce faire, ne pas y mettre trop de choses et trouver le bon endroit pour qu'il y ait cette innocence dans le regard et la découverte d'un lieu tout en laissant au spectateur de la place pour se projeter. Le film était écrit ainsi car, dans le scénario, le personnage était conçu pour être un guide pour le spectateur.

En voyant le film, on croit à votre histoire et à la raison pour laquelle vous venez en ce lieu et par moments, on peut avoir un doute à ce sujet.

Le film cultive ce mystère. Je l'ai ressenti à l'écriture, en lisant le scénario, et en voyant le film, ce qui est très beau. Le réalisateur tenait à ce que mon personnage soit illisible, qu'on ne sache pas réellement ce qu'elle pense, la manière dont elle juge les choses, ce qui la touche. Cela fait partie d'une éducation et d'une façon d'être, en maintenant toujours une distance pour se protéger. Du point de vue du spectateur, je n'aime pas quand on donne toutes les clés tout de suite, je préfère qu'on soit perdu autant qu'elle, sans vraiment savoir ce qu'elle veut, ce qu'elle cherche, ni d'où elle vient ainsi que les circonstances qui l'ont amenée là.

Dans votre personnage, il y a l'émotion qui se passe sur votre visage et dans vos yeux, très bien captée par la caméra, et de l'autre, une dimension physique, celle de la confrontation, d'un personnage en mouvement face à une réalité. Comment cela a été mis en place et mis en scène ?

Le réalisateur avait envie que cela soit très charnel, brutal, viscéral, que le personnage, pas maquillé, transpire et que le corset, malgré son ossature rigide, ne soit pas un obstacle à sentir les choses. Le chef opérateur et cadreur, David Chizallet, a fait un travail extraordinaire. Il a été fabuleux, très endurant car la caméra à l'épaule était très lourde. Arnaud fait beaucoup de prises et, aime, d'une prise à l'autre, que cela ne se répète jamais, aussi bien dans le jeu que

pour le cadre. On va à la pêche, rien n'est jamais fixé. J'adore quand il y a un investissement total, que tout le monde est dans la séquence, comme une danse entre le cadre, le metteur en scène et les autres camarades de jeu. C'est très fusionnel, très enivrant. Épuisant physiquement et émotionnellement car le réalisateur ne laisse rien passer, pas question de se relâcher mais ça me galvanise, me fait basculer dans un état d'euphorie et de transe. Je crois qu'on y est mais il faut creuser plus et aller encore plus loin. Passionnant mais il faut avoir des ressources. J'aime me sentir tenue par un maître, une autorité exigeante, qui me bouscule.

Vous êtes le personnage principal, qu'on suit du début à la fin, et vous êtes entourée de nombreux personnages.

J'étais très bien entourée. J'ai adoré toutes ces femmes qu'il a choisies, des actrices professionnelles et des femmes diminuées, plus fragiles, vulnérables. Il faut d'abord faire attention à elles quand on joue. On est là pour les accompagner. Elles n'étaient parfois que des figurantes mais cette figuration, il fallait la préserver. Il faut bien le reconnaître, la figuration sur un tournage, on n'y prête pas attention, on est dans notre scène avec nos partenaires, et le reste est accessoire, les gens qui doivent traverser la rue, s'installer dans un café, etc. Là, il fallait être avec elles et tu crées un lien avec des femmes qui sont là pour quelques jours de tournage. C'était émouvant et contribuait à ce que notre implication ne soit pas uniquement sur notre petite personne ou notre partenaire de jeu. Cela englobait tout un dispositif.



Compte tenu de la nature de votre personnage, infiltrée dans ce lieu pour un but précis, il fallait que votre jeu soit modulé différemment de celui des autres.

Il fallait que je reste en retrait et, par exemple, lors des scènes avec Dominique Frot, que je lui laisse la place sans chercher à imposer quoi que ce soit. Ce n'est pas le souci ni la situation. Je suis là pour l'observer, être intriguée, curieuse au début et avoir plus d'empathie au fur et à mesure, pour tenter de la comprendre, de percer les douleurs de chacun. J'incarne un personnage dont on devine qu'elle ne s'est pas toujours demandé quelle était la vie des autres, ni ce qu'elles pouvaient endurer. Elle a plein de choses à raconter Dominique, à faire exister,

à délivrer. En plus d'être une grande actrice, c'est une personnalité fascinante. J'ai adoré travailler avec Marina Foïs. Sur le papier, son rôle n'était pas le plus payant, avec peu de dialogues, sauf à dire qu'un rôle de méchant peut s'avérer gratifiant. C'est une telle actrice qu'elle a rendu ce personnage essentiel, indispensable, avec un regard, un passé, des failles. Cela a été une grande leçon pour moi. J'aime beaucoup le personnage de Bobotte interprété par Josiane Balasko, qui est une partenaire merveilleuse. C'est la deuxième fois qu'on tournait ensemble, après TRALALA (2021) des frères Larrieu où, pendant le tournage à Lourdes, on avait passé du bon temps, on s'était bien entendues. J'étais très contente de la retrouver. Elle est hyper généreuse, c'est un bonheur de travailler

avec elle. Avec Carole Bouquet, on avait déjà tourné plusieurs fois ensemble. C'est agréable de retrouver des personnes avec qui on a des souvenirs. On avait joué dans un film de Téchiné, IMPARDONNABLES (2011), tourné à Venise. Avec Yolande Moreau, c'était différent et plus compliqué car elle était tellement dans son personnage, absente, que je l'ai laissée dans ce qu'elle voulait donner. Il faut respecter la concentration de chacun. Certains racontent des blagues, sont perméables aux partenaires et à l'équipe qui les entourent, d'autres sont dans leur monde. Cela dit, j'étais à la meilleure place, là tous les jours, du début à la fin du tournage, en cohésion avec toute l'équipe. Tandis que les autres actrices qui arrivaient, en ayant un temps de jeu plus court, n'avaient pas ces repères.

La scène de danse est particulièrement belle. Par quelle scène avez-vous commencé ?

Nous avons commencé par toutes les scènes avec Carole Bouquet dans le pavillon. En revanche, le premier plan tourné se situait dans la scène où on attend que la porte s'ouvre pour aller chercher les déguisements. Un plan en extérieur avec toutes les comédiennes du dortoir. Quant à la scène de danse, c'est magnifique, joyeux, très émouvant, comme une bulle d'oxygène après que les personnages soient passés par d'autres étapes plus douloureuses. On sent la vie qui arrive avec un peu de légèreté et qu'elles sont aussi habitées par cela. Elle se tiennent la main, c'est beau, très gracieux.

La scène a été tournée vite ?

Rien n'est tourné vite avec Arnaud (sourire). Et en même temps, au regard du plan de travail très serré et du temps de tournage limité, tout a été tourné vite. Arnaud des Pallières sait très bien gérer son temps. Comme il ne répète pas 40 fois la même prise jusqu'à atteindre ce qu'il souhaite mais qu'il est dans un principe où tout se réinvente de prise en prise, aussi bien pour les comédiennes que pour la caméra, il se retrouve au final avec un matériel considérable, sans que les comédiennes ressentent la fatigue ou la lassitude à répéter plusieurs fois la même chose. Quand la caméra bouge ou change, on est toujours en alerte, sur le qui-vive. Il faut être réactive. Et le résultat est là, à voir comment la mise en scène se déploie. Ce que la caméra capte, c'est puissant, très riche. Tout comme la façon dont le réalisateur s'intéresse au visage de chaque comédienne, filme la peau, les émotions à vif. On a la sensation d'être filmée comme peu nous filment, que la caméra s'approche comme peu osent le faire. Sans mise en scène et sans point de vue, il n'y a pas de personnage. Il faut toujours faire confiance à la mise en scène car c'est elle au final qui donne le film. Nous, on est juste là pour lui donner vie.



Liste Artistique

Fanni	Mélanie Thierry
Bobotte	Josiane Balasko
La Douane	Marina Foïs
Camomille	Yolande Moreau
Hersilie	Carole Bouquet
Kenavo	Candy Ming
Emilie	Dominique Frot
Flavienne	Agnès Berthon
Amanite	Lucie Zhang
Esther	Elina Löwensohn
Blanche	Solène Rigot

Liste Technique

Un film de	Arnaud DES PALLIÈRES
Producteurs	Jonathan BLUMENTAL Philippe ROUSSELET Fabrice GIANFERMI Michel KLEIN
Producteur associé	
Producteur executif	
Scénario	Christelle BERTHEVAS Arnaud DES PALLIÈRES
Casting	Marjolaine GRANDJEAN
1 ^{er} assistant realisation	Olivier GENET
Image	David CHIZALLET
Son	Jean-Pierre DURET
Costumes	Nina AVRAMOVIC
Decors	Laurent BAUDE
Maquillage	Michel VAUTIER
Coiffure	Virginie DURANTEAU
Musique originale	Martin WHEELER
Musiques additionnelles et originales	Mathieu BEN HASSSEN
Montage	Julie DUCLAUX Arnaud DES PALLIÈRES
Montage son	Margot TESTEMALE Jean MALLET
Mixage	Mélissa PETITJEAN
Une coproduction	Prélude Wild Bunch Elle Driver
Avec la participation de	France 2 Cinéma France Télévisions Canal+ Ciné+
En association avec	Cofimage 34 Cineaxe 4 Cinemage 17
Avec le soutien de	La région Ile-de-France La région Normandie en association avec Normandie Images Pictanovo avec le soutien de la région Hauts-de-France La Sacem
En partenariat avec	Le CNC
Distribution	Wild Bunch
Ventes internationales	Elle Driver