

24 images

24 iMAGES

Entretien avec Otari Iosseliani L'homme tranquille

Marcel Jean and Micheline Dussault

Number 66, April–May 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22765ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Jean, M. & Dussault, M. (1993). Entretien avec Otari Iosseliani : l'homme tranquille. *24 images*, (66), 44–49.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

ENTRETIEN AVEC OTAR IOSSELIANI

propos recueillis par Marcel Jean

L'homme tranquille

Auteur de sept films depuis vingt-cinq ans, le Géorgien Otar Iosseliani occupe une place unique dans le cinéma mondial. Chacun de ses films fait entendre une musique discrète caractérisée par une douce ironie et une assurance tranquille. Observateur et commentateur de la fin d'un monde (ou plutôt de la fin d'une idée du monde), il élabore de film en film une esthétique incomparable, dont les racines le rapprochent tantôt de Tati, tantôt de Dovjenco, tantôt de René Clair et tantôt de Griffith. En fait, Iosseliani n'a pas de maître ni de disciple. Parce que son cinéma en est un de liberté, il ne saurait en être autrement.

24 IMAGES: *D'avantage que vos films précédents, La chasse aux papillons semble avoir été réalisé dans le sillage de l'œuvre de Tati. Peut-être cela tient-il au fait que son action se déroule en France. Qu'est-ce que Tati représente pour vous?*

OTAR IOSSELIANI: Tati, c'est un monsieur que je respecte beaucoup. Je pense qu'il a fait son œuvre en observant un monde qui, à l'époque, devenait fou. Mais, il n'est cependant pas un modèle pour moi; c'était une autre époque et un autre regard sur le monde. René Clair et Marcel Carné ne prévoyaient pas le début de la catastrophe, le début de ce typhon de folie qui nous envahit aujourd'hui; Tati, lui, l'a senti un peu tout en restant encore doux, tendre et assez «familial». Il a montré l'exagération du mauvais goût petit-bourgeois dans *Mon oncle*; dans *Trafic*, il voyait l'arrivée d'un temps nouveau mais encore dans la tradition du Chaplin des *Temps modernes*, c'est-à-dire en insistant sur le côté marrant des choses, en observant les comportements humains comme des jeux d'enfants.

La méthode de Chaplin et de Tati, c'est une vieille méthode de clown. Il s'agit de montrer un seul personnage dressé contre le monde, dans la lignée de *Don Quichotte* et du *Candide* de Voltaire. Le personnage, dans son rapport au monde, est comme un papier de mâché qu'un chimiste plonge dans une solution acide.

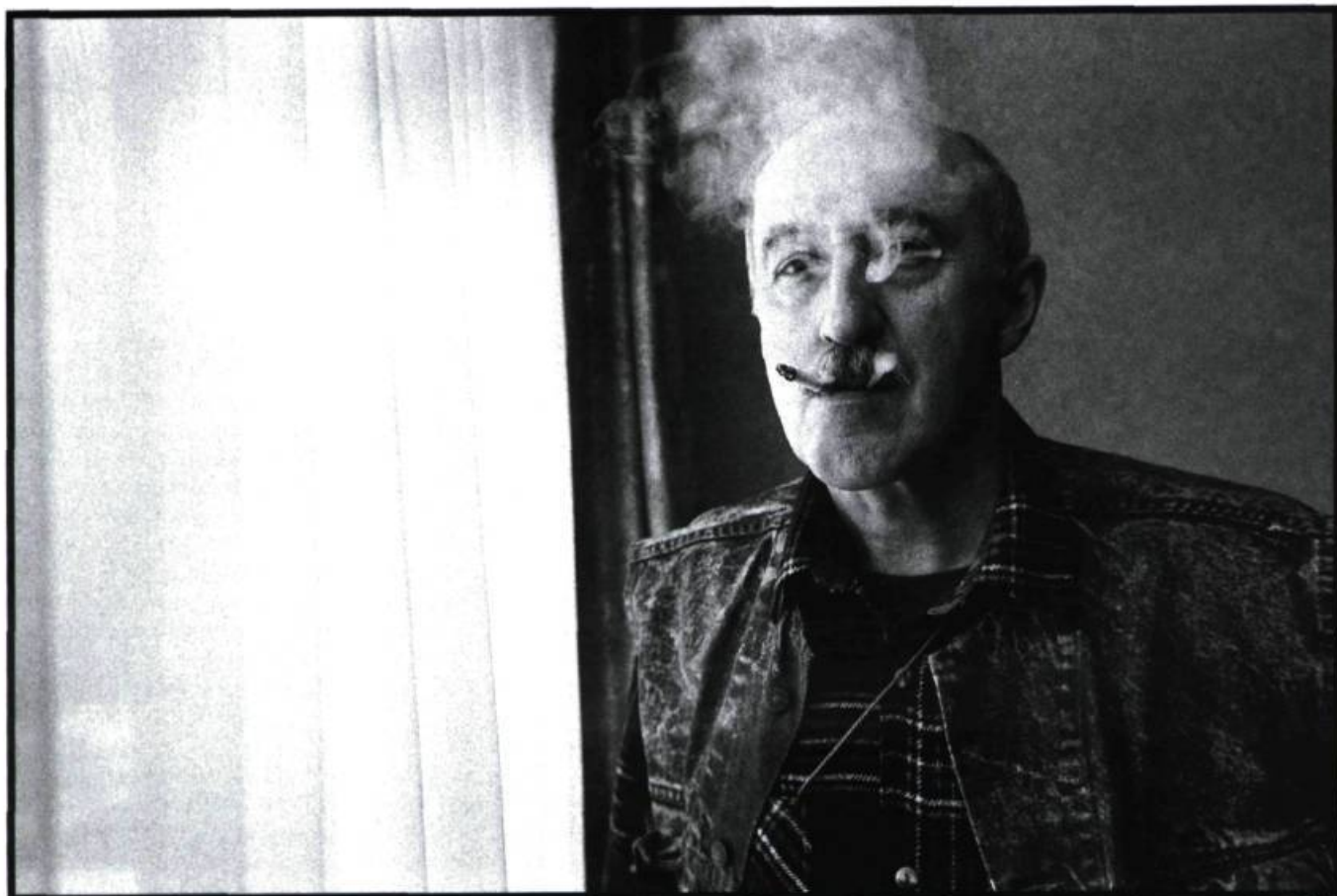
C'est à travers lui que l'acidité du monde se révèle. Ma méthode emprunte plutôt aux tableaux de Bruegel. C'est la somme d'un puzzle, le croisement de différents personnages aveuglés par l'impossibilité de continuer à vivre tranquillement, selon leurs désirs et ce qu'ils comprennent de la vie. Le drame du monde, c'est celui du croisement des désirs: l'augmentation du désir d'avoir et la disparition du désir de donner.

Ce qui rapproche peut-être le plus Tati de votre cinéma, c'est la façon dont vous travaillez le son, le caractère très postsynchronisé, très composé de la bande sonore.

Je travaille le son comme une composante aussi importante que l'image. L'existence du son me permet de rendre le temps plus compact. Le son peut élar-

Le fantôme incarné par le cinéaste lui-même.





Otar Iosseliani

PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE

gir le champ de vision, évoquer des associations avec d'autres séquences ou introduire un thème qui va se développer dans les images des séquences suivantes.

Et la rareté des dialogues?

J'essaie d'éviter de donner trop de poids à la parole parce que, selon les règles qui me plaisent, le cinéma compréhensible sans dialogues est plus cinématographique que le cinéma parlant. Quand les gens parlent, j'essaie de rendre les dialogues plus ou moins efficaces pour qu'ils ne soient pas porteurs d'un contenu important qu'il faut comprendre sémantiquement pour pouvoir suivre le film. D'un autre côté, ils doivent parler d'une manière qui décrit leur personnage, leur mentalité, leur appartenance à telle ou telle couche sociale, leur caractère personnel, etc. Plutôt, c'est la voix de l'artiste qui m'intéresse, la façon dont il doit parler.

Il est intéressant de constater que la scène la plus bavarde de La chasse aux papillons, celle qui se déroule à Moscou, est dialoguée en russe sans être sous-titrée. Les propos sont donc incompréhensibles pour une grande partie des spectateurs.

Je pense que, justement, elle est beaucoup plus compréhensible que si elle était traduite parce qu'il n'y a rien d'important à traduire. Les gens parlent beaucoup mais les spectateurs regardent l'image — et perçoivent le son collé à cette image — et

ils comprennent peut-être beaucoup plus le sens véritable que s'ils saisissaient les paroles. C'est même dommage que les Russes puissent comprendre de quoi il s'agit!

Justement, cela m'amène à faire un rapprochement avec Un petit monastère en Toscane. Alors que le documentaire est très souvent un genre bavard, ce film présente une bande sonore épurée, composée, qui sonne un peu de la même façon que celles de vos films de fiction. Ce n'est pas un hasard si vous avez choisi des moines ayant fait vœu de silence comme personnages de ce documentaire.

Effectivement, les moines sont utiles pour ce genre de composition sonore: ils gardent le silence la moitié de la journée au moins et le reste de leur temps se passe en prières, en psaumes; donc, ils sont faciles à observer et vous pouvez introduire tous les sons du monde qui les entoure. Ainsi, le silence devient comme un thème. Les sons du monde donnent un sens au silence des moines. Parce que j'ai fait ce film pour souligner la présence d'un monde bruyant, hurlant, et signaler la rareté de gens concentrés sur eux-mêmes et sur l'objet de leur pensée.

Vous avez tourné ce film en 1987-88 avec l'intention de tourner la seconde partie vingt ans plus tard.

C'était une façon de dire que peut-être on ne va jamais tourner cette seconde partie. C'est une expression d'optimisme

qui n'a pas de raison d'être parce que dans vingt ans, qui sait ce qui va se passer sur la terre? Mais, si tout va bien, pourquoi pas?

N'est-ce pas une façon de faire la preuve, par le documentaire, c'est-à-dire par le recours au réel, de la portée de vos fables?

Je ne sais pas. D'abord, ce *Petit monastère en Toscane* n'est pas vraiment un documentaire. Ou si vous préférez c'est un documentaire comme peut l'être n'importe quel genre de fiction sur quelque chose qui n'existe plus. Je m'explique: le film d'Orson Welles, *Citizen Kane*, est devenu un documentaire sur son auteur puisqu'il est mort. Si on regarde ce film en s'intéressant à la personnalité de Welles, on voit un document fait par lui sur lui-même. Dans une telle situation, le contenu de fiction laisse place au document. Et c'est très souvent comme ça. Quand on y regarde de plus près, peu importe de quel artiste il s'agit — on peut prendre Brigitte Bardot pour exemple, elle est âgée maintenant —, leurs œuvres deviennent à la longue des documents sur le phénomène des changements que la vie opère sur les gens. Si on regarde un film d'Arletty après sa mort, on voit chez elle — comme chez Greta Garbo — cette envie de ne plus apparaître, de fuir le monde pour que celui-ci garde l'image de son personnage, pas d'elle. Le temps change les gens, détruit l'être humain; c'est l'image opposée que ces artistes voulaient laisser.

On peut dire conventionnellement qu'*Un petit monastère en Toscane* est un documentaire, mais de toute façon c'est un film de fiction. Un film tendancieux, organisé dans le temps parce que je n'ai jamais suivi pas à pas la vie quotidienne des moines. J'arrachais de cette vie quotidienne les morceaux qui entraient comme thèmes dans le petit monde que je voulais montrer au spectateur, le monde rural, des petits bourgs, le cercle familial, la nature silencieuse, le calme, un monde plus ou moins idéal. On ne pouvait même pas faire un documentaire en réalité parce qu'il y avait toujours le bruit d'avions qui passaient et qui nous empêchait d'enregistrer le son.

Vous parliez tout à l'heure du temps qui détruit, change les choses, anéantit lentement l'être humain. Justement, votre thématique, cette attention que vous portez à la lente désagrégation des choses — et qui se remarque particulièrement dans Les favoris de la lune à travers la vaisselle qui se brise et le tableau qui rétrécit — je dirais qu'il s'agit presque d'entropie. On pourrait croire que cette thématique a été motivée par le processus d'acculturation qui avait cours dans l'ex-URSS, cette espèce de négation des cultures des républiques. En Amérique du Nord, les films qui arrivaient d'URSS montraient la Russie d'abord et avant tout. On avait vraiment l'impression qu'on voulait là-bas niveler toutes les cultures. On a commencé à découvrir — vous mis à part — les cinéastes géorgiens, Tenghiz Abuladze et les autres, au moment où l'empire vacillait déjà.

Je n'ai pas fait ce lien entre ma thématique et ce phénomène dont vous parlez. Mais peut-être avez-vous raison. Il est vrai que plus l'oppression est forte, plus le désir du système politique est de tout niveler, plus le «végétal» culturel pousse. C'est bizarre mais c'est comme ça. C'est comme les fleurs qui poussent à travers l'asphalte. La vie trouve toujours le moyen, elle profite de la moindre faille pour avancer. Comme ça, le béton du totalitarisme n'arrive pas à tout couvrir. La tendance de tous les états totali-

taires d'agrandir l'entropie provoque bizarrement et paradoxalement une forte résistance.

Est-ce que le fait de quitter la Géorgie, au début des années 80, a changé votre cinéma?

Évidemment, en quittant mon pays pour l'Occident j'ai fait pas mal de sacrifices. J'ai été obligé de quitter le milieu familial et compréhensible pour moi pour développer mes thèmes dans un monde peu connu que je dois utiliser comme matière de mes fables. Si j'étais Français, je ne ferais jamais de films comme ceux que je fais en France. Cependant, il y a des Français qui ont fait la même chose: je donne toujours l'exemple de René Clair. Il prenait son pays comme élément de puzzle dans sa construction de paraboles. Mais moi je pense que nous avons le droit de faire ça aussi bien que les metteurs en scène hollywoodiens ont le droit d'inventer des histoires d'Indiana Jones qui se déroulent dans des endroits inconnus ou inexistantes, ou de faire des films sur Christophe Colomb, dont l'époque représente quelque chose de beaucoup plus lointain et inconnu qu'un changement géographique. Le cinéma américain est très fantastique; même le western l'est. Il est pure légende, pure invention sur le fait divers qu'était le Far West. Cela n'a rien à voir avec la vraie vie.

C'est une mythologie.

Oui. Mais si vous voulez vous exprimer en utilisant un point de vue mythologique, vous pouvez aussi choisir une vie que vous connaissez réellement, mais en transplantant tous les signes de cette vie dans un monde peu connu de vous que vous prenez comme matière pour la fable. Ainsi je ne prétends pas du tout que *La chasse aux papillons* est un film réaliste sur la France mais, en même temps, il ne peut pas ne pas être réaliste parce que beaucoup de choses qui s'y passent sont tout à fait communes à toute l'humanité aujourd'hui, comme la disparition de modes de vie traditionnels, l'abandon du rêve d'harmonie avec la nature. En racontant telle chose sur la France, les Français se reconnaissent, ils y croient. Évidemment, il ne s'agit pas de défendre l'aristocratie contre les Japonais, mais tout simplement de parler d'une vie fondée sur un rêve ancestral; et de critiquer l'intervention d'un pragmatisme et d'un rationalisme qui dévorent tout.

Une forte violence sous-jacente traverse votre film par le biais des informations radiodiffusées qu'on entend tout au long du récit et l'attentat terroriste qui arrive, à la fin, de façon assez surprenante.

Cela est pourtant préparé par l'atmosphère qui règne. J'ai utilisé une composition en spirale. Ainsi, je prends cette formule bien connue: cela n'arrive qu'aux autres. Je veux prouver l'inverse: cela peut aussi nous arriver. Je dois donc commencer très loin, écouter les échos des événements tragiques dans le monde pour, après, logiquement, introduire le drame dans la vie des personnages, un drame inattendu, bête, arrivé comme par hasard. Mais il faut préparer le surgissement de ce drame. Il ne doit pas être suspendu dans le vide mais être la prolongation d'une logique des événements en cours dans le monde.

Même si l'esthétique de vos films est à des années-lumière de celle qui règne sur ceux de Paradjanov, je serais tenté d'établir certains



Filmer le monde comme un chaos hétéroclite...

rapprochements entre vos préoccupations et les siennes. L'avez-vous côtoyé? Que pensez-vous de son cinéma?

Paradjanov, dans la vie, c'était un monsieur insupportable. On se connaissait parfaitement bien, mais il n'était pas un ami proche. Son œuvre, quoique je la respecte beaucoup, me dérange aussi parce que c'est l'œuvre d'un décorateur. Il décorait la vie parce que c'était en lui, ça. Il était le fils d'un marchand de pierres précieuses et de tapis. Il a donc utilisé les seules choses qu'il connaissait très bien dans son cinéma. Il a créé un décor autour de la vie humaine sans sérieusement se préoccuper de contenu. Mais, son chef-d'œuvre, *Les chevaux de feu* est le premier film qu'il a fait en se fondant sur ce savoir qu'il possédait. Il a découvert là ce qu'il pouvait faire harmonieusement. Avant, il essayait de faire du cinéma comme tout le monde et il a réalisé quatre ou cinq films affreux dans le courant du réalisme socialiste, avec des ouvriers progressistes, l'intelligentsia pourrie et toutes les bêtises, tous les éléments du cinéma soviétique. Mais, le drame de Paradjanov, c'est que rien de ce qu'il faisait ne le satisfaisait. Il voulait toujours faire scandale et, finalement, il a beaucoup dérangé les autorités. Pas par ses films, mais par ses actes provocateurs: il essayait de fréquenter les gens puissants, il donnait une pierre précieuse à la femme d'un secrétaire du Parti pour ensuite dénoncer ce fonctionnaire publiquement pour corruption. Ces gestes provocateurs l'empêchaient de travailler. Il n'était pas un dissident politique, il n'avait même pas l'idée de devenir un personnage politique. Enfin, comme l'homosexualité est interdite en URSS, on l'a simplement et bêtement condamné pour détournement de mineur, ce

qui n'était pas vrai.

Si j'ai fait un rapprochement entre vous deux, c'est qu'on sent chez Paradjanov une attention, une volonté de montrer quelque chose qui est en train de disparaître, que ce soient les traditions artistiques...

Moi, je pense qu'il a essayé de faire la démonstration de son savoir et de ses connaissances de la valeur des objets. Mais en même temps, dans la vie, il arrachait ces objets, comme ce n'est pas permis, aux vieilles gens, qui vivaient depuis toujours avec ces objets.

Votre conception de la mise en scène est très chorégraphique. Une telle approche doit induire une préparation particulière, différente de celle que l'on retrouve généralement dans le cinéma très psychologique, très découpé, où la préparation est axée sur le scénario, les dialogues?

Il n'y a pas 150 000 façons de faire du cinéma. Le cinéma est composé de morceaux statiques même si on filme une bagarre, un acte violent. Le cinéma est découpé d'une manière statique; ce sont les collures entre les plans qui font le mouvement. Chaque plan est plus ou moins statique.

Une des façons de faire du cinéma, c'est de calculer l'importance des éléments observés par la caméra et de mettre les points sur les «i» par l'approche de la caméra: tel ou tel objet, personnage, animal, etc. sont filmés individuellement, et on colle les plans pour construire des phrases lisibles.

Il y a aussi la méthode qui vient de Griffith: c'est d'essayer de réunir tous les éléments et ainsi de filmer de longs morceaux en croisant tour à tour les mouvements des personnages et ceux de la caméra. René Clair, Orson Welles ont travaillé ainsi. Cette esthétique du plan-séquence est propre au «coulement» musical d'événements en mouvement. Son application demande réflexion. On prépare cela sur papier en dessinant tous les nœuds importants de l'action, afin de voir comment construire le principe d'approche et d'éloignement des acteurs de la caméra, pour que le film n'ait pas l'air découpé. Si un film normal, parlant, est composé de 600 à 800 morceaux collés, les films faits de cette façon peuvent en avoir de 150 à 200. Cela permet d'éviter de répéter les plans vides et qui ne sont que le support des dialogues. Lors d'une scène en champ/contrechamp, vous pourriez fermer les yeux après les deux premiers plans, le contenu de l'image ne changera pas parce que l'information cinématographique est nulle. C'est pour ça que j'ai pour principe de ne jamais répéter un plan.

Vous en faites la preuve dans La chasse aux papillons, lorsque le curé s'habille et jette le fond d'un verre de vin par terre. Cette scène est reprise deux fois mais selon deux angles différents, une fois de face, une fois de trois-quarts.

Oui. Pourtant, ce n'est pas économique du tout de faire des scènes avec deux angles de vision. Mais faire autrement, ce qui est plus facile, est inutile cinématographiquement.

Est-ce que la mise en place de vos plans, dans lesquels il y a beaucoup de mouvement, une profondeur de champ et tout, est perçue comme très lourde par l'équipe technique, la production?

Non. Comme tout est préparé, comme on sait ce qu'on fait, ça se passe très vite, on fait le film dans le même temps que ceux qui font des films «parlés». La caméra et les acteurs sont en mouvement, on répète en vitesse parce que tout était prévu. On

exécute un projet exact, qui ne pose pas de difficultés.

Est-ce que l'utilisation d'une technologie relativement récente comme la steadycam vous intéresse? Est-ce que cela faciliterait votre travail conformément à l'esthétique que vous avez choisie?

Non. Moi, j'ai refusé même les grues. J'ai refusé tous les effets qui ont longtemps été considérés comme étant susceptibles de créer la «distraction» cinématographique. L'expérience m'a fait découvrir qu'on n'a pas souvent, dans la vie, le point de vue qui fait voir le plancher en haut et le huitième étage, en bas.

C'est un point de vue privilégié.

Je préfère proposer au regard du spectateur le monde comme il a l'habitude de le voir, pour ne pas le mettre dans l'embarras, pour ne pas lui imposer l'étrangeté de mes points de vue, pour ne pas lui montrer comment je peux jongler avec l'image. Je sais qu'on peut s'occuper tout spécialement du point de vue, le choisir tout à fait extraordinaire ou extravagant. C'était le cas du cinéma russe, de Vertov, d'Eisenstein. J'ai décidé de prendre un point de vue égal à l'objet observé pour que la tranquillité de l'observation ne trouble pas l'attention et ne détruise pas le contenu de la narration.

Est-ce que vos rapports avec les techniciens sont difficiles, étant donné que votre approche est assez particulière?

Non. On essaie de choisir les gens avec qui on va travailler comme on choisit les copains. On ne prend pas d'abord les techniciens parce qu'ils sont brillants, on les prend parce qu'ils sont dans l'état d'amour de leur métier. Ensuite, on n'est pas obsédé par l'idée de faire du cinéma; on travaille plutôt gaiement et tranquillement. On accepte que l'impossible soit impossible, on se contente de ce qui est à la portée du moment. Moi, je commence un film quand il est clair pour moi. Alors on n'a pas beaucoup à discuter ni à se bagarrer. Mes acteurs surtout, comme

ce sont des amateurs, ils ne supportent pas «l'énervement» cinématographique. L'atmosphère paisible, avec un peu d'humour, de nonchalance, ça aide au résultat.

Valérie, la gouvernante (Pierrette Pompom Bailhache) et Solange (Narda Blanchet).



Il y a actuellement en France une espèce de rétrécissement du public pour le cinéma français. Depuis presque dix ans que vous y travaillez, sentez-vous une plus grande difficulté à produire des films, puisque votre cinéma est assez singulier?

Il ne faut pas oublier que la France est quand même un des rares pays qui tient le coup en défendant un cinéma différent, le cinéma culturel. À cause de cela, il suffit de bien exposer votre projet pour arriver, avec les difficultés habituelles, à trouver des sous pour le réaliser. Si sa valeur spirituelle et culturelle n'existe pas, vous ne vous trouvez pas bien dans ce système, ça c'est

sûr. Pour les exercices formels, il y a très peu de gens intéressés en France; ce n'est pas comme en Allemagne où il n'y a que du cinéma expérimental. «Expérimental», ça signifie ne pas savoir faire et faire quand même, ne pas savoir où on va, mais aller quand même. C'est ça, l'expérimental. En France, c'est le contraire: vous avez toujours devant vous cette possibilité de trouver des interlocuteurs qui sont capables de vous écouter et de vous comprendre. Et, une fois compris, vous pouvez créer une équipe qui se lancera à la recherche de sous.

Pensez-vous retourner vivre en Géorgie?

Je n'ai jamais quitté la Géorgie, pratiquement. J'ai été obligé de partir pour continuer à fonctionner comme réalisateur.

Étiez-vous dans la même situation que Tarkovski?

Non, pas du tout. Quand Tarkovski a voulu, comme moi, faire un film à l'étranger selon le contrat officiel établi entre l'organisme soviétique et l'organisme étranger (c'était pour *Nostalghia*), à la fin du contrat, il a refusé de retourner en URSS pour des raisons personnelles. Il disait qu'on était volés par l'organisme soviétique parce que nos revenus pour ce travail ne devaient pas dépasser ceux que nous aurions en URSS. Tarkovski vivait en Russie comme dans une société étrangère pour lui. Une société ennemie. En Russie, le stalinisme et le bolchévisme étaient très présents. Moi, j'étais d'accord avec les termes des contrats de films à l'étranger. La Géorgie, ce n'est pas la Russie: on aime notre pays, on est attachés à nos amis, à notre paysage, à notre manière de vivre.

Mais on ne peut pas nier qu'il y avait un amour de la terre, de la patrie chez Tarkovski.

C'était un amour abstrait parce que c'était un amour pour une terre qui n'existait plus, qu'on avait détruite.

Une nostalgie.

En plus de cela, les relations de Tarkovski avec les autorités soviétiques étaient aussi mauvaises que les miennes... mais moi, j'avais les autorités géorgiennes chez moi; lui, il était directement lié à celles de Moscou. Ça pouvait être assez lourd, difficile à supporter. Puis il a fait ce pas, l'exil, qui l'a coupé notamment de son fils. Il a commencé à beaucoup souffrir. Il a fait un dernier film... Et ça s'est terminé tristement.

Moi, après chaque film, je retournais à Moscou, je leur donnais leur argent enveloppé dans le journal. Ils ne pouvaient rien me dire, je n'étais jamais expulsé. Mais travailler en URSS,



Inventaire et circulation des meubles anciens, Solange et sa cousine Marie-Agnès de Bayonnette en compagnie de la brocanteuse (Françoise Tsouladze).

c'était très difficile. Quand est venu le tour de Gorbatchev, la prétendue transparence sur ordre des autorités, tout le monde est devenu artificiellement progressiste. Cette situation est devenue rapidement insupportable parce que tous les cons commençaient à être révolutionnaires. Dans cette foule, je n'avais rien à faire... Et j'ai continué à travailler tranquillement jusqu'à tout récemment alors que l'URSS s'est détruite, autodétruite.

Je suis dans une situation qui, rentrant en Géorgie, m'amènera des difficultés d'un autre ordre, des difficultés technologiques: on n'a plus les produits chimiques en laboratoire, on n'a plus de pellicule, tout le monde a commencé à faire du capitalisme sauvage. De plus, notre système de production est devenu désuet: ce sont les lois du marché qui ont cours maintenant. Pour satisfaire le marché, il faudrait faire des films comme les font les Américains. Cette situation est encore pire que la censure. Je peux peut-être envisager de réaliser un film en Géorgie, mais il faut que je trouve comment.

Mais que font les cinéastes géorgiens, Abuladze, Gogoberidze, Djordjadze et les autres?

Ou bien ils ne tournent plus (comme Abuladze) ou bien ils commencent un film et ils ne sont pas sûrs de le terminer. Ils doivent faire développer la pellicule très loin, à Leningrad... pardon, à Saint-Petersbourg... C'est plein de difficultés, enfin. Des aventuriers étrangers arrivent en promettant des montagnes d'or et finalement, ils en tirent profit. Pour le moment, ça leur coûte très peu cher de produire un film en Géorgie. Tout cela crée une atmosphère assez désagréable de chaos financier et d'incompréhension morale. ■

TRANSCRIPTION : MICHELINE DUSSAULT