



PRIX JEAN VIGO 2008

AVEC

ELSA AMIEL HACI ASLAN NICOLAS WANCZYCKI JOANNA GRUDZINSKA

NULLE PART TERRE PROMISE

UN FILM D'EMMANUEL FINKIEL



SOPHIE DULAC DISTRIBUTION

Michel Zana
16, rue Christophe Colomb 75008 Paris
Tél. : 01 44 43 46 00
Fax : 01 47 23 08 02
mzana@sddistribution.fr

PROMOTION/PROGRAMMATION

Eric Vicente : 01 44 43 46 05
evicente@sddistribution.fr

PROGRAMMATION PROVINCE/PÉRIPHÉRIE

Marie Pascaud : 01 44 43 46 04
mpascaud@sddistribution.fr

PRESSE

Annie Maurette : 01 43 71 55 52
annie.maurette@orange.fr

STOCK PUBLICITÉ

Distribution Service à Sarcelles
Tél. : 01 34 29 44 00. Fax : 01 39 94 11 48

STOCK COPIES

DS Sarcelles (GRP, Nord, Est), DS Lyon
DS Marseille, CAMC Bordeaux

SELECTION OFFICIELLE - FESTIVAL DE LOCARNO
PRIX JEAN VIGO 2008

LES FILMS DU POISSON, SYLICON ET SOPHIE DULAC PRODUCTIONS PRÉSENTENT

NULLE PART TERRE PROMISE

UN FILM D'EMMANUEL FINKIEL

France - 2008 - 1h35 - 1.85 - DTS Digital - couleurs - visa 118 279

Dossier de presse et photos téléchargeables sur www.sddistribution.fr

AU CINÉMA LE 1^{ER} AVRIL 2009

SYNOPSIS

TROIS PERSONNAGES SILLONNENT L'EUROPE D'AUJOURD'HUI.

Un jeune cadre. Une étudiante. Un kurde et son fils.

Vers l'est ou vers l'ouest, en camion, en business class, en stop, en train, avec ou sans papier, à travers l'Europe contemporaine, chacun en quête de sa terre promise.



ENTRETIEN AVEC EMMANUEL FINKIEL

Comment avez-vous commencé à travailler sur le projet de *Nulle part terre promise* ?

Tout est parti de la commande, faite par une production, de cinq courts métrages sur l'Europe, proposée à 5 réalisateurs européens. J'avais choisi de raconter le parcours des Kurdes jusqu'à Calais. Puis est rapidement venue l'idée, en contre-point, par contraste, de suivre des personnages d'une autre condition, avec des horizons bien différents de ceux des clandestins, et qui voyageraient dans le sens opposé, vers l'Est. C'étaient les prémisses des trajets du cadre qui suit et surveille le déroulement de la délocalisation d'une usine et de ses machines depuis le Nord de la France jusqu'en Hongrie, et de l'étudiante qui parcourt l'Europe en train pour capter avec sa petite caméra des images de la misère. Mais le minutage de 25' auquel j'étais astreint à l'époque ne me permettait pas de développer ce canevas. Mais avec Saskia Berthod, la monteuse on a eu envie d'aller plus loin, il y avait quelque chose de fort qui passait dans ce bout à bout, quelque chose qui se révélait, ce qui m'a encouragé à persévérer...

Qu'est-ce qui se révélait dans ce premier montage ?

J'ai senti un rythme, une tension, qui commençait à se développer sans qu'on suive pourtant des personnages de façon classique. L'histoire des uns venait mettre en perspective l'histoire des autres. Les « creux » se remplissaient, se nourrissaient et venaient nourrir à leur tour chaque histoire. Se révélait en fait le potentiel d'un montage qui en entrelaçant des histoires au demeurant hétérogènes, arrive à créer organiquement une histoire nouvelle, plus large. Un peu comme les harmoniques de deux notes distinctes arrivent à créer une troisième note inédite.

Il n'y a aucune caractérisation psychologique, ni intime, ni biographique des personnages...

Ce film est une tentative de description assez rigoureuse et précise d'un monde matériel, fait d'objets, de corps, de trajets géométriques, presque un film abstrait. Une écriture qui tient compte du caractère disparate et hétérogène du monde, un peu comme certains textes du nouveau roman. Il me paraît intéressant de rappeler ici qu'au cinéma, la continuité théâtrale n'est pas forcément la référence absolue, l'histoire n'est pas essentiellement le spectacle. Le principe de personnages aux caractères déterminés peut être remis en question, l'action dramatique peut s'estomper et rendre aux personnes filmées leur liberté de « sujet ».

Comment êtes-vous alors passé au long métrage ?

Laetitia Gonzalez et Yaël Fogiel, des Films du Poisson, ont vu ces 55 minutes, elles ont été très enthousiastes. Sont venus nous rejoindre Sophie Dulac Productions et la société Sylicone. On a donc décidé de pousser plus loin l'expérience, et d'aller vers le long métrage. On a conservé un principe identique, cette succession de séquences qui suivent trois parcours différents sans rapport évident entre eux, si ce n'est que les personnages voyagent dans la même

Europe, au même moment. Les producteurs ne m'ont pas obligé à écrire un scénario ou injecter quelques anecdotes fictionnelles avant de tourner, afin de continuer dans le même esprit.

Fondamentalement, qu'est-ce que ça change de tourner sans scénario ?

Pour ce film, je n'ai jamais eu à tourner « ce qui est écrit dans le scénario ». Dans un film « normal », 99% du travail consiste à vérifier que ce qui a été écrit a bien été tourné, il n'y a pas de temps pour le reste, pour la présence des choses telles qu'elles existent. Par exemple, la séquence autour du monument au communisme et des statues réalistes-socialistes à Budapest, on a tout pensé et fait en situation concrète, sur place, au milieu des statues, en fonction du décor, des lignes de fuite, du rapport entre les personnages et le monumental. Là, j'ai pu m'intéresser aux lieux, aux manières dont les personnages pouvaient les habiter. Leur regard sur ce qui les entoure, a composé le premier angle d'enregistrement du film, et l'histoire générale du film s'écrit en creux. C'était intéressant : transférer le rôle décisif depuis l'écriture vers l'enregistrement, depuis le scénario vers le tournage.

Inverser le processus, ne pas partir du scénario, mais de l'angle de l'objectif. L'enregistrement de la réalité comme point de départ de la fiction.

On peut alors tenter de filmer les phénomènes d'un monde non-asservi à l'histoire, en tant que ce qu'il est.

C'est le plan - son cadre et le temps qui passe dedans - qui en définitive devient le plus important. Ce n'est pas nouveau, c'est le principe des frères Lumière quand ils plaçaient leur caméra sur le quai du train arrivant en gare de La Ciotat. Sauf que là j'ai introduit des personnages de fiction dans la réalité que filmait la caméra. Un peu comme si les mêmes frères Lumière avaient injecté des acteurs sur le quai de la gare parmi les vrais gens.

Ce fut une manière pour moi de me dédouaner de la ligne narrative, de l'unité d'action, de l'idée du bon raccord. Bref de tout ce qui finalement contribue à réduire le monde réel en une simple scène de théâtre.

Vous tourniez avec une caméra HD, pourquoi ?

Ça a même été le déclencheur. L'avènement de la prise de vue en haute définition bouleverse aujourd'hui les données socio-économiques de la fabrication d'un film, et permet, me semble-t-il, de s'affranchir en même temps du système de fabrication et de l'anecdote fictionnelle qui gouvernaient en maîtres absolus. Et de placer le point de vue singulier du cinéaste comme fondateur du film.

Je me suis libéré de tout ce que j'appellerais le cinéma autour du cinéma, tout ce que les gens ne verront pas sur l'écran. Une équipe légère et pas de projecteurs, pas de matériel de machinerie, tout ce protocole hérité de l'époque des studios, rien de ce qui vient s'interposer entre vous et ce qui vit devant la caméra. Grâce à la précision de la haute définition, on peut sans ajout d'aucun dispositif





obtenir une grande précision de détail, on peut enregistrer la pupille des gens ! et travailler dans la perspective d'un grand écran. La caméra HD est très précieuse, car elle permet d'enregistrer des moments de pure présence, notamment sur le visage des personnages et des figurants.

D'où vient cette envie de légèreté ?

D'abord, après *Voyages*, en 1999, je n'avais pas envie de me jeter sur n'importe quel projet, tourner pour tourner, j'ai donc écrit des scénarios, un en particulier qui m'a pris 4 ans d'écriture. Le besoin de tourner a grandi, en même temps que celui d'avoir une prise directe sur la réalité à filmer. En fait, après 17 ans d'assistantat sur les films des autres, quand j'ai commencé à faire des films, j'ai ressenti la nécessité de m'éloigner du système classique de fabrication. La caméra HD a représenté une forme de libération : être sur le terrain, filmer comme on veut, plus ou moins quand on veut. D'autre part, il n'y avait pas d'argent, et il fallait donc utiliser la réalité, l'utiliser à fond. C'était très stimulant et amusant, même si parfois cela a été compliqué ! La scène du déménagement des machines, dans l'usine française, par exemple, avec la manifestation devant la grille d'entrée a nécessité de nombreux tournages dans des lieux disparates. Pour montrer ça, on s'est greffé sur plusieurs déménagements de machines réelles, dans lesquels j'ai « injecté » ma fiction, placé mes personnages, le cadre, Salinger, les ouvriers, les C.R.S... J'ai filmé tout ce matériel, tous ces mouvements avec un plaisir intense. Il restait à mettre en scène la manifestation, la sortie des camions, les personnages dans le bordel, l'inquiétude, la peur, la tension chez le personnel d'encadrement, ça a été l'objet d'un tournage ultérieur. Vous voyez avec cette technique, il faut apprendre la patience... Sur un tournage standard, on a tout ce qu'il faut dans les camions, mais on n'a pas le temps de l'utiliser, moi, je n'avais rien, et le temps a finalement été un allié. C'est très stimulant de partir de cette légèreté pour faire des images qui seront projetées dans une salle de cinéma.

Finalement vous trichez avec la réalité...

C'est une sorte d'hyper tricherie à partir d'une hyper réalité, ce qui produit, je pense, quelque chose qui possède une certaine vérité. On arrive alors à faire du cinéma avec de tous petits moyens. Enfin, on a nous-mêmes délocalisé le film, comme une mise en abîme de la situation qu'on filmait : en tournant en Roumanie, on a pu par exemple se payer des choses absolument impossibles en France, comme avoir cinq camions deux journées pour pas cher, et les faire rouler à fond sur les autoroutes, tel un ballet motorisé.

Je triche, disons, pour mieux restituer ce que j'ai vu, entendu et ressenti, pour mieux communiquer « ma réalité », puisqu'en fin de compte, il s'agit de partager un moment de vécu avec le spectateur.

Justement, une des idées-clés du film, c'est que filmer les pauvres ce n'est pas forcément faire des images fortes...

A quelle fin filme-t-elle les pauvres ? Voilà la question. Pour les faire connaître ou pour se faire exister, pour eux ou pour elle ?

Le personnage de l'étudiante qui va filmer la misère à l'Est se cache derrière sa caméra, elle se fuit elle-même et se protège des autres et du monde, elle croise beaucoup de gens, mais ne rencontre personne véritablement, la réalité qu'elle traverse est comme un film dont elle serait spectatrice.

Elle pense s'offrir une conscience en filmant les pauvres, elle pense pouvoir donner un sens à sa vie, tromper sa solitude. Elle pense parler d'amour, c'est justement là qu'elle est en panne. Elle se trahit quand elle dit que les pauvres, ça fait des images fortes. C'est donc ça qu'elle voit chez eux ? Elle est pleine de bonne volonté, se pose sincèrement des questions, mais pour elle le monde et les gens sont un objet qu'elle tient à distance.

Avez-vous réalisé un film politique ?

Ce n'est pas un film à thèse, ni le fruit d'une théorie quelconque, il ne vise aucune morale. Ce n'est pas un film qui pense, mais qui ressent et tente de faire ressentir, la réflexion revient aux gens. S'il y a une éthique, elle se trouve dans l'approche cinématographique. Celle qui consiste à enregistrer les faits, puis à les organiser pour les restituer dans toutes leurs dimensions. Nous sommes à une époque du tout commentaire, où la réalité disparaît derrière les sous-titres. Là, il s'agit de montrer, d'enregistrer les phénomènes, de les saisir à travers une écriture affirmée propice au transport des sensations. Pour enfin les donner à voir et à ressentir grâce au montage. Rien de politique, mais rien de neutre non plus. Je pense à *L'Amateur* de Kieslowski : un gars à qui, un jour, on offre une petite caméra, filme la réalité qui l'entoure, devant son balcon, au pied de son immeuble, et finit par révéler les malversations des autorités et se trouver en position de critique du système. Il devient un paria parce qu'il a filmé les travaux en bas de chez lui. Il semblait innocent dans l'acte de captation de la réalité, mais en fait son film devient une arme redoutable, comme s'il jugeait le monde en le voyant.

L'Europe est très présente dans le film. Est-ce un film européen ?

Le jeu sur la confusion des langues, des origines, des voyages, des trajets, l'uniformisation des lieux et des modes de vie qui se répandent, les voies ouvertes de la communication entre les peuples et les solitudes qu'elles engendrent, cela me semble correspondre à ce que je perçois de l'idée d'Europe. A part ça, je ne sais pas trop ce que cela veut dire, un film européen ! Déjà que j'ai du mal à concevoir vraiment la notion plus simple d'un pays, d'une nation. Combien faut-il de siècles pour forger une conscience nationale ? Qu'est-ce qu'une image française ? Alors, vous pensez, qu'est-ce qu'une image européenne ? Je n'ai aucune image conceptuelle de l'Europe, je crois plutôt que le vrai film européen, aujourd'hui, c'est le cinéma américain : c'est celui qui est le plus vu et le plus copié dans tous les pays d'Europe.

Comment avez-vous monté le film ?

Avec deux monteuses formidables -Anne Weil et Saskia Berthod- et ce fut très long, près de huit mois. C'était à la fois fastidieux et passionnant, des périodes obscures et des envolées enthousiasmantes. J'ai eu beaucoup de plaisir. C'est le moment où on reconstruit l'impression de présent telle qu'on peut parfois la ressentir dans la vie. Face à l'écran, vous sentez les secondes qui s'écoulent en vous, le temps du récit et celui de la projection qui parfois coïncident. Ce n'est pas de l'ennui, mais une drôle d'impression d'écoulement d'un temps non compressé. En général, on fait la chasse à cette suspension du temps lors des montages classiques, comme si on ne la supportait plus, physiquement. Moi, au contraire, je recherche ça : faire des séquences de pur présent. Avec le son qui s'architecture au fur et à mesure.



La tension du film s'est-elle construite au montage ?

Une fois constituées ces cellules du présent, il fallait que le récit général s'écrive, que les personnages existent à travers leur parcours et celui des autres. Nous avons beaucoup travaillé la dynamique, particulièrement les raccords entre les cellules, comment on passe d'une histoire à l'autre, jamais évident de quitter un récit, d'entrer dans un autre. Les raccords étaient envisagés plus comme des rapports de rythmes visuels ou sonores que comme des liaisons scénaristiques classiques. C'est dans les passages que beaucoup de choses se jouent.

Le montage qui suivait l'itinéraire de plusieurs personnages qui n'ont au demeurant aucun lien, si ce n'est l'Europe et la simultanéité de leur déplacement, a renforcé le parallélisme et la corrélation des parcours de chacun, l'histoire du film s'est doucement construite.

Un sens nouveau est apparu, un nouveau point de vue, une conscience nouvelle du monde. Les structures qui déterminent la liberté de chaque personnage et qui semblent les « organiser ». En même temps qu'est apparue leur profonde solitude.

La bande son est très construite et semble être un personnage à part entière du récit.

C'est vrai, on a attaché une grande importance à la bande son, l'enregistrement, le montage et le mixage. Il y a eu une équipe formidable. Le son est fondamental, il est ce qui permet de créer une continuité tangible à partir d'un matériel discontinu et disparate, c'est le vecteur principal par lequel passe le présent de l'action. Par ailleurs, j'ai tout fait pour que le spectateur soit immergé dans le voyage et le tourbillon du film, un peu comme les personnages du film, confinés au sein de leur subjectivité.

Ce qui est frappant également, et risque de dérouter, c'est l'absence quasi totale de dialogues dans le film. On n'y parle pas d'autre langue que celle de l'utilité absolue, purement instrumentale...

Instrument qui ne joue qu'une partie de la partition musicale, un élément parmi d'autres de la bande sonore.

En même temps c'est un film sur le regard.

La mise en scène est construite quasi systématiquement autour des regards. Regards à l'horizon souvent barré involontairement comme la lucarne grillagée du camion pour les Kurdes, ou volontairement comme la caméra pour l'étudiante.

Parfois, les regards des personnages se croisent. Dans un monde devenu totalement individualiste, le regard reste la seule ouverture à l'autre. Même si les gens ne font que se croiser.

Vous avez mélangé acteurs professionnels et non professionnels, comment s'inscrivent-ils dans votre façon de tourner ?

Au début, Nicolas Wanczycki - l'un des rares comédiens professionnels du film - qui joue le cadre, était déstabilisé : il ne savait pas à quoi se raccrocher. Mais je me suis servi de cette gêne chez lui, qui fait beaucoup pour l'humanité du personnage. J'ai filmé, dans ses regards, ses gestes et ses hésitations, la déstabilisation qui l'habitait sur le tournage. La caméra numérique permet de saisir ça: je pouvais filmer quand je voulais, et avec lui, j'appuyais

systématiquement sur le bouton « on » avant même de lui parler du plan, sans le prévenir. Ce qui m'a permis de capter des choses, de saisir d'autres émotions, le malaise de ce jeune cadre par exemple, son indicible tourment, sans répétitions, sans claps avant chaque prise. Une caméra n'enregistre pas le visage d'un personnage mais bel et bien celui de l'acteur ; quand il joue, la caméra filme l'acteur qui joue, c'est souvent gênant. J'ai essayé de créer un contexte où l'acteur n'a pas trop à jouer, d'être à l'affût des moindres signes sur son visage plus signifiants parfois que des dialogues.

Pendant le tournage, Nicolas était transformé, il enfilaient son costume et devenait le jeune cadre, personnage du film, du matin au soir. Il existait ainsi et se laissait filmer sans se soucier de nous, je pouvais tourner à tout moment, il était « là ». D'une certaine manière, il était devenu comme ses partenaires non professionnels, Elsa l'étudiante, Hacı et son fils, toujours sur le fil, à ne jamais complètement contrôler le déroulement du plan. C'était important si on veut recréer l'illusion d'un présent qui se déroule. Pour l'écriture que j'ai choisie, travailler avec des acteurs professionnels ou non n'a aucune importance.

A ce propos, à plusieurs reprises dans *Nulle part terre promise*, les trajets se croisent : les kurdes se retrouvent mis en présence de la jeune étudiante, à la gare de Berlin, et elle les revoit à la fin, dans le tunnel sous la Manche ; l'étudiante devient amie avec une jeune polonaise travaillant en Hongrie dans l'usine délocalisée dont le cadre français surveille l'installation près de Budapest...

Les trois trajets ont quelques intersections : c'est un principe dramaturgique minimum.

Le message final, laissé sur le portable de la fille, ouvre un dernier croisement, qu'on attend tout au long du film : et si le jeune cadre qui supervise la délocalisation était le petit ami de l'étudiante qui filme la misère à travers l'Europe ?

C'est une fin ouverte : c'est un croisement purement verbal qui raconte une non rencontre... C'est ouvert, sans explication : une voix d'homme sur un répondeur : « Je ne pourrai pas te rejoindre à Londres, excuse-moi... ». On ne sait rien des histoires amoureuses de cette fille, on sait seulement qu'elle semble souffrir d'un manque. Quelle importance d'en savoir plus ? C'est une mosaïque incomplète, mais ce sont ces trous, ces manques, qui demeurent ce que le cinéma explore avec le plus d'avidité.

Après quoi les personnages du film semblent-ils courir ? Ce qu'ils n'ont pas, sans doute.

Alors la terre promise, c'est nulle part ?

Pas forcément ! Simplement il semblerait que ce ne soit pas dans un « quelque part » qu'il faille la chercher.

Moi, dans le film, la terre promise je la situerais plutôt entre le père et le fils. Plutôt quelque part dans le regard du père vers le fils.

Propos recueillis par Antoine de Baecque.





A PROPOS DE NULLE PART TERRE PROMISE

Paris, le 5 mai 2008,

Cher Emmanuel Finkiel,

Un sémiologue et écrivain, justement célèbre, avoua un jour qu'il aimait peu le cinéma parce que cette écriture du temps l'obligeait à se soumettre à une fatale métonymie, le contraignant à la succession des événements.

Finkiel, vous êtes ce cinéaste particulièrement mobile, voyageur, qui se coltine prioritairement avec ce qu'impose l'enchaînement du voyage. Dans « *Nulle part terre promise* », cet enchaînement est accentué par un *périple* qui dit plus exactement encore que le voyage, les irréfragables bouclages, la coïncidence circulaire des destins.

L'entreprise virtuose du montage parallèle et la ruse qui préside aux trajets aimantés, a donné lieu à de navrantes propositions hollywoodiennes récentes (« *Babel* ») qui dévaluèrent ce beau procédé épique. C'est regrettable et rageant car lorsqu'un cinéaste exigeant comme vous y recourt pour d'autres enjeux que la seule acrobatie narrative, on redécouvre le procédé lavé des cyniques performances des faux artistes, des faux romanciers.

C'est cela qui m'a frappé en premier lieu dans votre film : le monde « tel qu'il est » est surtout feuilleté, diffracté, simultané. Non seulement le monde ne va pas bien, mais c'est partout au même instant. Que ne me suis-je pas répété souvent en silence cette planétaire frontalité de toutes les mobilités forcées, de toutes les catastrophes naturelles ou « humaines », de tous les malheurs, de toutes les peurs, de toutes les fuites, de tous les renoncements ? C'est ce qu'illustrent et démontrent vos kurdes, votre cadre et votre étudiante ; ces clandestins, cet « officiel » et cette fille *floue*, *touriste*, qui filme pour *faire le point* sur le monde...

C'est cela encore qui m'a frappé : vous croyez encore que le cinéma, cet art en effet contraint à la succession temporelle des événements, n'est pas la plus mauvaise *machine* pour dire leur simultanéité (il y en a des machines dans votre film que l'on déplace...). D'ailleurs, c'est ce qui

distinguera toujours un film de cinéma d'un reportage de télévision : le montage dit paradoxalement le présent comme le « direct » n'y parviendra jamais. Il faut tellement de travail pour restituer le présent, il faut tellement *gâcher* du temps – celui de l'interminable montage – pour présenter le présent. Vous avez raison de croire car votre film y réussit.

Je n'ai pas l'intention de vous faire l'inventaire de ce qui m'a paru être vos audaces discrètes. Votre film a, selon moi, les qualités du point de vue documenté d'un Jean Vigo. Deux séquences entre autres m'y ont fait songer : la très métaphorique extraction des passages clandestins hors du camion – cocasse accès de ces « poussins » kurdes à la liberté – et les mains menottées de Rahim qui trouvent immédiatement leur allégorie dans l'envol de mains géantes sur un panneau publicitaire...

Ce terrible monde décrit à la faveur du « mouvement généralisé » que vous enregistrez – délocalisation, émigration, tourisme – est dévoré par la solitude mais n'est pas épargné par le burlesque tragique du regard d'un chien affamé...

Quel pari réussi ! Vous donnez de (mauvaises) nouvelles du monde et vous ne concédez rien sur « l'obligation de poésie ». Epargné de la trop fréquente « intention d'art », quasiment sans paroles (Chaplin chantant est-il là pour revendiquer ce musical silence tissé des sons du réel ?), votre film est un nouveau « *Voyage* ».

Bien cordialement à vous,
Dominique Painé

BIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

Après avoir été premier assistant de nombreux réalisateurs, dont Bertrand Tavernier, Krzysztof Kieslowski et Jean-Luc Godard, Emmanuel Finkiel passe à la réalisation avec trois films : *Madame Jacques sur la Croisette*, *Voyages* et *Casting* qui ont reçu un accueil unanime à travers le monde, salués par le public et la critique et couronnés de nombreux prix, dont trois Césars.

Il obtient le prix Jean Vigo avec son deuxième long métrage *Nulle part Terre promise*. Actuellement, Finkiel tourne son troisième long métrage, un documentaire pour le cinéma intitulé *Second Souffle* (13 productions) et prépare son quatrième long métrage intitulé *Un oiseau blanc dans le blizzard* (Why not productions) dont le tournage est prévu fin 2009.

Réalisations

Longs métrages

Nulle part terre promise (Fiction, 35mm, 2008, 1h34)

Production : Les Films du Poisson
En coproduction avec Sophie Dulac Productions et Sylicone
Prix Jean Vigo 2008.
Sélection compétition internationale festival de Locarno 2008
Festival International du Film de Rotterdam

Voyages (Fiction, 35mm, 1999, 1h55)

Production : Les Films du Poisson
Prix Louis Delluc du premier film 1999
César du meilleur premier film 2000
César du meilleur montage 2000
Sélection Quinzaine des réalisateurs, Cannes 1999
Prix de la Jeunesse cannes 1999
Divers prix dans des festivals internationaux

Documentaires

Casting (2001)

Sur les castings de Madame Jacques sur la Croisette et de Voyages
Production : Les Films du Poisson
Diffusion Arte
Mention Spéciale Prix Europa 2001
Mention Spéciale Amascultura 2001
Internationale Leipziger Festival Für Dokumentar Films 2001:
Speciale Commendation of the International Jury of Documentary,
Speciale Commendation of the Fipresci Jury, Prize of the Jury of the Unit Public Services
Meilleur Film "Topten Non Fiction" Cologne Conférence 2002
Sur les Justes pour l'exposition permanente du Mémorial de la Shoah Production MK2 TV - 1h30

Expérience de paix

Film de commande - 52 min

Téléfilms

En marge des jours (2006)

avec Michèle Laroque
Production : 13 productions
FIPA d'or du meilleur scénario
Diffusion Prime Time France 2

Mélanie (1996)

Production : Images et Compagnie
Diffusion Prime Time France 2

Courts métrages

Talents Cannes (cinq courts-métrages de 5 mn pour l'Adami en 2000)

Production : Les Films du Poisson
Diffusés sur Arte et dans de nombreux festivals.

Madame Jacques sur la Croisette (Fiction, 35 mm, 1995, 38 min)

Production : Les Films du Poisson
César du meilleur court métrage 1997
Prix du Public aux Festivals de Paris, Belfort, Nancy
Prix de la Fondation Beaumarchais au Festival de Brest (1995)
et divers prix dans des festivals français et internationaux

Court métrage sur l'Europe (Fiction, 30 min)

Production : Zor



LISTE ARTISTIQUE

Elsa Amiel
Nicolas Wanczycki
Haci Aslan
Haci Yusuf Aslan
Abdurrahim Apak
Joanna Grudzinska
Sára Laszló
Réka Szalkai
Avec la participation d'Emmanuel SALINGER

l'étudiante
le cadre
le père
l'enfant
Rahim
l'ouvrière
l'interprète
la SDF

LISTE TECHNIQUE

Montage
Image
Etalonnage numérique
Prise de son
Montage son
Mixage
Costume et décors
Casting
1^{ère} assistante
Productrices
Co-producteurs
Une production
Distribution France

Anne Weil et Saskia Berthod
Hans Meier et Nicolas Guicheteau
Isabelle Laclau
François Waledisch, Pascal Armant et Gábor Banyai
Josefina Rodriguez et Jean-Christophe Winding
Emmanuel Croset
Virginie Noël
Stéphane Touitou
Elsa Amiel
Laetitia Gonzalez et Yaël Fogiel
Isabelle Laclau, Jean Delduc, Rémi Darnis, Sophie Dulac et Michel Zana
Les Films du Poisson, Sylicone et Sophie Dulac Productions
Sophie Dulac Distribution

avec le soutien de CinéCinéma, de la Région Ile-de-France et du CNC.



