

LES PASSAGERS DE L'ALSACE / 2002

Um manifesto

Eis um filme que não se aborda facilmente e cujo visionamento exige que não nos afastemos dele depressa demais, a pretexto de não nos sentirmos muito implicados nestas histórias de alsacianos que parecem ter em comum apenas o facto de viverem na Alsácia. Realizado a pedido do canal regional France 3, este filme muito liso, que à primeira vista poderia passar por um filme turístico, não leva o espectador a um alçures longínquo e misterioso; não conta histórias dramáticas; não encontra pessoas «formidáveis», como tanto aprecia a televisão. Ao espectador comum, mostra pessoas comuns, pertencentes à classe média e que vivem sem dificuldades particulares. Não há aqui, *a priori*, matéria com que fazer um filme.



No entanto, *Les Passagers de l'Alsace* não é aquilo que depressa demais julgamos que é. Aceitando jogar o jogo para o qual nos convida, interessarmo-nos por estas pessoas normais, ouvir a sua história e sobretudo observar a maneira como foram filmadas, descobrimos pouco a pouco que este filme diz alguma coisa sem parecer dizê-la. Surgem então os múltiplos indícios de um outro filme que se desenrola sob a superfície do primeiro e que fala de algo completamente diferente da Alsácia.

O prólogo fornece os primeiros indícios: um cineasta (que não é o autor) passeia pelo Ecomuseu da Alsácia, para onde foram transferidas e reconstruídas antigas casas de enxaimel que recriam uma «aldeia alsaciana tradicional» que nunca existiu. Para este cineasta, esta atração turística é um local de rodagem privilegiado, uma «Hollywood alsaciana» onde poderia rodar todos os seus filmes. «Aqui não há artifício», acrescenta curiosamente, neste lugar que já não tem qualquer autenticidade, deixando o espectador dubitativo. Logo à partida, Rob Rombout fala de cinema, de mise en scène, de cenário de filme, e introduz-se no interstício que separa o verdadeiro do falso, o real da ficção, a palavra da imagem.

O filme vai ao encontro de nove pessoas cuidadosamente selecionadas na sequência de um verdadeiro casting. Vamos descobrindo progressivamente que têm pontos em comum: há aqueles que olham ou que trabalham sobre a visão: um cineasta, um oftalmologista que faz investigação sobre a retina, uma pintora; há aqueles que escutam ou que trabalham com sons: uma psicanalista, uma

apresentadora de rádio, uma atleta cantora de rap, um compositor e o seu grupo, encarregados por Rob Rombout de criar a música do seu filme; há aqueles que estão em movimento, que praticam desporto (a cantora faz corrida) ou se deslocam por todos os meios de transporte: de comboio (a psicanalista), de eléctrico (o oftalmologista), de bicicleta (a apresentadora de rádio) e de carro (o vinhateiro, a pintora); há, por fim, aqueles que consagram a vida à criação: o cineasta que roda um filme histórico, o vinhateiro que compara o seu vinho à poesia de Éluard, a cantora de rap, o músico e, por fim, um modelista que, com os amigos, construiu imensas maquetas nas quais circulam comboios eléctricos. Olhar, escutar, mover-se, criar: todos eles têm algo a ver com o cinema.

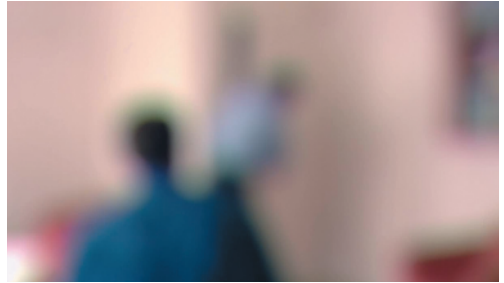
Estas pessoas, que não se conheciam, falam da sua vida, do seu destino, do seu passado, mas sobretudo daquilo de que Rob Rombout as quer fazer falar: do olhar e da imagem, da escuta e dos sons, do movimento e da criação. Quer falem de psicanálise, de oftalmologia, de viticultura, de pintura, de música, de desporto ou de modelismo, tudo o que dizem evoca indiretamente a arte do cinema e, portanto, o filme que se está a fazer com elas.

«Vejo tudo em imagens», diz o cineasta. «É de mim que parte o olhar.» Seria uma ideia banal, se se tratasse apenas dele e do seu filme de época. O compositor Philippe Poirier vai ainda mais longe, falando da sua descoberta de Estrasburgo, que visitou filmando-a com a câmara Super 8 do seu pai. A câmara como prótese do olhar. Mas a pintora, falando daquilo que a levou à pintura, questiona esta relação demasiado simples entre o olhar e as coisas. Conta que, na escola, tinha desenhado uma macieira em flor, com as raízes tão grandes como a ramagem. O professor primário, descontente, cortara o desenho ao meio, dizendo: «Christine, não se desenha o que não se vê.» Hoje, ela sabe que tinha razão: «A árvore tal como a vemos não existe, não se aguenta. À mínima rajada de vento, cai. Mesmo que a vejamos inteira, falta uma parte. E é igual para o homem e para tudo o que está vivo, na verdade. Há sempre uma face, mesmo que andemos à volta, há sempre uma parte que muitas vezes está na origem das coisas e que muitas vezes não nos apetece ver, que não procuramos ver.» Afirmação capital para deslizar sob a superfície do filme de Rob Rombout: por baixo da Alsácia e das pessoas que lá vivem, o filme desvenda coisas que o espectador não chegará a ver se não procurar vê-las, embora elas estejam lá e, tal como as raízes da árvore, estejam «na origem das coisas» que sustentam o seu filme [QR23].

A sequência que se segue confirma-o. Christine submete-se a um exame no consultório do oftalmologista. A câmara toma o lugar da paciente e a imagem surge desfocada. O médico aproxima-lhe uma lente, dizendo: «E com esta, já está mais nítido?» [QR23] Por intermédio da câmara subjetiva, a pergunta dirige-se ao espectador. Para aprender a ver aquilo que se esconde sob a aparência das coisas, é preciso mudar de lente. Mesmo no final, vemos os rushes do filme de ficção rodado pelo cineasta. Uma mulher corre atrás de um homem, dizendo-lhe: «Mas ouve lá, tenta

perceber. Mas então não vê? Olha! Olha, ouve, compreende o que se passa, faz lá um esforço!» Derradeira interpelação feita ao espectador, que também ele tem de olhar, de escutar e de fazer um esforço para compreender.

Haveria, portanto, outra coisa para ver, para ouvir, para compreender. Quando um espectador assiste a um documentário, não é o filme que ele vê, é aquilo que o filme representa. Vê a Alsácia antes de olhar para as imagens e de escutar os sons criados por Rob Rombout. Mas, por pouco que se mostre sensível às numerosas advertências que o filme lhe vai dando, verá os planos desenhados a régua e esquadro, tão característicos do estilo do cineasta: as linhas paralelas das cepas, respondendo aos carris do comboio ou às faixas da pista de atletismo; a simetria dos planos filmados no eixo da profundidade de uma carruagem; as formas geométricas das janelas, dos ecrãs, de um relógio em grande plano, de uma tarola, de um espelho ou da lente do oftalmologista. Tal como Cézanne, que já só via na natureza cilindros, esferas ou cones, a câmara de Rob Rombout transforma a realidade que filma: já não são carris, janelas, ecrãs, um relógio ou uma lente, são linhas, quadrados, retângulos, círculos. No caos do mundo, Rombout faz surgir uma harmonia entre coisas por vezes muito afastadas umas das outras, mas que se respondem umas às outras, em eco, criando rimas visuais. Ao longo de todo o filme, estas linhas e estas formas estruturantes tecem uma teia que nunca é dada a ver, mas cujo domínio o espectador acabará por sentir. Tudo se sustenta, tudo está ligado, interligado por fios invisíveis de que as linhas paralelas dos carris não são mais do que os indícios.





A visibilidade não pertence às coisas, mas ao olhar que lhes dirigimos. A câmara de Rob Rombout convida o espectador a olhar de outra forma para o mundo, a vê-lo através de filtros. A nossa visão encontra-se enviesada por uma falta de limpidez ou pelos jogos de refração da luz. Rostos entrevistos nos reflexos dos vidros aparecem ou desaparecem ao sabor das sombras e das luzes. A coberto da noite iluminada pelos faróis dos carros, uma grinalda de pontos luminosos atravessa o rosto da cantora sentada no eléctrico; o do oftalmologista tinge-se de verde, de amarelo, de azul; o halo luminoso que atinge o parabrisas do seu carro faz desaparecer o rosto do compositor; o da psicanalista apaga-se na desfocagem de movimento provocada pela velocidade do comboio. Os reflexos não se limitam a esbater a realidade; também a transformam em imagem.

Les Passagers de l'Alsace exige uma escuta muito atenta a todos os pormenores sonoros, mesmo os mais improváveis. Num plano da fachada da estação de Estrasburgo, com o grande relógio no canto da imagem, ouve-se o rangido do ponteiro que se move e depois o tiquetaque do mecanismo. Sons acrescentados na pós-produção, impossíveis de ouvir na realidade. Um longo travelling segue a apresentadora de rádio, que anda de bicicleta à mesma velocidade que o eléctrico onde se encontra a câmara. Ouve-se distintamente o estalido da pedaleira, que o vidro do eléctrico e o ruído do trânsito deveriam tornar inaudível. Outro travelling acompanha, à sua altura, um pequeno comboio eléctrico que atravessa uma paisagem urbana em miniatura. Rob Rombout acentua o realismo da maquete acrescentando uma multidão de sons: o ruído de um comboio real, a sua sirene, a campainha da passagem de nível, as buzinas dos carros, o deszenrolar da linha que um pescador lança ao rio, os risos dos banhistas e até o assobio de um



homem dirigido a uma mulher que se despe para apanhar sol [QR25]. André, o modelista, é muito sensível ao som. Conhece o dos comboios desde a sua infância, quando morava perto de uma estação de triagem. «Agora os carris estão muitas vezes soldados, já não se ouve o *pouca-terra, pouca-terra*, isso acabou nos comboios. [...] Os ruídos eram completamente diferentes. É uma mistura, fica nos ouvidos, é como um filme.»

Este hiper-realismo lúdico, que recorre a técnicas hollywoodianas num pretenso documentário, não deixa por isso de ser justificado, se quisermos de facto ouvir o que dizem as personagens, que nos convidam a *escutar*. É preciso «saber escutar as pessoas», diz Henri, o oftalmologista que se tornou conselheiro do departamento do Baixo Reno. «Escutar as pessoas», diz a apresentadora de rádio, «é, por exemplo, escutar o seu silêncio.» Sylvie, a psicanalista cuja prática terapêutica se baseia na escuta, acrescenta: «O silêncio é rico. O silêncio dá sentido. O não-dito retira o sentido.» Conversando com Jean-Richard Freymann, célebre psicanalista da cidade de Estrasburgo, autor de numerosos livros, entre os quais uma *Introduction à l'écoute*, afirma ela: «Estar à escuta é introduzir-se no discurso do outro», ao que Freymann responde que «o que é inquietante é que tudo isso é recalcado». Uma palavra que deve ser ouvida – de novo – como uma advertência dirigida ao espectador. O filme convida-o a escutar o que dizem as personagens tanto quanto aquilo que não é dito. Não para brincar aos psicanalistas com os passageiros deste filme, acerca dos quais não se pode dizer o que teriam recalcado, mas para escutar todos

esses pequenos sons improváveis acrescentados às imagens, para ouvir aquilo que não se ouve na realidade porque o nosso ouvido já não lhe presta qualquer atenção, tal como a pintora que, em criança, desenhava o que não se vê, as raízes da árvore. Ver o que não se vê, ouvir o que não se ouve, é «introduzir-se no discurso» não do outro, mas do filme, é escutar o que ele diz sem o dizer: que o cinema é sempre artificioso, que um filme é uma construção que procura criar a ilusão e, portanto, transformar a realidade em vez de a desvendar, e sobretudo que esta ideia de cinema sempre foi recalcada por quem o faz, a começar pelos documentaristas que pretendem revelar uma realidade que, no entanto, foi o filme que construiu. *Les Passagers de l'Alsace* é uma lição de cinema.



Com os seus passageiros, o filme leva-nos a viajar pelo pequeno mundo que imaginou especialmente para nós, tão fictício como as maquetas do modelista. As vistas aéreas, que têm o efeito de miniaturizar o mundo, contribuem para isso. A partir do helicóptero, a câmara segue um comboio que entra num túnel, mas, graças a um fundido encadeado, é o pequeno comboio elétrico que sai na outra ponta. Puxado por uma locomotiva azul, para na estação. Depois de um plano de corte sobre o modelista, voltamos a ver a locomotiva azul, mas desta vez é a verdadeira locomotiva, diante da verdadeira estação de Bischheim, que o modelista reconstituiu na perfeição e que Rombout filma do mesmo ponto de vista que adotou para filmar a maqueta.

Ao realizar este plano, Rombout não se limita a filmar a estação: imita a maqueta, copia a cópia, multiplica os simulacros, sublinha a distância que separa o seu filme da maqueta e a maqueta da realidade, lembrando de passagem que o cinema é a forma atualizada da célebre alegoria da caverna de Platão. Esta alegoria, que levou grande parte da filosofia ocidental a desconfiar das imagens, é aqui virada do avesso como uma luva. Ao mesmo tempo que filma a realidade, Rombout não hesita em encená-la, em recortá-la em fragmentos, em remontar esses fragmentos à sua maneira acrescentando-lhes sons improváveis, ou seja, em construir um mundo de raiz, um mundo que não existe. Sob as suas aparências lúdicas, que fazem pensar que o cineasta se diverte como um modelista (como Deus?) a reconstruir o mundo jogando com todos os subterfúgios da ilusão cinematográfica, o filme lembra que as imagens (*a fortiori* as cópias de cópias) são enganadoras e que produzem um universo em miniatura tão irreal como um modelo reduzido. O espectador de cinema sentado numa sala escura não está prisioneiro numa caverna: conhece a realidade e sabe muito bem que o mundo fictício construído por um filme não engana ninguém, porque as suas costuras, em linha branca, estão à vista.

Rombout joga com as imagens e com os sons como um poeta joga com as palavras. Nem por isso procura, à maneira dos cineastas do Realismo Poético, dar «uma interpretação da vida que seja mais verdadeira do que a própria vida¹». Não é a vida que ele filma, é uma certa ideia da vida. Há uma sequência estranha que o sugere. Christine, a pintora, ao volante do seu carro em pleno campo, consulta o mapa e mete por um atalho que não leva a lado nenhum. Em voz *off*, fala da «engrenagem da vida» em que se encontrava presa aos trinta anos, quando decidiu mudar de rumo e consagrar-se à pintura. O seu carro, que avança através dos campos, é filmado a partir de um helicóptero que voa bastante baixo. Depois, o carro faz marcha-atrás e, a partir do helicóptero, que entretanto ganhou altura, a câmara filma-o no cruzamento de quatro caminhos de terra batida. Compreendemos então que estas imagens de um carro perdido no meio das terras lavradas, esta mise en scène complexa que implica um helicóptero, nada têm de documental e nem sequer mostram uma paisagem tipicamente alsaciana. Foram concebidas para visualizar a

1. Marcel Carné, sobre René Clair. *Cinémagazine*, novembro de 1933.



ideia que Christine exprime verbalmente quando, num dado momento da sua vida, se viu numa encruzilhada.

Ao longo de todo o filme, as personagens falam da maneira como conduziram a sua vida, do modo como escolheram tomá-la nas mãos. André, o vinhateiro, também fez marcha-atrás: «Somos vinhateiros de pai para filho. Eu tinha muita dificuldade

em aceitar essa ideia. Não queria ser herdeiro de coisa nenhuma, queria decidir fazer aquilo que faço. Toda a minha juventude foi marcada por uma recusa absoluta, em bloco, da profissão do meu pai. E fui completamente por outro caminho, fiz estudos de matemática [...] Foi uma coisa muito brutal. E isso fez-me refletir muito sobre o resto da minha vida, e voltei durante seis meses, disse ao meu pai: “vou tentar trabalhar contigo durante seis meses, vou ver no que dá.” E percebi que era um caminho que me interessava.» Tomar o destino nas mãos, assumir a sua liberdade, mesmo que isso signifique regressar de livre vontade a um caminho todo traçado pela tradição familiar, ou partir numa direção completamente diferente, tal é a ideia condutora, a linha branca que cose o filme e que a maior parte das personagens enuncia. Quando ainda era adolescente, a apresentadora de rádio imaginava-se advogada, de saia-casaco, com uma pequena pasta, um computador portátil, «uma imagem ditada pela vontade dos meus pais». Em voz *off*, sobre a imagem dos carris que desfilam, Sylvie, a psicanalista, não diz outra coisa: «Precisei de muito tempo para conseguir fazer-me perguntas e deixar de seguir o caminho que me era imposto.» Todo o indivíduo é livre de escolher o seu caminho em vez de circular sobre carris. Quer rompam ou não com o passado, as nove personagens têm em comum terem tomado o destino nas mãos, terem escolhido a sua vida e reconhecido a sua identidade profunda nessa escolha feita com toda a liberdade e que, para várias delas, as orientou para a criação. Tomar o destino nas mãos é negar o destino. A pretença força oculta do destino só exerce o seu domínio sobre aquele que aceita submeter-se-lhe.

É aqui que *Les Passagers de l'Alsace* nos coloca diante de um paradoxo que dá que pensar. As nove personagens do filme são cuidadosamente encenadas em situações desejadas pelo cineasta: a psicanalista num comboio, a pintora de carro no meio dos campos, o oftalmologista num elétrico, etc. Pouco a pouco, as personagens vão-se encontrando, como num filme coral: a pintora submete-se a um exame oftalmológico, o compositor e a rapper gravam na rádio onde trabalha a apresentadora, o vinhateiro ajuda a pintora a carregar os seus quadros no carro e, numa sequência perfeitamente orquestrada, o oftalmologista, sentado no elétrico, segue com os olhos a apresentadora de rádio, que pedala na ciclovía que acompanha a linha. A psicanalista exprime verbalmente aquilo que se está a tecer: «É engraçado como todas as

coisas acabam por se encontrar. Acho que nada está ali por acaso e que a vida é feita de caminhos que se cruzam e se entrecruzam muito. Se vão dar todos a um mesmo ponto, isso não sei.»

No final do filme, Rombout faz convergir num mesmo ponto – um ponto virtual – as trajetórias de todas as suas personagens: cada interveniente, filmado em sua casa, parece escutar a palavra do seguinte, que, no entanto, não está na mesma divisão, mas cuja voz se ouve. Os carris, as faixas da pista de atletismo, os comboios e os elétricos em que as personagens viajam, o estúdio da rádio e o lugar virtual são os fios que atam as malhas da rede em que elas estão presas como peixes. Este filme, que fala da liberdade de escolher o seu caminho e de tomar a vida nas mãos, dispõe as suas personagens como peões num tabuleiro de damas e impõe-lhes a regra do seu jogo, até as levar progressivamente a dizer o que ele deseja que digam. O paradoxo é assumido. Será de lamentar? Não. *Les Passagers de l'Alsace* é um filme de dois andares. Sob o primeiro nível, que fala do destino e da liberdade, um nível subjacente convida o espectador a refletir sobre o que é fundamentalmente a arte do cinema: uma mise en scène do real. A última imagem é uma trucagem: uma claquete de cinema vista através do vidro dianteiro de uma locomotiva. A assinatura do cineasta, único senhor das suas imagens e do destino das suas personagens.



COMENTÁRIOS

❑ *Les Passagers de l'Alsace* – o oposto de um documentário

❑ Estrasburgo, Alsácia. Terminávamos a montagem de *Canton, la Chinoise*, uma montagem muito difícil, que nos levou três meses. O responsável da France 3 Régions, Jean-Marie Boehm, depois de visitar a minha retrospectiva em Estrasburgo, propõe-me realizar um documentário sobre a Alsácia, e convence-me dando-me carta branca e sugerindo-me que filmasse os alsacianos como tinha filmado os pinguins em *Le Piège de Kerguelen*, em 1999. Não é banal, como reflexão, vinda de um diretor de canal.

❑ A Alsácia tem uma grande vantagem: é uma região que nunca fará as primeiras páginas da imprensa. Aparentemente um pouco adormecida, não muito sexy, um pouco como a Suíça ou o Tirol, o que me deixa uma grande liberdade, porque ninguém (nem sequer os produtores) considera o tema urgente.

❑ Li livros e vi filmes sobre a Alsácia que o responsável me tinha dado, vi vídeos; sentia que a Alsácia era uma região com algum mal-estar, onde muitos votos iam para a Frente Nacional. Uma região com um problema de digestão do passado, um pouco como Antuérpia com o partido de extrema-direita, o Vlaams Belang.

Elaborei então uma teoria (muito) básica:

as pessoas que não circulam, que só olham o que lhes convém, que não estão à escuta, têm um problema de identidade, sentem-se mal na sua pele. Achei as minhas palavras-chave: o olhar, a audição e o movimento.

❑ A partir destas palavras-chave, organizei com o produtor Ariel Waksman uma coisa bastante invulgar para um documentário: um casting. Não havia acontecimento, nem problemática, nem personagens. Em suma, ia fazer um documentário ao contrário. Não filmaria uma realidade já existente; procuraria nela os elementos do filme, mas a realidade seria eu a criá-la, a partir de três palavras.

❑ Para o olhar, era preciso um pintor, um oftalmologista, um cineasta. Para a audição, um apresentador de rádio, um músico e um psicanalista (Estrasburgo tem a maior densidade de psicanalistas por quilómetro quadrado); para o movimento, um desportista e alguém que se mexe pouco: um viticultor.

Queria que as personagens não pertencessem à geração que conheceu a guerra e que fossem pessoas comuns. Acabei por ficar com nove (em quinze!), cada uma das quais tinha uma relação muito curiosa com a sua especificidade.

❑ Queria intitular o filme *Les Passagers de l'Alsace*, porque as personagens estão, como numa carruagem, condenadas a fazer uma viagem (um filme) juntas, mas também porque gosto de comboios. Queria um cenário ferroviário e encontrei o cenário ideal em casa de um modelista que brinca com comboios em miniatura.

Todos entraram no jogo, e todos vieram à estreia, onde finalmente se conheceram.

❑ A narração baseia-se na montagem entre os testemunhos, como se todos, na sua própria individualidade, contassem uma única e mesma história (quando não se conhecem uns aos outros).

Entrevistei-os separadamente, com perguntas que me iriam permitir uma montagem que os associasse e depois, numa etapa rumo à ficcionalização, criei encontros, numa espécie de jogo. É totalmente construído. Cada um deles dedicou-me duas manhãs. Estão

enquadrados no respetivo cenário, porque um interior diz algo sobre quem lá vive (determina-o, de certa forma). Com a montadora Adriana Moreira, comecei por montar apenas as entrevistas. Isso dava cinquenta minutos de material, que já se deixava ver como um filme.

Para que fosse mais fluido, eram precisas sequências intermédias:

para cada personagem há uma deslocação. De autocarro, de carro, de comboio...

E depois criei encontros entre as personagens.

❑ Como em *Entre deux tours* (1987), numa sequência experimentámos uma montagem que dá a ilusão (breve) de que os intervenientes se encontram na mesma divisão. Parecem escutar-se (olhando uns para os outros) e a banda sonora única e equilibrada reforça esse efeito. É aí que o ponto de vista (a filosofia) e a forma do filme se encontram: as personagens, todas muito individuais, pouco preocupadas com a sua identidade alsaciana, vivem ainda assim numa mesma região, a Alsácia.

❑ O filme coloca evidentemente muitas questões éticas. Até onde se pode ir com a mise en scène das personagens? É sobretudo problemático escolher pessoas que estejam em situação difícil ou mal preparadas. É por isso que prefiro trabalhar com pessoas da classe média, muitas vezes injustamente consideradas banais, desinteressantes. A relação entre o realizador e as personagens é mais igualitária, elas sabem em que jogo é que estão a jogar.

❑ Para mim, é um filme experimental, um não-documentário.

Só se pode realizar uma coisa assim em não-lugares, com personagens aparentemente banais.

❑ O filme foi emitido na Alsácia e na FR3. Foi até traduzido para alsaciano. Mas não foi selecionado para festivais... nem sequer na própria Alsácia.



Da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Christine Collin, pintora.

Henri Dreyfus, oftalmologista.

Daniel Ziegler, cineasta.

Aurore Humbert, animadora de rádio.

Philippe Poirier, músico.

Sylvie Levy, psicanalista.

Ibtissam Mellouki, atleta, cantora.

André Osterdag, viticultor.

André Ohrel, modelista.

FICHA TÉCNICA

Argumento e realização: Rob Rombout.

Direção de fotografia: Samuel Dravet.

Assistente de câmara: Thierry Sitter.

Som: Grégoire Delandes, Suzanne Erkalp.

Montagem: Adriana Moreira de Oliveira.

Montagem de som: Omar Perez, Paul Delvoie (Gsara).

Misturas: Benoît Biral.

Estúdio de som: Dada Studios.

Música original: Philippe Poirier, interpretada por Philippe Poirier (guitarra),

Pascal Benoît (bateria), Marco de Oliveira (baixo).

Com Christine Collin, Henri Dreyfus, Jean-Richard Freymann, Aurore Humbert, Sylvie Levy, Ibtissam Mellouki, André Ohrel, André Osterdag, Philippe Poirier, Daniel Ziegler.

Produtor executivo: Carine Zelig, Ariel Waksman.

Produtores: Le Meilleur des mondes – Good & Bad News.

Coprodutores: France 3 Alsace – RTBF.

Suporte: Beta digital.

Duração: 53 minutos.





