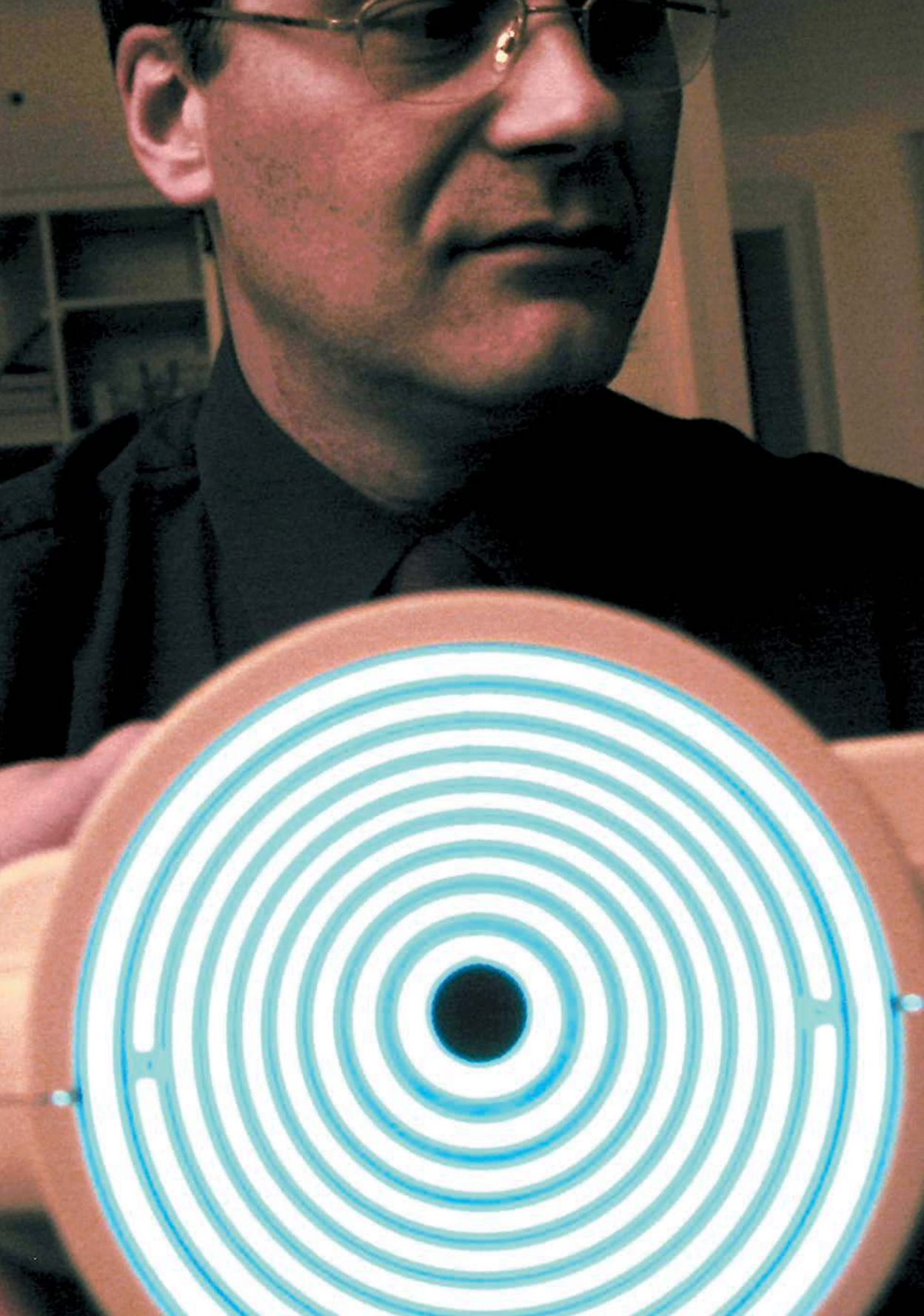




LES PASSAGERS DE L'ALSACE / 2002

Un manifeste

Voici un film qui ne s'aborde pas aisément et dont la vision exige de ne pas s'en écarter trop vite, au prétexte de n'être pas trop concerné par ces histoires d'Alsaciens qui semblent n'avoir en commun que de vivre en Alsace. Réalisé à la demande de la chaîne régionale France 3, ce film très lisse qui pourrait passer de prime abord pour un film touristique n'emmène pas le spectateur dans un ailleurs lointain et mystérieux ; il ne raconte pas d'histoires dramatiques ; il ne rencontre pas des gens « formidables » comme en raffole la télévision. Au spectateur ordinaire, il montre des gens ordinaires appartenant à la classe moyenne et vivant sans difficultés particulières. Pas de quoi, *a priori*, faire un film.



Pourtant, *Les Passagers de l'Alsace* n'est pas ce qu'on croit trop vite qu'il est. En acceptant de jouer le jeu auquel il nous invite, de s'intéresser à ces gens normaux, d'écouter leur histoire et surtout de regarder comment ils ont été filmés, on découvre petit à petit que ce film dit quelque chose sans avoir l'air de le dire. Apparaissent alors les multiples indices d'un autre film qui se joue sous la surface du premier et qui parle de tout autre chose que de l'Alsace.

Le prologue délivre les premiers indices : un cinéaste (qui n'est pas l'auteur) se promène dans l'écomusée d'Alsace où ont été transférées et reconstruites d'anciennes maisons à colombages reconstituant un « village alsacien traditionnel » qui n'a jamais existé. Pour ce cinéaste, cette attraction touristique est un lieu de tournage privilégié, un « Hollywood alsacien » où il pourrait tourner tous ses films. « Ici, il n'y a pas d'artifice », ajoute-t-il curieusement dans ce lieu qui n'a plus aucune authenticité, laissant le spectateur dubitatif. D'entrée de jeu, Rob Rombout parle de cinéma, de mise en scène, de décor de film, et s'introduit dans l'interstice qui sépare le vrai et le faux, le réel et la fiction, la parole et l'image.

Le film part à la rencontre de neuf personnes soigneusement sélectionnées suite à un véritable casting. On découvre progressivement qu'elles ont des points communs : il y a ceux qui regardent ou qui travaillent sur la vision : un cinéaste, un ophtalmologue qui fait des recherches sur la rétine, une artiste peintre ; il y a ceux qui écoutent ou qui travaillent avec des sons : une psychanalyste, une

présentatrice radio, une athlète chanteuse de rap, un compositeur et son groupe chargés par Rob Rombout de créer la musique de son film; il y a ceux qui sont en mouvement, qui font du sport (la chanteuse fait de la course à pied) ou se déplacent par tous les moyens de transport: en train (la psychanalyste), en tram (l'ophtalmologue), à vélo (la présentatrice radio) et en voiture (le vigneron, l'artiste-peintre); il y a enfin ceux qui consacrent leur vie à la création: le cinéaste qui tourne un film historique, le vigneron qui compare son vin à la poésie d'Éluard, la chanteuse de rap, le musicien et enfin un modéliste qui, avec ses amis, a réalisé d'immenses maquettes où circulent des trains électriques. Regarder, écouter, bouger, créer: tous ont quelque chose à voir avec le cinéma.

Ces gens qui ne se connaissent pas parlent de leur vie, de leur destinée, de leur passé mais surtout de ce dont Rob Rombout veut les faire parler: du regard et de l'image, de l'écoute et des sons, du mouvement et de la création. Qu'ils parlent de psychanalyse, d'ophtalmologie, de viticulture, de peinture, de musique, de sport ou de modélisme, tout ce qu'ils disent évoque indirectement l'art du cinéma et donc le film qui est en train de se faire avec eux.

« Je vois tout en images, dit le cinéaste. C'est moi qui porte le regard. » Idée banale s'il ne s'agissait que de lui et de son film à costumes. Le compositeur Philippe Poirier renchérit, parlant de sa découverte de Strasbourg qu'il a visitée en la filmant avec la caméra Super 8 de son père. La caméra comme prothèse du regard. Mais l'artiste-peintre, parlant de ce qui l'a conduite à la peinture, questionne ce rapport trop simple entre le regard et les choses. Elle raconte qu'à l'école elle avait dessiné un pommier en fleurs, avec les racines aussi grandes que la ramure. Son instituteur, mécontent, avait coupé son dessin en deux, disant « Christine, on ne dessine pas ce qu'on ne voit pas ». Aujourd'hui, elle sait qu'elle avait raison: « L'arbre tel qu'on le voit n'existe pas, il tient pas. Au moindre coup de vent, il tombe. Même si on le voit en entier, il manque une partie. Et c'est pareil pour l'homme et pour tout ce qui est vivant en fait. Il y a toujours une face, même si on tourne autour, il y a toujours une partie qui est souvent à l'origine des choses et qu'on n'a souvent pas envie de voir, qu'on ne cherche pas à voir. » Propos capital pour glisser sous la surface du film de Rob Rombout: par-dessous l'Alsace et les gens qui y vivent, le film dévoile des choses que le spectateur ne verra pas s'il ne cherche pas à les voir, alors qu'elles sont là et que, comme les racines de l'arbre, elles sont « à l'origine des choses » qui font tenir son film [QR23].

La séquence qui suit le confirme. Christine passe un examen chez l'ophtalmologue. La caméra prend la place de la patiente et l'image est floue. Le médecin approche une lentille en disant: « Et avec ceci, est-ce que c'est plus net? » [QR23] Par le biais de la caméra subjective, la question s'adresse au spectateur. Pour apprendre à voir ce qui se cache sous l'apparence des choses, il faut changer de lentille. À la toute fin, on voit les rushes de la fiction tournée par le cinéaste. Une femme court derrière un homme en lui disant: « Mais écoute un peu, essaie de

comprendre. Mais tu vois pas ? Regarde ! Regarde, écoute, comprends ce qui se passe, fais un effort un peu ! » Ultime adresse au spectateur qui, lui aussi, doit regarder, écouter et faire un effort pour comprendre.

Il y aurait donc autre chose à voir, à entendre, à comprendre. Quand un spectateur regarde un film documentaire, ce n'est pas le film qu'il voit, c'est ce qu'il représente. Il voit l'Alsace avant de regarder les images et d'entendre les sons créés par Rob Rombout. Mais pour peu qu'il soit sensible aux nombreux avertissements que le film lui donne, il verra les plans dessinés au cordeau, si caractéristiques du style du cinéaste : les lignes parallèles des cépages, répondant aux rails du train ou aux bandes de la piste d'athlétisme ; la symétrie des plans filmés dans l'axe de la profondeur d'un wagon ; les formes géométriques des fenêtres, des écrans, d'une montre en gros plan, d'une caisse claire, d'un miroir ou de la lentille de l'ophtalmologue. Comme Cézanne qui ne voyait plus dans la nature que cylindres, sphères ou cônes, la caméra de Rob Rombout transforme la réalité qu'elle filme : ce ne sont plus des rails, des fenêtres, des écrans, une montre ou une lentille, ce sont des lignes, des carrés, des rectangles, des cercles. Dans le chaos du monde, Rombout fait surgir une harmonie entre des choses parfois très éloignées les unes des autres mais qui se répondent, en écho, créant des rimes visuelles. Tout au long du film, ces lignes et ces formes structurantes tissent une toile qui n'est jamais donnée mais dont le spectateur finira par ressentir l'emprise. Tout se tient, tout est lié, relié par des fils invisibles dont les lignes parallèles des rails ne sont que les indices.





La visibilité n'appartient pas aux choses mais au regard qu'on leur porte. La caméra de Rob Rombout invite le spectateur à regarder autrement le monde, à le voir à travers des filtres. Notre vision est biaisée par un manque de limpidité ou les jeux de réfraction de la lumière. Des visages entraperçus dans les reflets des vitres apparaissent ou disparaissent au gré des ombres et des lumières. À la faveur de la nuit illuminée par les phares des voitures, une guirlande de points lumineux traverse le visage de la chanteuse assise dans le tram; celui de l'ophtalmologue se teinte en vert, en jaune, en bleu; le halo lumineux qui frappe le pare-brise de sa voiture fait disparaître le visage du compositeur; celui de la psychanalyste s'efface dans le flou de filé dû à la vitesse du train. Les reflets ne font pas qu'estomper la réalité, ils la transforment en image.

Les Passagers de l'Alsace exige une écoute très attentive à tous les détails sonores, même les plus improbables. Sur un plan de la façade de la gare de Strasbourg, avec la grande horloge dans l'angle de l'image, on entend le grincement de l'aiguille qui bouge, puis le tictac du mécanisme. Des sons ajoutés en post-production, impossibles à entendre dans la réalité. Un long travelling suit la présentatrice radio qui roule à vélo à la même vitesse que le tram dans lequel se trouve la caméra. On entend distinctement le cliquetis du pédalier que la vitre du tram et le bruit de la circulation devraient rendre inaudible. Un autre travelling accompagne à sa hauteur un petit train électrique traversant un paysage urbain en miniature. Rob Rombout accentue le réalisme de la maquette en ajoutant une multitude de sons: le bruit d'un train réel, sa sirène, la sonnette du passage à niveau, les klaxons des voitures, le déroulement de la ligne qu'un pêcheur jette à la rivière, les rires des baigneurs et même le sifflement d'un homme à



propos d'une femme en train de se dévêtir pour se faire bronzer [QR25]. André, le modéliste, est très sensible au son. Il connaît celui des trains depuis son enfance, quand il habitait près d'une gare de triage. « Maintenant les rails sont souvent soudés, on n'entend plus le *tacàtac, tacàtac*, ça c'est fini dans les trains. [...] Les bruits étaient tout à fait différents. C'est un mélange, ça reste dans les oreilles, c'est comme un film. »

Cet hyperréalisme ludique qui use de techniques hollywoodiennes sur un prétendu documentaire n'en est pas moins justifié si l'on veut bien entendre ce que disent les personnages, qui nous invitent à *écouter*. Il faut « savoir écouter les gens » dit Henri, l'ophtalmologue devenu conseiller du département du Bas-Rhin. « Écouter les gens, dit la présentatrice radio, c'est par exemple écouter leur silence. » Sylvie, la psychanalyste dont la pratique thérapeutique est fondée sur l'écoute, ajoute : « Le silence est riche. Le silence donne sens. Le non-dit ôte le sens. » Discutant avec Jean-Richard Freymann, célèbre psychanalyste strasbourgeois, auteur de nombreux livres parmi lesquels une *Introduction à l'écoute*, elle dit : « Être à l'écoute, c'est s'introduire dans le discours de l'autre », à quoi Freymann répond que « ce qui est inquiétant, c'est que tout ça est refoulé ». Une parole à entendre – à nouveau – comme un avertissement au spectateur. Le film l'invite à écouter ce que disent les personnages autant que ce qui n'est pas dit. Non pas pour jouer au psychanalyste avec les passagers de ce film dont on ne peut dire ce qu'ils auraient refoulé, mais pour écouter tous ces petits sons impro-

bables ajoutés aux images, à entendre ce qui ne s'entend pas dans la réalité parce que notre oreille n'y prête plus attention, comme la peintre qui, enfant, dessinait ce qui ne se voit pas, les racines de l'arbre. Voir ce qu'on ne voit pas, entendre ce qu'on n'entend pas, c'est « s'introduire dans le discours » non pas de l'autre mais du film, c'est écouter ce qu'il dit sans le dire : que le cinéma est toujours factice, qu'un film est une construction qui cherche à faire illusion et donc à transformer la réalité plutôt qu'à la dévoiler et surtout que cette idée de cinéma a toujours été refoulée par ceux qui le font, à commencer par les documentaristes qui prétendent révéler une réalité que le film a pourtant construite. *Les Passagers de l'Alsace* est une leçon de cinéma.



Avec ses passagers, le film nous fait voyager dans le petit monde qu'il a spécialement imaginé pour nous, aussi fictif que les maquettes du modéliste. Les vues aériennes, qui ont pour effet de miniaturiser le monde, y contribuent. Depuis l'hélicoptère, la caméra suit un train qui entre dans un tunnel, mais, par la grâce d'un fondu enchaîné, c'est le petit train électrique qui sort à l'autre bout. Tiré par une locomotive bleue, il s'arrête en gare. Après un plan de coupe sur le modéliste, on revoit la locomotive bleue, mais cette fois, c'est la vraie locomotive, devant la vraie gare de Bischheim, que le modéliste a parfaitement reconstituée et que Rombout filme du même point de vue que celui adopté pour filmer la maquette.

En réalisant ce plan, Rombout ne fait pas que filmer la gare : il imite la maquette, il copie la copie, il multiplie les simulacres, il souligne l'écart qui sépare son film de la maquette et la maquette de la réalité, rappelant au passage que le cinéma est la forme actualisée de la célèbre allégorie de la caverne de Platon. Cette allégorie qui a conduit une grande part de la philosophie occidentale à se méfier des images est ici retournée comme un gant. Tout en filmant la réalité, Rombout n'hésite pas à la mettre en scène, à la découper en fragments, à remonter ces fragments à sa façon en y ajoutant des sons improbables, donc à construire un monde de toutes pièces, un monde qui n'existe pas. Sous ses apparences ludiques qui font penser que le cinéaste s'amuse comme un modéliste (comme Dieu ?) à reconstruire le monde en jouant avec tous les subterfuges de l'illusion cinématographique, le film rappelle que les images (*a fortiori* les copies de copies) sont trompeuses et qu'elles produisent un univers en miniature aussi irréel qu'un modèle réduit. Le spectateur de cinéma assis dans une salle obscure n'est pas prisonnier dans une caverne, il connaît la réalité et sait fort bien que le monde fictif construit par un film ne trompe personne parce qu'il est cousu de fil blanc.

Rombout joue avec les images et les sons comme un poète joue avec les mots. Il ne cherche pas pour autant, comme les cinéastes du Réalisme poétique, à donner « une interprétation de la vie qui soit plus vraie que la vie elle-même¹ ». Ce n'est pas la vie qu'il filme, c'est une certaine idée de la vie. Une séquence étrange le suggère. Christine, la peintre, au volant de sa voiture en rase campagne, consulte sa carte et emprunte un chemin de traverse qui ne mène nulle part. En voix *off*, elle parle de « l'engrenage de la vie » dans lequel elle était prise à trente ans, quand elle a décidé de changer de cap et de se consacrer à la peinture. Sa voiture roulant à travers champs est filmée depuis un hélicoptère volant assez bas. Puis la voiture fait marche arrière et, de l'hélicoptère qui a pris de la hauteur, la caméra la filme au carrefour entre quatre chemins de terre. On comprend alors que ces images d'une voiture perdue au milieu des labours, cette mise en scène complexe impliquant un hélicoptère, n'ont rien de documentaire, ne montrent même pas un paysage typiquement alsacien. Elles ont été élaborées pour visualiser l'idée exprimée

1. Marcel Carné, à propos de René Clair. *Cinémagazine*, novembre 1933.



verbalement par Christine lorsque, à un moment de sa vie, elle s'est trouvée à la croisée des chemins.

Tout au long du film, les personnages parlent de la façon dont ils ont conduit leur vie, comment ils ont choisi de la prendre en main. André, le vigneron, a fait aussi marche arrière : « On est vigneron de père en fils. Moi j'avais beaucoup de mal à

accepter cette idée-là. Je ne voulais pas être l'héritier de quelque chose, je voulais décider de faire ce que je fais. Toute ma jeunesse a été marquée par un refus absolu, en bloc, du métier de mon père. Et je suis parti complètement vers une autre voie, j'ai fait des études de mathématiques [...] Ça a été très brutal. Et ça m'a fait beaucoup réfléchir sur la suite de ma vie et je suis revenu pendant six mois, j'ai dit à mon père "je vais essayer de travailler avec toi pendant six mois, je vais voir ce que ça donne." Et j'ai compris que c'était une voie qui m'intéressait. » Prendre son destin en main, assumer sa liberté, quitte à revenir de son plein gré sur un chemin tout tracé par la tradition familiale, ou partir dans une tout autre direction, telle est l'idée conductrice, le fil blanc qui couture le film et qu'énoncent la plupart des personnages. Quand elle était adolescente, la présentatrice radio s'imaginait avocate, en tailleur, avec une petite sacoche, un ordinateur portable, « une image dictée par l'envie de mes parents ». En voix *off* sur l'image des rails qui défilent, Sylvie, la psychanalyste, ne dit pas autre chose : « Il m'a fallu très longtemps pour que je puisse me poser des questions et ne plus suivre le chemin qui m'était imposé. » Tout individu est libre de choisir sa voie plutôt que de circuler sur des rails. Qu'ils rompent ou non avec leur passé, les neuf personnages ont en commun d'avoir pris leur destin en main, d'avoir choisi leur vie et reconnu leur identité profonde dans ce choix fait en toute liberté et qui, pour plusieurs d'entre eux, les a orientés vers la création. Prendre son destin en main, c'est nier le destin. La prétendue force occulte du destin n'exerce son emprise que sur celui qui accepte de s'y soumettre.

C'est ici que *Les Passagers de l'Alsace* nous place devant un paradoxe qui donne à réfléchir. Les neuf personnages du film sont soigneusement mis en scène dans des situations voulues par le cinéaste : la psychanalyste dans un train, la peintre en voiture au milieu des champs, l'ophtalmologue dans un tram, etc. Petit à petit, les personnages se rencontrent, comme dans un film choral : l'artiste-peintre passe un examen ophtalmologique, le compositeur et la rappeuse enregistrent à la radio où travaille la présentatrice, le vigneron aide la peintre à charger ses tableaux dans sa voiture et, dans une séquence parfaitement orchestrée, l'ophtalmologue assis dans le tram suit des yeux la présentatrice radio qui roule à vélo sur la piste cyclable qui longe la voie. La psychanalyste exprime verbalement ce qui est en train de se tramer :

« C'est drôle comme toutes les choses se recoupent. Je crois que rien n'est là par hasard et que la vie est faite de voies qui se croisent et s'entrecroisent beaucoup. Est-ce qu'elles aboutissent à un même point, je n'en sais rien. »

À la fin du film, Rombout fait aboutir en un même point – un point virtuel – les trajectoires de tous ses personnages : chaque intervenant filmé chez lui semble écouter la parole du suivant, qui n'est pourtant pas dans la même pièce, mais dont on entend la voix. Les rails, les bandes de la piste d'athlétisme, les trains et les trams dans lesquels les personnages voyagent, le studio de la radio et le lieu virtuel sont les fils qui nouent les mailles du filet dans lequel ils sont pris comme des poissons. Ce film qui parle de la liberté de choisir sa voie et de prendre sa vie en main dispose ses personnages comme des pions sur un damier et leur impose la règle de son jeu, jusqu'à les amener progressivement à dire ce qu'il souhaite qu'ils disent. Le paradoxe est assumé. Faut-il le regretter ? Non. *Les Passagers de l'Alsace* est un film à deux étages. Sous le premier niveau qui parle du destin et de la liberté, un niveau sous-jacent invite le spectateur à réfléchir à ce qu'est fondamentalement l'art du cinéma : une mise en scène du réel. La dernière image est un trucage : un clap de cinéma vu à travers la vitre avant d'une locomotive. La signature du cinéaste, seul maître de ses images et du destin de ses personnages.



COMMENTAIRES

□ *Les Passagers de l'Alsace* – l'opposé d'un documentaire

□ Strasbourg, Alsace. On terminait le montage de *Canton, la chinoise*, un montage très difficile, qui nous a pris trois mois. Le responsable de France 3 Régions, Jean-Marie Boehm, suite à une visite de ma rétrospective à Strasbourg, me propose de réaliser un documentaire sur l'Alsace, et il me convainc en me donnant carte blanche, et en me suggérant de filmer les Alsaciens comme j'avais filmé les manchots dans *Le Piège de Kerguelen* en 1999. Ce n'est pas banal, comme réflexion, pour un directeur de chaîne.

□ L'Alsace a un grand avantage, c'est une région qui ne fera pas la une dans la presse. Apparemment un peu endormie, pas très sexy, un peu comme la Suisse ou le Tyrol, ce qui me laisse une grande liberté car personne (pas même les producteurs) ne considère le sujet comme urgent.

□ J'ai lu des livres et vu des films sur l'Alsace, que le responsable m'avait donnés, j'ai regardé des vidéos ; je sentais que l'Alsace était une région avec du malaise, où beaucoup de votes allaient au FN. Une région avec un problème de digestion du passé, un peu comme Anvers avec le parti d'extrême droite, le Vlaams Belang.

J'ai alors élaboré une théorie (très) basique :

les gens qui ne circulent pas, qui ne regardent que ce qui leur convient, qui ne sont pas à l'écoute, ces gens ont un problème d'identité, sont mal dans leur peau. J'avais trouvé mes mots-clés : le regard, l'ouïe et le mouvement.

□ À partir de ces mots-clés, j'ai organisé avec le producteur Ariel Waksman quelque chose d'assez inhabituel pour un documentaire : un casting. Il n'y avait ni événement, ni problématique, ni personnages. En somme, j'allais faire un documentaire à l'envers. Je ne filme-rais pas une réalité déjà là ; j'y chercherais les éléments du film, mais la réalité, c'est moi qui la créerais, à partir de trois mots.

□ Pour le regard, il fallait un peintre, un ophtalmologue, un cinéaste. Pour l'ouïe, un présentateur radio, un musicien et un psychanalyste (à Strasbourg, il y a la plus grande densité de psychanalystes au kilomètre carré) ; pour le mouvement, un sportif et quelqu'un qui bouge peu : un viticulteur.

Je voulais que les personnages n'appartiennent pas à la génération qui a connu la guerre, et qu'ils soient des gens ordinaires. J'en ai finalement gardé neuf (sur quinze !), dont chacun avait un rapport très curieux avec sa spécialité.

□ J'avais envie de titrer le film *Les Passagers de l'Alsace*, parce que les personnages sont, comme dans un wagon, condamnés à faire un voyage (un film) ensemble, mais aussi parce que j'aime les trains. Je souhaitais un décor de chemin de fer, et j'ai trouvé le décor idéal chez un modéliste qui joue avec des trains miniatures.

Tous ont joué le jeu, et tous sont venus à la première, où ils se sont enfin rencontrés.

□ La narration est basée sur le montage entre les témoignages, comme si tous, dans leur propre individualité racontaient une et une seule histoire (alors qu'ils ne se connaissent pas).

Je les ai interrogés séparément, avec des questions qui allaient me permettre un montage qui les associerait, puis, dans une étape vers la fictionnalisation, j'ai créé des rencontres, dans une sorte de jeu. C'est totalement construit. Chacun m'a consacré deux

matinées. Ils sont cadrés dans leur décor, parce qu'un intérieur dit quelque chose de son habitant (le détermine en quelque sorte). Avec la monteuse Adriana Moreira, j'ai d'abord monté uniquement les entretiens. Cela faisait cinquante minutes de matière, qui se laissait déjà voir comme un film.

Pour que ce soit plus fluide, il fallait des séquences intermédiaires :

pour chaque personnage, il y a un déplacement. En bus, en voiture, en train, ...

Et puis j'ai créé des rencontres entre les personnages.

□ Comme dans *Entre deux tours* (1987), dans une séquence, nous avons expérimenté un montage qui donne l'illusion (brève) que les intervenants se trouvent dans la même pièce. Ils semblent s'écouter (en se regardant) et la bande-son unique et équilibrée renforce cet effet. C'est là que le point de vue (la philosophie) et la forme du film se rencontrent : les personnages, tous très individuels, peu préoccupés de leur identité alsacienne, vivent quand même dans une même région, l'Alsace.

□ Le film pose évidemment beaucoup de questions d'éthique. Jusqu'où peut-on aller avec la mise en scène des personnages ? Il est surtout problématique de choisir des personnes en situation difficile ou mal armées. C'est pour ça que je préfère travailler avec des personnes issues de la classe moyenne, souvent injustement considérés comme banales, pas intéressantes. Le rapport est plus égalitaire entre le réalisateur et ses personnages, ils savent dans quel jeu ils jouent.

□ Pour moi, c'est un film expérimental, un non-documentaire.

On ne peut réaliser cela que dans des non-lieux, avec des personnages apparemment banals.

□ Le film a été diffusé en Alsace, et sur FR3. Il a même été traduit en alsacien. Mais il n'a pas été retenu dans des festivals... même en Alsace.



**De gauche à droite
et de haut en bas.**

Christine Collin, peintre.

Henri Dreyfus, ophtalmologue.

Daniel Ziegler, cinéaste.

Aurora Humbert, animatrice radio.

Philippe Poirier, musicien.

Sylvie Levy, psychanalyste.

Ibteissam Mellouki, athlète, chanteuse.

André Osterdag, viticulteur.

André Ohrel, modéliste.

GÉNÉRIQUE

Scénario et réalisation : Rob Rombout.

Directeur de la photographie :

Samuel Dravet.

Assistant caméra : Thierry Sitter.

Son : Grégoire Delandes, Suzanne Erkalp.

Montage : Adriana Moreira de Oliveira.

Montage son : Omar Perez, Paul Delvoie (Gsara).

Mixage : Benoît Biral.

Studio son : Dada Studios.

Musique originale : Philippe Poirier
interprétée par Philippe Poirier (guitare),

Pascal Benoît (batterie), Marco de Oliveira (basse).

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

Producteur exécutif : Carine Zelig, Ariel Waksman.

Producteurs : Le Meilleur des mondes – Good & Ban News.

Coproducteurs : France 3 Alsace – RTBF.

Support : Beta numérique.

Durée : 53 minutes.





