

Festival International du film - Locarno
Festival Entrevues - Belfort

MYSTIFICATION ou l'histoire des portraits

un film de Sandrine Rinaldi

SORTIE LE 9 MARS 2005 

SYNOPSIS

C'est une liaison ancienne qui a laissé des traces, de plusieurs sortes : s'il n'y a plus d'amour, des preuves d'amour toutefois subsistent - des lettres, surtout des photographies ; comme elle était tombée amoureuse, la jeune femme, très explorée, est depuis tombée malade... Des photographies compromettantes à récupérer, une promenade de santé... Et ce qu'il faudrait : effacer toute trace.

SANDRINE RINALDI a écrit sous le nom de Camille Nevers dans des revues de cinéma, successivement *Bande à part*, *Les Cahiers du cinéma*, et *La lettre du cinéma*. Dans le même temps, une caméra vidéo entre les mains, elle faisait aussi ses gammes en amateur. *Mystification ou l'histoire des portraits* est aujourd'hui son premier film.

Grand prix - Brive
Prix de la première œuvre - Nyon
Grand prix du documentaire - Belfort

LA PEAU TROUÉE

un film de Julien Samani

SORTIE LE 23 MARS 2005  

SYNOPSIS

Cinq pêcheurs de requins partent en campagne au large de l'Irlande. Seuls, loin de tout, face à la mer et dans la violence de la chasse qu'ils pratiquent, ces cinq hommes interrogent notre rapport à l'animalité. Un voyage en apparence ordinaire qui va progressivement nous plonger hors du temps.

JULIEN SAMANI est né en 1973. En 1995, il intègre l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris où il étudie l'image et le graphisme. Il passe ensuite une année à la Cooper Union School of Design de New York. Là, il est initié à la pratique du cinéma et réalise deux courts métrages. De retour à Paris, il passe le diplôme de l'ENSAD avec une installation vidéo autour du texte des *Dix Commandements*. Il travaille aujourd'hui comme graphiste et illustrateur. *La Peau trouée* est son premier film.

Prix d'interprétation féminine - Brest
Festival Premiers Plans - Angers

BLONDE & BRUNE

un film de Christine Dory

SORTIE LE 9 MARS 2005 

SYNOPSIS

Blonde admirait l'intransigeance de Brune qui aimait la spontanéité de Blonde. Blonde avait su dire "oui" et jouir des bénéfices secondaires de sa faiblesse morale (avoir un mari, des enfants, bref, quelque chose qui ressemble à la vie)... Brune avait su dire "non" et souffrir patiemment les inconvénients de sa grandeur. Mais aujourd'hui, après 10 ans de séparation, Blonde débarque chez son amie et l'occasion se présente pour les deux d'essayer la vie de l'autre comme on essaye une robe.

Après des études de philosophie, **CHRISTINE DORY** intègre la FEMIS. Elle y réalise en 1991, *Cendrillon 90*, son film de fin d'études, sélectionné, entre autres, aux festivals d'Angers, Grenoble, Munich, Montréal et Karlovy-Vary. Depuis, elle a travaillé comme scénariste, avec Eric Barbier, Mathieu Amalric, Emmanuel Salinger...

Festival Entrevues - Belfort
Festival Premiers Plans - Angers

LA VISITE

un film de Nicolas Guicheteau

SORTIE LE 23 MARS 2005

SYNOPSIS

Entre Bruxelles et Paris, où êtes-vous ? Joséphine fait ce trajet à pied. Au travers de rencontres qui le jalonnent, la question se pose : où sommes-nous ?

NICOLAS GUICHETEAU est né en 1969. Diplômé de l'INSAS, en section image, il a collaboré à plus d'une trentaine de films depuis 1993 et a récemment signé la photographie de *Des Épaules solides* (Ursula Meier), *Le Vertige de la page blanche* (Raul Ruiz), *Jusqu'au bout* (Maurice Failevic) et vient de finir le tournage du premier long métrage de Christophe Otzenberger. *La Visite* marque ses débuts dans la réalisation.

COLLECTION DÉCADRAGE

4 FILMS



LA VISITE
de Nicolas Guicheteau
LA PEAU TROUÉE
de Julien Samani
BLONDE & BRUNE
de Christine Dory
**MYSTIFICATION
OU L'HISTOIRE DES PORTRAITS**
de Sandrine Rinaldi

LA COLLECTION DÉCADRAGE

Depuis 1999, à travers la sortie en salles de 10 films, la collection DÉCADRAGE a mis en lumière un format jusqu'alors méconnu et peu exposé : le moyen métrage.

La distribution de ces œuvres prometteuses et singulières a, par ailleurs, permis de découvrir une génération nouvelle d'auteurs à la veille de son passage au long métrage.

LA PREMIERE VAGUE

La Tentation de l'innocence de Fabienne Godet, *La Beauté du monde* d'Yves Caumon, *Promène-toi donc tout nu !* d'Emmanuel Mouret, *L'Arche de Noé* de Philippe Ramos, *Soins et beauté* d'Alejandra Rojo, *Un possible amour* de Christophe Lamotte, *La Brèche de Roland* d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu, *Du soleil pour les gueux* d'Alain Guiraudie, *Candidature* d'Emmanuel Bourdieu, *Ce vieux rêve qui bouge* d'Alain Guiraudie.

UN TOUT HOMOGÈNE : LA RECHERCHE DE FORME

Les quatre films de la nouvelle édition ne se ressemblent aucunement mais, confrontés les uns aux autres, participent clairement d'une même affirmation : c'est dans la recherche de formes nouvelles que s'écrit le monde d'aujourd'hui.

Pour autant ce jeune cinéma ne tourne pas le dos à celui qui l'a précédé. Mieux encore, il s'en nourrit pour à son tour proposer de nouvelles voies esthétiques et narratives.

UN TOUT HÉTÉROGÈNE : LES GENRES

Le jeu sur les genres que pratique chacun des films nous emmène dans des univers radicalement différents, avec pourtant en commun ce jeu précisément : sommes-nous dans une comédie ou dans un drame, dans la réalité ou dans le fantastique, dans le réel ou dans la fiction ? Chaque film se fait un malin plaisir de brouiller les pistes à sa manière.

UN FORMAT SANS ENTRAVER

Qu'est ce qui autorise tant de liberté ? La spécificité économique du moyen métrage, de par sa pauvreté au regard des financements importants dont bénéficient les "grosses machines", constitue sa liberté éditoriale : pas de pression pour réunir un casting, ni pour être prime time ou vendable en tête de gondole.

Bref, une grande latitude pour innover, expérimenter, surprendre.

CINÉMA ET DVD

L'association de MK2 VISION et de SHELLAC est la réunion inédite d'un réseau de salles et d'un distributeur pour mieux affirmer que les enjeux du cinéma et de sa promotion passent avant tout par la salle.

En complément, et dans le même temps, les quatre nouveaux films de la collection DÉCADRAGE seront disponibles en quatre DVD agrémentés de bonus : portraits, chapitrages et commentaires de séquences au menu.

UNE RÉPONSE AU FORMATAGE

Quatre films... une collection... cinéma... DVD... collision des formes, des genres... rencontre des supports... en définitive, tout cela ressemblerait bien à une saine attitude de refus du formatage ambiant.

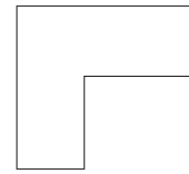
La moindre des choses quand il s'agit de montrer le travail de ces cinéastes qui ont à cœur d'écrire le monde en toute liberté.

Alors bienvenue, dans cette nouvelle édition de la collection décadrage.

Presse

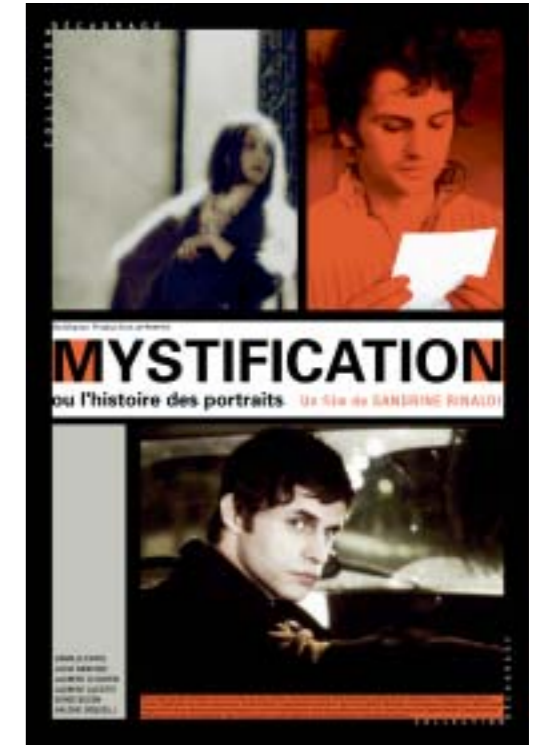
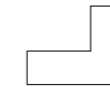
Chloé Lorenzi
Annelise Landureau
177 rue du Temple
75003 Paris
tél. 01 42 77 00 16
fax 01 42 77 11 20
mail. lorenzi.chloe@wanadoo.fr

Distribution
SHELLAC
82 bd Ornano
75018 Paris
tél. 01 42 55 07 84
fax 01 55 79 01 00
mail. shellac@altern.org



MYSTIFICATION OU L'HISTOIRE DES PORTRAITS

Entretien avec Sandrine RINALDI



D'OÙ VIENT L'IDÉE DE *MYSTIFICATION OU L'HISTOIRE DES PORTRAITS* ? COMMENT AVEZ-VOUS DÉCOUVERT LE TEXTE DE DIDEROT ?

Pour certaines raisons, et de la volonté même de Diderot qui savait y exposer des idées "interdites" à l'époque (la théorie atomiste sur les simulacres...), le texte, qui date de 1768, est resté inédit jusqu'en 1954 où il fut publié aux Éditions Français Réunis, avec des illustrations de Picasso. C'est en tombant sur un exemplaire que j'appris tout cela, au même moment que son existence. C'était il y a quatre ans, par hasard, un été. Le porter à l'écran m'est apparu dans une évidence peut-être saugrenue - car plutôt que de "l'adapter pour le cinéma" en s'écartant du texte par des procédés jugés moins "littéraires", la question aussitôt fut de trouver par quel moyen littéral le porter à l'écran, autrement dit en y touchant le moins possible, en en conservant la verve, cette fièvre exténuée des paroles, et traiter pratiquement ce texte comme un scénario original... dialogué, pour le moins. Tout, dans ce court récit en huis-clos, me captive : l'histoire qu'il raconte et la façon dont il s'y prend pour avancer (masqué). Je voulais voir comme cela passerait la rampe, et l'entendre, à travers le jeu d'acteurs aux tonalités différentes. Sinon, en elle-même l'idée de l'adaptation d'un livre pour un film, y compris un premier film, me paraissait plutôt commune. À quelques exceptions, la liste est très longue de tous les cinéastes qui ont un jour ou l'autre adapté une œuvre littéraire, contemporaine ou non, sans qu'on s'étonne.

COMMENT AVEZ-VOUS TRAVAILLÉ LA MATIÈRE LITTÉRAIRE ? QUELLE A ÉTÉ VOTRE POSITION FACE AU TRAITEMENT DE LA PAROLE ET D'UNE ACTION QUI Y EST PERPÉTUELLEMENT LIÉE ?

Il est bien entendu malgré tout que certaines choses du récit de Diderot ont été transformées. Et sans tout énumérer... J'ai entièrement écrit le prologue dans le cabinet de l'orthophoniste ; le texte s'ouvre lui, après un bref préambule, directement dans la maison de Mme Therbouche. De même, le dénouement. Chez Diderot, ça ne se finit pas, il y a une chute très brutale, un vrai couperet - le suicide de Desbrosses, le faux médecin turc. "*Cela ne devint rien.*" Tout reste en plan, et rien, après cette débauche de paroles et de stratagèmes, n'aboutit. De sorte qu'on reste un peu interdit. J'ai tenu à garder cette

impression de fin suspendue, le "*cela ne devint rien*", cette forme de déflation finale. Le coup de téléphone entre les deux garçons, le geste de Mlle Dornet pendant ce temps, et la fin du côté de Richard et Émilie, tout en dénouant l'intrigue par une "moralité" paradoxale et dérisoire (tel est pris qui croyait prendre, si l'on veut, et en fin de compte cette folle énergie méticuleuse, cette sophistication déployée pour... que tout finisse par partir en fumée !), plongent aussi le film dans un silence complet, après tant de parole, proférée sur tous les tons. Comme le récit de Diderot était coupé net dans son élan, ici, cinématographiquement, la fin a sa manière de "couper le sifflet", et débouche je crois, par contraste avec la longue scène volubile de la maison, sur un malaise mat, atone. Pour ce qui est de l'action liée irrémédiablement à la parole, je me rappelle un tee-shirt "revendicatif" sur lequel était imprimé "*Action, not words !*" : à quoi j'avais rétorqué par un "*Words are action*" un peu provocateur, mais il me semble évident qu'une mystification, un canular, une escroquerie, ont pour arme et technique essentielles la parole, un rapport à la rhétorique tout ce qu'il y a de décisif et "d'actif" (comme au théâtre, et comme au cinéma au moins depuis qu'il est... parlant).

POURQUOI UN MOYEN MÉTRAGE ? QUELLES SONT LES QUESTIONS DE RYTHME OU DE MISE EN SCÈNE QUE CETTE DURÉE A IMPLIQUÉES ?

Je n'ai jamais songé vraiment à un court métrage... Un long métrage d'une heure et demie, c'est le temps qu'il faut pour lire une nouvelle, pas un roman. La véritable durée du récit au cinéma correspond, je crois, à celle du récit d'une nouvelle, d'une *short story*. Un court métrage peut avoir la beauté d'une esquisse, ou d'une étude. J'ai vite compris, étant donné à la fois la densité sèche et la forme d'envoûtement délayé qu'il y a chez Diderot, ce mouvement ramassé et flottant, que ce ne serait pas non plus un film d'une heure et demie. J'ai songé à la durée d'une heure dix, comme les films B qui étaient projetés avant le grand film hollywoodien en supplément de programme, afin d'attirer des spectateurs qui avaient commencé à délaisser les salles.



La comparaison paraissait convenir puisqu'il y avait aussi de fortes chances que le film se fasse sans beaucoup d'argent. Le film dure une heure, finalement. Alors en quoi la durée d'un moyen métrage - qui n'a pas d'existence légale (au-dessous de l'heure le film est considéré comme court, et au-delà comme un long) - impliquerait quelque chose du rythme ou de la mise en scène... Il y a dans les films B, les séries B, l'alternance de coups de force, de raccourcis, et de piétinements en pourparlers (où la parole tient lieu d'action souvent décisive...), un mélange de discrétion et d'exagération, d'exaspération presque ; on y trouve un temps volontiers distordu, élastique, avec des choses qui vont très vite et de longues scènes qui s'étirent dramatiquement. On peut avancer avec des contrastes très marqués, ou par ruptures de ton, du fait de cette durée ni courte ni longue, peut-être. *Mystification ou l'histoire des portraits* est à peu près construit comme un triptyque, avec les deux volets latéraux et le panneau central. Cela donne ce contraste concerté entre chacun, et l'effet de surprise des passages de l'un à l'autre. Et alors par la même occasion, ça permet de laisser le temps et d'aller au bout de chaque séquence, pratiquement d'en venir à bout, par un effet de saturation ou par épuisement des forces, comme si la scène s'étendait toute seule et s'achevait de ne pouvoir aller plus loin... quelque chose à la fois de long dramatiquement et de court sur le temps du récit.

VOTRE FILM EST INSPIRÉ D'UN TEXTE DU XVIII^e, EN QUOI PORTE-T-IL UNE DIMENSION CONTEMPORAINE ET COMMENT L'AVEZ-VOUS DÉVELOPPÉE ?

Il n'a jamais été question d'en faire un film d'époque, un film "en costumes". D'abord cette histoire, à propos d'un chagrin d'amour, et des moyens d'en guérir, d'une mystification qui s'appuie sur la trop grande crédulité, ce jeu de dupes où se mêlent confusément le sentiment amoureux, la séduction et l'amitié... enfin, cela n'est pas d'une époque plus que d'une autre. Mais disons, sans trop vouloir faire la théorie du film au prétexte d'un mot d'ordre contemporain, que cette histoire des portraits, d'images qui auraient sur celui qui les regarde une influence insoupçonnée - cette théorie des simulacres interdite au temps de Diderot et devenue aujourd'hui absolument conventionnelle (la société du spectacle, le pouvoir des images, etc.) est doublée ici d'une relation subtile et très malicieuse à la parole et au langage, donc. La jeune femme, Mlle Dornet, est au fond la proie moins des photographies, des portraits, des fétiches, que du discours que le faux médecin lui tient à leur propos. Le véritable leurre ici, sans doute, c'est l'usage insinuant de la parole, cette pléthore discursive sur les images bien davantage que les images elles-mêmes. C'est pour cette raison qu'il était important de conserver presque intacte cette langue, aujourd'hui décalée, qui résonne alors doublement, familière et étrangère, avec ces accents, et cette dimension artificielle, théâtrale, assez frénétique et fantomatique. Ça donne le relief. La mystification, c'est la fiction, et elle advient par la parole. Après une certaine gêne très nécessaire, cette faconde abrupte, bégayante et emballée de la première partie (qui donc n'est pas chez Diderot), de la sorte je souhaitais que le spectateur ne se pose plus la question de l'époque et de la langue dès la deuxième bobine, dans la maison,

et qu'il passe par les sentiments divers, telle l'émotivité "à vue" de Mlle Dornet, que cette éloquence produit, y compris dans son emphase et sa gratuité rhétorique. Si le film y parvient, la seule parole insufflée sans effets spéciaux au récit un certain caractère onirique proche d'un conte fantastique. Enfin, et vraiment toutes proportions gardées, sur cette question d'une adaptation dans le même mouvement contemporaine et insituable, j'avais à l'esprit un film en particulier, *Les Dames du bois de Boulogne*, inspiré aussi de Diderot, écrit par Cocteau, filmé par un Bresson pas encore "bressonien", et interprété par des acteurs aussi différents que Maria Casarès, Paul Bernard, Elna Labourette et Lucienne Bogaert.

FABLE MORALE ? INTRIGUE QUASI POLICIÈRE ? COMÉDIE ? DRAME ? ÉTUDE DE MŒURS ? MYSTIFICATION OU L'HISTOIRE DES PORTRAITS JOUE-T-IL SUR LE BROUILLAGE DES FRONTIÈRES ENTRE GENRES CLASSIQUES ?

Je ne sais pas s'il y a vraiment un effet de brouillage, peut-être plutôt un rapport de concomitance ou de juxtaposition produit par les ruptures de ton, de rythme, et les espaces entre lesquels on va et vient par alternance, chacun assez cloisonné (c'est le son, les téléphones et haut-parleurs, qui les raccorde entre eux). On met en place des choses, mais ce que l'on appelle la mise en scène les déplace, et les acteurs se transforment à vue - leurs attitudes, leur visage, par exemple celui, très mouvant, changeant, de Camille Cayol dont le personnage est le seul de l'histoire qui ne mente pas, ce qui faisait dire au moment du tournage que si le mensonge n'avait qu'un masque, la vérité, elle, passait par un nombre infini... Je me sens très proche d'un cinéma "parlé", j'ai de plus en plus de réserves sur le mutisme ambiant et buté d'un certain cinéma, qui serait l'étendard ou le gage culturel d'une modernité forcément taiseuse, tandis que la trop grande expansivité et la fébrilité classiques seraient surannées... Quand je revois les films de Guitry et de Pagnol, ou les comédies hollywoodiennes de McCarey, de Hawks, de Minnelli, de Lubitsch, etc., et plus proches de nous de Blake Edwards ou Fred Schepisi, leurs audaces qui sont moins de pure forme que dans la liberté de ton, ce toupet invraisemblable, leur aplomb et leur sophistication dénuée de scrupules, je n'arrive pas à m'ôter de l'esprit que c'est à ce creuset-là, mélangé, fardé, fantaisiste, jusqu'au chavirement, que je voudrais puiser, par prédilection tout bonnement. On ne filme ni avec un précis de cinéphilie ni avec un manuel de "la vraie vie", c'est le faux débat par excellence. Mais je crois à cette distance, au geste théâtral du cinéma, par lesquels on touche, comme par ricochet, de façon indirecte, à quelque chose de vibrant.

Ce film est soutenu par l'Agence du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion

BLONDE & BRUNE

Entretien avec Christine DORY

QUELLE A ÉTÉ L'ORIGINE DU PROJET ?

Le point de départ est une anecdote personnelle. Une amie avait acheté, dans une brocante, une robe qui ne lui allait pas du tout. Je l'ai essayée et elle m'allait à merveille, mais mon amie a refusé de me la prêter. Chacune était très gênée d'avoir mis l'autre dans une situation embarrassante et n'en finissait plus de s'excuser : elle, de m'avoir refusé la robe, et moi, d'avoir osé la lui demander ! J'ai commencé à écrire *Blonde & Brune* à partir de cette situation qui me faisait penser à un début de film de Jacques Demy. Peu à peu, je me suis aperçue que j'avais envie de mettre en scène une relation d'amitié forte entre deux femmes dont chacune incarne une sorte d'idéal de l'autre mais aussi une forme d'altérité irréductible avec tout ce que cela implique d'attraction et de mystère. Dans cette amitié faite de franchise mais aussi de violence, chacune a l'ambition de s'améliorer, de gagner sur ses propres limites. Le film devait mettre ce lien à l'épreuve, en le poussant à ses extrémités. Un jour où je parlais de ce projet à une amie cinéaste, Mariana Otero, elle m'a conseillée de lire *les Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac, qui raconte l'amitié de deux jeunes filles engagées dans des destinées opposées : l'une fait un mariage de raison et l'autre un mariage de cœur. J'ai d'abord pensé adapter le livre, mais j'ai renoncé assez vite parce que je n'avais pas envie de filmer des jeunes filles. Néanmoins, le roman de Balzac a laissé son empreinte dans le film : au moment de se marier, Blonde confie à sa meilleure amie Brune le soin de vivre, en quelque sorte pour elles deux, une vie libre, indépendante, sans concession, à laquelle elle-même renonce pour une existence plus sage et plus confortable. Mais l'histoire commence vraiment lorsque les deux femmes se retrouvent, après s'être perdues de vue pendant plusieurs années. Blonde s'ennuie dans sa vie bourgeoise, et Brune n'a pas fait grand chose de sa vocation "libertaire". Ce constat fait naître chez chacune le sentiment que si elle avait été l'autre, elle aurait su tirer meilleur profit de sa condition. C'est une porte ouverte sur une aventure encore possible. Blonde va essayer de "remonter le temps", et Brune de gagner un peu de terrain. Au fond, le projet est sous-tendu par cette interrogation : qu'advient-il, dans le temps, de nos désirs,



de nos ambitions et de nos choix ? Si on avait fait autrement, serait-on devenu quelqu'un d'autre ?

N'EST-CE PAS LÀ UNE QUESTION MÉLANCOLIQUE ?

Je me suis dit que j'allais traiter "la régression" et "la progression" des personnages, comme des voyages réels. Du coup, sous des dehors d'hypothèse absurde et nostalgique, cette question devient dynamique et permet de dénicher le réel dans des recoins inhabituels. C'est très excitant de raconter une histoire dont les tenants et les aboutissants obligent les personnages à voyager dans le temps, en prenant le train, par exemple, où en montant dans la voiture d'un inconnu. Ils ne s'en rendent pas vraiment compte, mais sont troublés. C'est ce que je voulais faire ressentir. En dégageant le récit de la chronologie, pour privilégier une logique du mouvement, ou des déplacements, j'ai eu le sentiment de trouver le sens de cette histoire, comme si après une promenade, qui est aussi un détour par la fiction, les personnages pouvaient enfin prendre part au festin de leur propre vie, et du coup, accepter que le temps passe. Quand nous avons travaillé autour de l'image du film, avec Antoine Platteau, qui s'occupait de la direction artistique, et Irina Lubtchansky, qui faisait la lumière, nous avons beaucoup regardé *Peggy Sue s'est mariée* et aussi *Coup de cœur* de Coppola, qui chacun à sa façon met en scène la nostalgie et même le remords. Les deux films installent le temps au cœur de





la fiction et cela imprègne fortement la texture de l'image. Nous nous sommes beaucoup référés à ces films magistraux, non pas comme à des modèles que nous aurions eu la prétention d'égaliser, mais parce qu'ils nous aidaient à définir notre propre territoire.

JUSTEMENT, QU'EN EST-IL DE CE TERRITOIRE ? QUEL EST LE GENRE DU FILM ? PEUT-ON DIRE QUE *BLONDE ET BRUNE* EST À LA LISIÈRE DE LA COMÉDIE ET DU FANTASTIQUE ?

On peut en tout cas le dire de beaucoup de films que j'aime : de *Peggy Sue*, d'*Un jour sans fin* d'Harold Ramis, ou encore de *L'Aventure de Mme Muir* de Mankiewicz. Dans ces films, le fantastique participe d'une appréhension poétique de questions essentielles, en prise avec le réel, que les spectateurs reconnaissent immédiatement comme les leurs. C'est un fantastique de stylisation, qui n'escamote jamais la réalité. J'ai cherché moi aussi à styliser, en simplifiant ce qui pouvait l'être. Ainsi les noms des personnages qui ajustent les caractères sur des clichés. C'est vrai que le cinéma de genre procède de cette façon en utilisant des signes, des clichés que les spectateurs reconnaissent. Mais ici, les signes ne sont pas des signes d'appartenance à un genre, ils font partie des personnages, ils sont "intégrés". De plus, les personnages eux-mêmes sont prédisposés, chacun à sa façon, à voir du fantastique dans le monde qui les entoure : Blonde, qui voudrait tellement "croire à quelque chose" interprète l'expression "robe magique" employée cyniquement par Brune, dans un sens littéral. Moi, je sais très bien que cette robe n'a aucun pouvoir particulier, mais Blonde a envie de croire qu'elle est magique. A partir de là, le film développe plusieurs "lignes" en même temps qui s'influencent les unes les autres de sorte que la rêverie, ou l'interprétation magique des événements peuvent orienter le cours des choses. Comme dans les contes, quand on a le sentiment de se perdre en terrain connu. Mais si on se laisse emporter, j'espère qu'on arrive presque à toucher l'étrangeté.

De la même manière, je ne pense pas que *Blonde & Brune* soit une comédie du genre comédie, même si j'espère que le film est drôle. La comédie s'appuie sur une mécanique de récit qui "éclaire" tous les recoins d'une histoire. Il y a dans *Blonde & Brune* une certaine opacité, on ne comprend pas forcément tout, mais ce n'est pas nécessaire pour apprécier le film. Je tenais à ce que le film propose diverses entrées possibles, que la porte soit ouverte à de multiples interprétations, que l'on ne se retrouve pas face à une fiction à sens unique.

LA MUSIQUE JOUE UN GRAND RÔLE DANS LE FILM.

Reno Isaac, le compositeur, a commencé à chercher les thèmes longtemps avant le tournage. Il m'en a fait écouter beaucoup. J'aimais tout, le choix a été difficile. La musique devait occuper une grande place dans le film, d'une part parce que Brune veut être chanteuse, que son amoureux est musicien, mais aussi, et c'est lié, parce que dès que j'en ai eu l'idée, j'ai rêvé le film comme une chanson. Pour moi le cinéma

et la musique marchent ensemble. J'ai choisi les actrices - outre le fait que je les aime beaucoup - parce qu'il émane d'elles leur affiliation profonde à la musique que j'aime. Brune est punk, Aude Briant aussi, Blonde est pop, Christèle Tual aussi. Nos références étaient simples et univoques, comme la musique : les Ramones, Suicide. Je voulais que le film ressemble à une chansonnette post-punk qui exacerberait cette association paradoxale de violence et de mièvrerie, qui berce et réchauffe le cœur des jeunes gens de tous les âges. En cela c'est presque un film de genre, sauf que ce genre n'existe pas !

COMMENT AVEZ-VOUS CHOISI LA DURÉE DU FILM ?

Je n'avais pas d'idée préconçue sur la question mais j'ai pensé assez vite que le film ne serait pas un long métrage. En revanche, les trajectoires complexes des personnages, le fait que le temps ne passe pas à la même vitesse pour Blonde et pour Brune, impliquaient une durée plus longue que celle d'un court métrage traditionnel. Finalement, lorsque le récit a commencé à se mettre en place, j'ai vu que le film ferait une cinquantaine de minutes. Je crois que l'histoire devait se raconter dans cette durée-là. C'est sa durée. D'autre part je me suis aperçue que j'aimais bien les films d'une heure. Ça me convient comme spectatrice. On y expérimente des manières de raconter et on y voit des acteurs rares. Je regrette que ce format soit marginal mais c'est le prix d'une certaine liberté, celle dont j'avais besoin à ce moment-là. C'est un prix élevé parce qu'on fait un film sans argent et que sa visibilité est inévitablement restreinte. Néanmoins un film devrait toujours pouvoir trouver sa durée propre, sa respiration, son confort personnel, on devrait pouvoir défendre ça. La catégorisation en court, moyen ou long métrage est un problème de diffuseurs pas de cinéastes.

EN QUOI EST-CE UN FILM D'AUJOURD'HUI ?

Si le film est ancré dans le présent, c'est peut-être parce qu'il se construit autour d'un sentiment que je crois commun à beaucoup de personnes aujourd'hui. Il me semble qu'au fond, plein de gens ont l'impression qu'ils ne sont pas réellement en train de vivre leur vie, que ça n'est pas la leur, ou qu'elle n'a pas encore commencé, ou encore qu'ils ont fait un mauvais choix mais qu'ils vont redresser la barre. Évidemment, je parle aussi de moi. De là vient assez rapidement l'idée que si on était quelqu'un d'autre, ça se passerait beaucoup mieux. Vous connaissez la boutade de Woody Allen : "Mon seul regret dans la vie est de ne pas être quelqu'un d'autre !" Blonde et Brune réalisent ce fantasme, qui déstabilise l'identité et la relie à la fiction. Si le film est "d'aujourd'hui" (d'ailleurs, comment pourrait-il ne pas l'être ?) c'est par la place qu'il accorde à la fiction, en tant qu'elle occupe - au sens stratégique - nos vies, qu'elle est partie prenante de la réalité, qu'elle en est en quelque sorte la quatrième dimension.

Ce film est soutenu par l'Agence du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion



LA VISITE

Entretien avec Nicolas Guicheteau



L'ORIGINE DU PROJET

L'idée du projet vient de plus de dix ans de voyage(s) entre Paris et Bruxelles et de ma rencontre avec Joanna. J'ai voulu tourner *La Visite* pour mettre un terme à des allers-retours purement logistiques et économiques. Avoir parcouru cette distance dans tous les états, de jour comme de nuit, été comme hiver, a transformé ce lieu, ce temps, en un lien que je voulais établir avec plus d'acuité et de précision. Qui est ici ? Qui est là-bas ? Etre et vivre dans les deux villes a été encouragé par l'apparition du Thalys mais le besoin de s'arrêter entre elles pour découvrir un lieu quasi déserté est apparu, avec un fantôme d'ubiquité. Si je pouvais être là et ailleurs sans contrainte, je dessinais moi-même un lien. Ce lien, finalement, était-ce moi ? Était-ce un double fantasmé ? Était-ce une histoire ? Celle que je décidais de raconter.

COMMENT S'EST MIS EN PLACE LE TOURNAGE ?

Le film a commencé par d'importants détours le long de la voie du Thalys. Nous avons parcouru la campagne en rencontrant des familles décimées par l'apparition du train rapide, expropriées, indemnisées, démolies, séparées, oubliées.

Des vies, qui à quelques mètres d'une révolution technologique, apprenaient à leurs dépens les règles de l'efficacité et les nouvelles dimensions d'une grande Europe en construction. Après plusieurs semaines passées à rencontrer ceux qui habitent le long de la voie, nous avons compris que l'apparition d'un personnage de fiction permettrait de faire un film avec eux plus que sur eux. Pour ce, le personnage devait être le plus disponible, le plus ouvert, le plus transparent possible : au service de la visite, de la rencontre. Par ailleurs, pour établir une équivalence ou un plus juste rapport entre Joséphine et les autres, il fallait qu'elle me reste étrangère. Je me suis, grâce à la prise en charge du personnage par Joanna, retrouvé dans une situation de documentaire face à mon propre personnage. Si je l'orientais au cours du film vers tel lieu ou tel endroit, je n'intervenais à aucun moment dans le lien qui s'établissait entre elle et ceux que nous rencontrions : soit ils nous connaissaient depuis les repérages et recevoir Joséphine était un mensonge que l'on inventait ensemble, soit ils ignoraient tout du film - comme ceux du train -, et je profitais d'une absence volontaire du personnage pour expliquer à ses voisins l'existence du film. Dans ces situations, ou ils acceptaient de jouer avec le





personnage ou ils refusaient. Le film est devenu l'histoire de ce partage.

À aucun moment, il n'était permis à Joanna de participer aux explications et négociations, préservant le personnage. Le trajet, les repères, les étapes imposées en face du monde menaient Joséphine et ses interlocuteurs à un dialogue qui était l'objet du film. Un nouveau lien.

Ces dialogues jamais écrits, sont nés du rapport qui s'établissait entre eux. Le personnage, en perpétuelle réaction face au réel a permis que tous s'expliquent, s'inventent, se mentent, se devinent, se parlent. Mettre en scène c'était permettre ces visites impromptues, ces rencontres, les ausculter et en tirer ce que je voyais du monde ce que je voulais en dire.

FICTION ? DOCUMENTAIRE ? LA QUESTION DU GENRE.

Alimenter cette structure documentaire d'un personnage de fiction, se poser la question, se situer, c'est pour moi établir un lien plus qu'une frontière entre deux genres. D'ailleurs celle-ci n'existe que pour des raisons économiques et financières. Cette frontière a posé d'emblée la question du financement du film. Les documentaristes orthodoxes refusaient le personnage inventé et les bailleurs de fonds de la fiction refusaient l'imprécision et le danger de la réalité. Sans financement aucun, au départ, et jusqu'au montage image, j'ai pu faire le film comme je l'entendais. Jouant d'une frontière dont je dirai qu'elle est ma question de cinéma. Non qu'elle m'appartienne bien sûr, mais parce que c'est celle que je préfère me poser. De l'interprétation à l'identification, du regard que l'on pose à celui que l'on propose, on passe du réel à la fiction. Faire le monde, ce serait l'inventer à partir de ce qu'il est déjà. À partir de.

Asservis à leurs sources de financements, les longs métrages de fiction ou documentaire ne peuvent que très rarement échapper à l'établissement de cette frontière. Le film m'a permis de les confronter sans jamais les opposer, les rassemblant pour m'y retrouver.

Où vais-je trouver ce que je raconte si ce n'est dans le monde tel qu'il est, tel que je me l'invente ? Que vais-je raconter de ce que j'y ai trouvé ?

Cet aller-retour de la pensée est l'objet du film, et la question de la fiction ou du documentaire n'a plus de sens lorsqu'elle se heurte à l'existence même du film.

LE CHOIX DU MOYEN MÉTRAGE

Après 40 heures de rushes, le film a trouvé sa durée sans contrainte aucune. Les séquences ne répondant pas au degré d'exigence que je m'étais fixé, disparaissaient d'elles-

mêmes. Je n'avais rien signé avec personne d'autre qu'avec moi-même. J'ai œuvré comme je le voulais, au fil du temps et pas autrement, sans encadrement stratégique lié au métier de producteur, sans contraintes économiques. Le film s'est dirigé vers un entre-deux. Entre deux genres (documentaire et fiction), entre deux durées, entre deux villes, entre deux mondes, deux êtres qui se parlent...

UN REGARD SUR LE TEMPS PRÉSENT ?

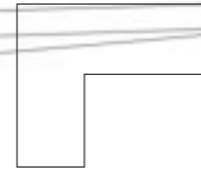
Le film porte, je crois, les stigmates d'une contradiction contemporaine. L'ère moderne s'impose un rythme qui nous rapproche et qui nous rend de plus en plus étrangers les uns aux autres. Un pouvoir dissipé s'applique à nous diviser. Une manière de mieux régner qui nous cache peut-être ce qui se passe vraiment. Un rassemblement autour d'un voyage moderne et possible pour nous rendre communs mais impuissants devant le monde. Les instruments du pouvoir sont de plus en plus surnois et compliqués à déchiffrer. Il y a derrière chaque vue une conquête dominatrice, un phallus péremptoire de conquistador. Choisir un double féminin me donnait aussi la chance d'écouter et de voir le monde autrement. Le tissu interurbain duquel on essaie de s'extraire alors qu'il se réduit à quelques îles désertes, ce tissu aux quatre coins du monde enfle et gonfle. Le gigantesque supermarché, le mall, l'empire du mall s'en donne à cœur joie devant ce qu'il fabrique avec cynisme et perversion. L'individu désolidarisé n'est plus dépendant de quoi que ce soit. Il est libre et seul. Il a peur et se réfugie inéluctablement dans la réaction, la conquête, le dépassement de lui-même...

Voilà d'où vient le film. De ce désir de faire autrement. Mais pas tout seul.

De ce désir de prendre un autre chemin que l'on invente soi-même, pour se faire son histoire, se dessiner un lieu plus précis et plus personnel que l'on échange avec ceux qui nous visitent, qui se disent.

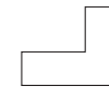
Entre Paris et Bruxelles il y a une aire de repos, l'aire d'Assevillers, tout près du village éponyme. De l'autoroute, on voit le clocher du village. De la station, on voit le village. Dans la station, tous les employés viennent du village ou des proches alentours, et, si l'on vient de l'autoroute, on ne peut se rendre au village qu'à pied en laissant sa voiture sur le parking de la station. Quand on arrive dans le village, il n'y a plus personne, c'est presque vide. Et du village on voit le reste du monde qui circule à vive allure, on entend le train qui déchire l'air de la campagne. Dépêche-toi je me suis dit.

La banlieue s'étend, elle se vide. On ne sait plus pourquoi mais on l'abandonne.



LA PEAU TROUÉE

Entretien avec Julien Samani



L'ORIGINE DU PROJET

L'idée du film découle de rencontres que j'ai faites lors d'un séjour à l'île d'Yeu. J'ai passé trois soirées de suite dans un café du port, et, à chaque fois, j'y ai rencontré un marin avec qui j'ai parlé et bu toute la nuit. Il y avait une similitude frappante entre ces trois hommes, qui étaient des gens assez âpres et en même temps très touchants, portant en eux quelque chose de tendre, de fragile. Chacun trimbalaient une sorte de blessure, comme une meurtrissure, tapie sous son apparence de gros dur. Ils parlaient de ce qui se passe en mer comme d'une chose merveilleuse, fantastique, que personne ne pourrait jamais comprendre. De retour à Paris, je me suis dit que j'avais envie de faire quelque chose de ces rencontres. En y réfléchissant, ni l'écriture ni la photo ne me semblaient appropriées. Je voulais restituer le temps du silence, ce temps où les choses ne sont pas dites, mais se font dans le toucher, les gestes, le corps. Je me suis alors décidé à acheter une caméra. Je suis retourné à l'île d'Yeu où j'ai revu celui des trois marins avec qui je m'étais le mieux entendu et je lui ai dit que je voulais faire un film à bord. Il m'a montré le Mirador. C'était un bateau très impressionnant, très beau. Le marin m'a présenté le patron, Patrick, qui s'est montré méfiant vis-à-vis de l'image et à tout de suite refusé que je tourne sur son bateau. Les pêcheurs en France, et en particulier à l'île d'Yeu, ont souvent été victimes de manipulations orchestrées par les journalistes autour de leur façon de pêcher. On leur a reproché de prendre trop de poissons, de nuire à la faune. D'après ce que j'ai pu apprendre, ces attaques avaient pour but de retirer à la France le monopole de l'industrie de la pêche au profit d'autres pays de la communauté européenne, comme l'Espagne. J'ai essayé de lui expliquer que je n'étais pas un journaliste de télévision, que mon propos n'était pas du tout de parler de pêche, mais de faire un film sur eux, en mer. On s'est vu plusieurs fois, on a beaucoup parlé, mais j'avais du mal à exprimer ce qui m'intéressait. Un jour, dans la cabine de Patrick, j'ai vu un grand panneau couvert de vieilles photos du bateau,



des marins à bord et de leur famille à terre. Je lui ai dit que c'était cela que j'avais envie de filmer. Il en a alors parlé à son équipage, et m'a finalement donné son accord. Après les nombreuses discussions que j'avais eues avec les marins, j'ai alors essayé de recentrer mon sujet. À l'époque, j'étais imprégné de *L'Odyssée d'Homère*. Il y avait dedans quelque chose que j'avais envie de vivre : une aventure, être loin de chez soi, ailleurs, dans un autre monde et dans un temps initiatique. Je ne connaissais rien du milieu marin. Ça faisait longtemps que j'allais à l'île d'Yeu, mais je n'avais jamais vu un bateau décharger. Le film est parti de là, aussi. D'un désir de voir autre chose de l'île d'Yeu.

LE CHOIX DU MOYEN MÉTRAGE

Le film est venu de lui-même à cette durée. La première version faisait à peu près une heure et demie, mais j'ai eu la chance de rencontrer des gens comme Stratis Vouyoucas ou Pauline Gaillard, qui avaient un vrai regard cinématographique, non formaté par le clivage court / long ou télé / cinéma. Pauline a vraiment amené le film à sa durée juste. Je ne fais de concessions sur aucune coupe et j'ai rencontré en Pauline quelqu'un qui fonctionnait exactement comme moi. Au départ, je tenais beaucoup à ce que le film ait une durée conséquente - une heure, une heure et demie - mais Pauline m'a dit un jour "il fera la



durée qu'il doit faire" et j'ai trouvé ça très juste. Le film primait et l'on ne se préoccupait pas des impondérables de diffusion télé, comme la voix off, les raccords-mouvements, ou la description minutieuse des gestes de la pêche. Cela a permis d'apporter une dimension plus riche, de conférer à l'ensemble une unité sans s'encombrer de détails anecdotiques.

CONSIDÉREZ-VOUS VOTRE FILM COMME UN DOCUMENTAIRE ?

La question du documentaire est complexe et je crois aussi que c'est une fausse question. Pour moi, *La Peau trouée* est un film. Je voulais faire un film qui emporte les gens, qui se donne. Cette notion était très importante pour moi. Je souhaitais qu'il se positionne à un autre niveau que celui de la narration documentaire classique, qui souvent implique des enjeux pédagogiques et sociaux. Je n'arrive pas à dire que *La Peau trouée* est un documentaire. Je l'ai conçu comme un film de cinéma, un objet cinématographique avec un souci des couleurs, de l'image, du son, de l'interaction des deux, d'une progression. Les marins du film, par exemple, ne s'y reconnaissent pas du tout. Ils s'ennuient et ils trouvent cela loin de la réalité. Ils m'ont dit clairement et de façon assez dure que ça ne reflétait pas du tout ce qui se passe à bord. En même temps, c'est un film qui assume un parti pris de réalité. Il s'offre comme un documentaire : les protagonistes ne sont pas des acteurs, il y a peu de mise en scène, de découpage. Le vocabulaire n'est pas celui de la fiction. J'ai eu l'impression, quand j'ai eu fini ce film et qu'on m'a dit "c'est un documentaire" ou "c'est entre la fiction et le documentaire", de me retrouver six ans en arrière, aux Arts déco, quand j'ai présenté, en section communication visuelle / graphisme, une installation vidéo scénographiée. On me disait que ça ne correspondait pas à la section. Que répondre à cela ? C'est tout de même de l'image. Un parcours autour de l'image. Pour moi, le documentaire n'existe pas. Après, la question peut se poser en termes financiers, administratifs ou juridiques mais c'est autre chose. Lorsque je dis ça, on me rit au nez, on me dit que c'est faire totalement abstraction de tout le circuit de l'industrie du cinéma. Mais finalement, la question essentielle ne peut être que celle du cinéma, du regard et pas celle de la case dans laquelle le film peut trouver sa place.

Je rêve d'un cinéma qui ne soit pas handicapé par ce type de questions, mais cela tient de l'utopie.

LE DÉSIR D'ALLER VERS CES MARINS VIENT D'UN FLUX DE PAROLES, AU DÉPART. POURTANT À L'ARRIVÉE, LA PAROLE EST ABSENTE DE LA PEAU TROUÉE...

Ça vient d'un flux de paroles, mais plus encore d'un besoin d'exister en dehors de cette parole, dans un temps qui ne pourra jamais m'appartenir, et qu'ils arrivaient, eux, à me faire partager par les mots, lors de notre rencontre à terre. C'est leur

vie : ils ne peuvent pas ne pas partir. Je sentais cela dans leur récit, et même au-delà de leurs mots. Les marins du film sont dans cette parole-là, presque légendaire, qui leur permet d'exprimer à leur façon le merveilleux de ce qui se passe en mer. En définitive, il y a peu d'échanges verbaux à bord. Il y a des moments très intenses, certes, mais quand la parole surgit, elle peut sembler triviale, elle passe par la déconade. La parole n'apparaît que lorsqu'ils sont à terre. Ça me donne des bribes d'explications sur les mythes marins. Mais bon, je reste quasi ignorant en la matière donc je ne peux pas en parler. En fait, plus que l'absence de parole à bord, il y a une relation entre eux qui n'est pas de l'ordre de l'échange. En tout cas, il est évident qu'il y a un temps étrange à bord, un temps hors du temps, hors de la relation sociale, de la relation de travail telle qu'elle est définie dans les entreprises, et même un peu partout à terre, même dans les milieux de l'art. Je les ai, par exemple, vus, chacun, face à la mer, à ne rien faire un nombre incalculable de fois. Ils ne faisaient vraiment rien : ils se tenaient là, en silence. C'est une relation à l'autre, qui est peut-être plus fusionnelle, où l'autre n'existe pas vraiment, mais est là, simplement.

LE CHOIX DU TITRE

Je l'ai trouvé à la fin du tournage. Mon titre de travail était moins heureux, c'était *Poissons*. Mais j'ai été porté, pendant le tournage par *L'Odyssée* et aussi par un poème d'Henri Michaux, *Je suis né troué*. C'est un petit poème sur un voyage en Amérique du Sud, qui fait partie de son recueil intitulé *Ecuador*. Il y décrit très bien ce que j'ai ressenti chez les marins : cette tristesse, cette blessure qui racle au fond, qui fait mal et qui en même temps motive, cette violence. Lui, il appelle ça un trou. Je tenais absolument à prendre quelque chose de ce poème. *Je suis né troué*, ça n'avait pas de sens, donc je me suis mis à écumer toutes les pages de *L'Odyssée*. Et je suis tombé sur un passage magnifique où Ulysse, seul avec son radeau, est une fois de plus victime de la colère de Poséidon. Chez Henri Michaux comme chez Homère, il y a cette notion d'un rapport aux éléments, de quête incompréhensible, de motivation dont on ne connaît pas trop le fondement, qui est complètement intérieure mais projetée vers l'extérieur. C'est de là que vient *La Peau trouée*. C'est un titre que j'aime beaucoup. Il peut sembler prétentieux, mais je l'assume pleinement. Il donne une idée de ce rapport entre intérieur et extérieur, de ce que peut être une relation dont la peau, cette fine membrane, est la seule frontière.

*Ce film est soutenu par
l'Agence du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion
et le Groupement National des Cinémas de Recherche*

BLONDE & BRUNE

Un film de Christine Dory
59 min - 35 mm - 1,85 - 25 i/s - dolby SR - France - 2004 - visa n° 105 070

FICHE ARTISTIQUE

Christèle TUAL	Blonde
Aude BRIANT	Brune
Bertrand BOSSARD	Patrick
Pierre LOUIS-CALIXTE	Joseph
Rémy CARPENTIER	Michel

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur/scénario	Christine Dory
Direction artistique	Antoine Platteau
Image	Irina Lubtchansky
Son	Cédric Deloche
Montage	Agnès Bruckert
Montage son	Corinne Lapassade
Mixeur	Benjamin Viau
Musique originale	Reno Isaac
Production	Florence Auffret, Les films de la grande ourse
Coproduction	Le fichier électronique du spectacle, Le deuxième souffle films & associés

Avec la participation du Centre National de la Cinématographie (aide au programme d'entreprise), de France 2, de la Région Alsace, de la Communauté Urbaine de Strasbourg, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace.

Avec le soutien de La Fémis, de l'Adami, de la Procirep et de l'Angoa-Agicoa, de la Résidence au Moulin d'Andé - CECI (Centre des Ecritures Cinématographiques), de la Commission du film de Strasbourg.

LA VISITE

Un film de Nicolas Guicheteau
59 min - 35 mm - 1,66 - DTS SR - France - 2004 - visa n° 111 176

FICHE ARTISTIQUE

Joanna Grudzinska	Joséphine
-------------------	-----------

FICHE TECHNIQUE

Réalisation et image	Nicolas Guicheteau
Ecrit par	Nicolas Guicheteau, Joanna Grudzinska
Assistante à la réalisation	Marjolaine Grandjean
Son	Josefina Rodriguez
Montage	Patric Chiha
Montage son	Virginie Messiaen, Fred Meert
Mixage	Manu de Boissieu
Étalonnage	Serge Antony
Musique	Broadcast "Chord Simple", Warp records 2000
Une coproduction	Les Films du Poisson Milsoixante productions.

Avec le soutien de l'Arcadi (Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Ile-de-France), mdw productions, Aleajacta post-production, Kodak, Laboratoires Eclair.

MYSTIFICATION ou l'histoire des portraits

Un film de Sandrine Rinaldi
59 min - 35 mm - 1,66 - DTS - France - 2004 - visa n° 109 798

FICHE ARTISTIQUE

Camille CAYOL	Mlle Dornet
Lucia SANCHEZ	Mme Therbouche
Laurent LE DOYEN	Desbrosses
Laurent LACOTTE	Raphael
Serge BOZON	Richard
Valérie DONZELLI	Emilie
Michel DELAHAYE	le patient bègue
Marie DELESTRE	la secrétaire

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur	Sandrine Rinaldi
Adaptation et dialogues	Camille Nevers
d'après <i>Mystification ou l'histoire des portraits</i> de Diderot	
Image	Sébastien Buchmann
Son	Laurent Gabiot
Montage	François Quiquere
Mixage	Philippe Grivel
Décors	Gaëlle Usandivaras, Caroline Rosse
Costumes	Marie-Frédérique Delestré
Musique	<i>Les Sauvages</i> de Jean-Philippe Rameau, interprété par Marcelle Meyer (Ed. Dante)
Production	Sandrine Rinaldi, Les films Hatari, Les Productions Balthazar

LA PEAU TROUÉE

Un film de Julien Samani
56 min - 35 mm - 1,85 - DTS SR - France - 2004 - visa n° 111 067

FICHE TECHNIQUE

Image et son	Julien Samani
Montage image	Stratis Vouyoucas Pauline Gaillard
Montage son	Alexandre Hecker
Mixage	Benjamin Viau
Musique	Franz Schubert / <i>Winterreise - Auf dem fluss</i>
Production	Avenue B Productions Caroline Bonmarchand Judith Nora

Avec la participation de l'Arcadi (Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Ile-de-France).

