

# LES RECOMMENCEMENTS

un film de  
**ISABELLE INGOLD &  
VIVIANNE PERELMUTER**

écrit avec  
**AL MOON**

LE FILM  
D'ART

3

3

CNC

VAF

Scheller prod  
Schaubert & Co

W

rtbe

CA

Scam\*

sebam

ING

webimages

W

arid  
DOCUMENTAIRE  
CINEMA  
INDEPENDANT  
PRODUCTION

CAHIERS  
GINEMA

Groupement  
National  
des Cinémas  
de Belgique

FIDH

Association  
Internationale  
des Cinéastes  
et Réalisateurs

doc documentaire  
sur grand écran

OH MY  
DOC!

Institut des  
Amériques

LE FILM D'ART DE LA FIAT

# LES RECOMMENCEMENTS

UN FILM DE ISABELLE INGOLD & VIVIANNE PERELMUTER  
ÉCRIT AVEC AL MOON



**AU CINÉMA LE 21 OCTOBRE 2026**

Durée : **87 minutes** - **France/Belgique** - **2025** - langue originale : **anglais** VOSTFR  
image : **DCP - 1.78** - son : **Dolby 5.1**

## Distribution

Cassandra Gasse

+33 6 14 92 09 43

[distribution@vraivrai-films.fr](mailto:distribution@vraivrai-films.fr)

## Programmation

Marianne Rossi

+33 6 50 18 31 65

[programmationjpmr@gmail.com](mailto:programmationjpmr@gmail.com)

## Hors Média

Jonathan Vaudey

+33 6 70 64 17 43

[jonathan.vaudey@gmail.com](mailto:jonathan.vaudey@gmail.com)

## Relations Presse

Stanislas Baudry

+33 6 16 76 00 96

[sbaudry@madefor.fr](mailto:sbaudry@madefor.fr)

# SYNOPSIS

Vétéran de la guerre du Vietnam, Al Moon vit en solitaire sur les terres de sa tribu en Californie du nord. À mesure que la violence et les destructions écologiques s'abattent sur la réserve, d'anciennes angoisses ressurgissent et poussent Al à traverser le pays pour se confronter au passé et aux hommes de son ancien bataillon. Sur la route, Al découvre une Amérique aux prises avec ses propres blessures. Les vieux démons se lèvent comme des fantômes...



# ENTRETIEN **ISABELLE INGOLD &** **AVEC VIVIANNE PERELMUTER**

*Je ne suis pas prisonnier de l'Histoire.  
Je ne dois pas y chercher le sens de ma destinée.*

Frantz Fanon

**Vous rencontrez Al Moon par le plus improbable des hasards — dans une laverie automatique en Californie du nord. Pouvez-vous revenir plus en détail sur cette rencontre ? Et à quel moment l'idée de faire un film s'est-elle imposée ?**

**Isabelle Ingold :** Comme dit Al, si on n'avait pas eu nos chaussettes sales le même jour, on ne se serait pas rencontrés. En fait, nous revenions d'un événement familial chez le frère de Vivianne, près de Vancouver, et avions poursuivi notre voyage jusqu'en Californie du Nord. Nous n'étions pas en repérages, il n'y avait même pas l'ombre d'un projet de film mais, comme toujours en voyage — même les plus proches —, nous avons embarqué notre matériel image et son, au détriment des vêtements. Immanquablement, on finit dans des lavomatiques. Ce jour-là, un homme est venu vers nous — c'était Al.

Plus tard, il nous dira qu'un rêve — enfin nous ne sommes pas certaines si c'est un rêve ou quelqu'un — lui avait annoncé qu'il rencontrerait des gens venus de loin, et que ce serait important. Il les cherchait. Il avait remarqué les chaussures bicolores de Vivianne, et en avait déduit que nous étions Européennes. De notre côté, nous n'avions pas reconnu qu'il était *Native-American*, ni qu'il portait sur sa casquette l'insigne des vétérans du Vietnam. Nous ne savions pas encore lire les signes. C'est la singularité de cet homme qui nous a saisies — sa présence, une étrange combinaison de tendresse et de colère sourde, d'humour et de lucidité impitoyable, d'énergie et de fêlure.

**Vivianne Perelmutter :** Quelque chose s'est noué entre nous au cours de cette journée, à mesure qu'on découvrait son monde à la fois ravagé et intensément vivant, et un homme bien plus complexe que



nous ne l'avions d'abord pressenti. Même parmi les siens, il semblait comme un outsider : sociable mais distant, campant à l'écart, toujours sur ses gardes. Dans l'ombre de son aplomb, une blessure était là, vivante.

Ce qui nous a le plus touchées, c'était sa volonté forcenée de ne pas rester prisonnier du passé, et de tous les rôles qui lui collaient à la peau, surtout celui de victime de l'Histoire. Ne pas s'identifier au mal subi, à la perte. En tant que femmes, ça a profondément résonné.

Et puis, dans la voiture sur le chemin du retour — il était déjà tard, la nuit était tombée — Al nous a confié son désir de traverser les États-Unis et retrouver les hommes de son ancien bataillon. Sur le moment, on a bien senti que quelque chose de vital se jouait pour lui — sans en mesurer encore toute la portée, ni ce mélange d'élan et d'appréhension qui l'habitait. Il faudra le film et le voyage pour que l'appréhension devienne palpable, et que nous en comprenions alors un aspect — la plupart de ces hommes étaient blancs. C'étaient pas des amis.

Lorsque nous nous sommes quitté.e.s ce soir-là, nous n'avons pas parler de faire un film, même si Al savait que nous en faisions. C'est après notre retour en Europe que le désir s'est clairement formulé. Isabelle a appelé Al pour le lui proposer. Il a dit oui, immédiatement.

**La relation qui s'est tissée entre vous est d'une force inouïe, à la fois inclassable, vraiment ailleurs de tout *white gaze*. Comment y parvenir dans la cadre d'un film, et malgré vos différences et le poids de l'histoire ?**

**V.P.:** Nous n'avons pas fait ce film *malgré* nos différences, mais avec elles. L'écart, il est là — historique, politique, sensible. Il ne s'agissait

pas de l'éluder ou le lisser, mais de l'habiter, voir ce qu'il faisait à chacun-e de nous. L'écart n'est pas un obstacle, c'est une zone de contact instable, parfois inconfortable. C'est dans l'écart même qu'une relation se construit, et le film est lieu de cette construction. Ce qui a été décisif, et s'est de suite imposé pour faire ce film, c'est de vivre avec Al, dans les mêmes conditions que lui. Puisqu'il n'avait pas de maison — il dormait dans son pick-up ou sa tente — on camperait avec lui. Nous étions ensemble tout le temps, partageant le même espace, la même fatigue, la même météo, les mêmes gestes élémentaires pour s'installer, se protéger, se nourrir.

**I.I. :** Ce choix a tout changé, à commencer par notre rapport à l'altérité. À force d'être vécue dans des situations concrètes et variées — les plus exceptionnelles comme les plus ordinaires —, elle ne peut plus se réduire à une idée générale et abstraite, ni à une différence assignable et figée. Elle se donne comme une relation en mouvement, faite d'ajustements, de frottements, de malentendus parfois, mais aussi d'élans et de liens profonds.

Cette intimité n'efface pas les différences, elle les rend plus vives : à la fois plus tangibles et plus mobiles, changeantes. Parce que, selon les situations, Al ne se comporte pas de la même manière, révélant des facettes multiples, parfois contradictoires. Il cesse d'être une figure figée — "l'Indien", "le vétéran". Il n'est pas tenu à une seule place ni un seul rôle. Nous non plus d'ailleurs.

**V.P.:** Filmer n'est plus une parenthèse, ni un face à face ponctuel où il y aurait d'un côté le personnage avec son point de vue, et de l'autre, celles qui le filment. Cela devient l'invention d'une manière de vivre ensemble, où ça circule d'un point de vue à l'autre, ils s'affectent mutuellement : le point de vue de Al transforme notre manière de



regarder, de filmer — on ne pouvait plus faire comme avant, même en montage, les rush résistaient — et en retour, le dispositif du film, le fait d’être filmé, écouté, transforme la manière dont il se perçoit lui-même. Le film s’est construit comme ça, comme un processus, non comme une histoire déjà là à raconter, mais comme un champ d’expérience où quelque chose peut advenir. Et notre relation à trois fait partie de ce champ, elle se construit dans le cadre de travail d’un film — un cadre exigeant qui suspend les automatismes, ne colle pas au réel mais le rend actif et engage tout le monde, nous déplace. C’est ce qui compte, avant même le film comme objet, c’est ce que sa fabrication met en jeu. Personne n’est extérieur au processus. Mais personne ne le maîtrise entièrement.

**Et puis, Al n'est pas seulement le personnage principal du film, il en est le co-auteur. Comment s'est passée cette collaboration ?**

**V.P. :** Ce n’était pas un principe de départ, cela s’est imposé très vite dans la pratique même du film. Surtout autour de la parole de Al, de sa voix off. L’écouter en évitant de le neutraliser ou de le romatiser ne signifiait pas se tenir en retrait, comme s’il suffisait de tendre un micro en disant : “vas-y raconte”. Nous ne lui avons d’ailleurs jamais demandé. Nous ne cherchions pas un témoignage brut à recueillir. L’immédiateté n’a pas une valeur en soi. Elle donne souvent l’illusion d’une parole authentique alors qu’Al, comme nous toutes et tous, parlons d’abord avec des mots qui nous précèdent — récits familiaux, discours dominants, identités schématiques, avec nos blessures aussi. La question pour nous était de créer l’impulsion et les conditions pour qu’il trouve sa voix propre, non pas qu’il la retrouve — comme quelque chose d’enfoui qu’il suffirait de faire resurgir — mais qu’il la

cherche, l’élabore. En cherchant, il transforme son rapport au passé, à lui-même, aux autres, et, ce faisant, il se transforme. C’était le désir profond de Al, et sans doute le sens même de son voyage : non un retour vers une origine, vers une identité perdue ou un retour vers soi, mais entrer dans un mouvement qui le fasse devenir autre. Nous avons lu à Al des passages de Fanon. Il avait fait siens ces mots : “Dans le monde où je m’achemine, je me crée interminablement. Je n’ai pas le droit de me laisser engluier par les déterminations du passé.” Le film devait devenir l’espace-temps de sa quête.

**I.I. :** Concrètement, nous sommes parties des mails qu’Al nous avait adressés, de lettres qu’il avait écrites pour faire reconnaître son syndrome de stress post-traumatique, et aussi de scènes filmées que nous avons retranscrites. Nous les avons travaillés sur papier – réorganisés, élagués. Puis, nous avons soumis ce montage à Al qui l’a retravaillé à son tour. Il eut comme ça plusieurs allers-retours entre nous, au cours desquels le texte s’est à la fois précisé et épuré – tout ce qui relevait de la justification ou de l’explication fut retiré. C’était un processus qui permettait à Al d’atteindre une forme de nudité expressive de sa parole : un style, un rythme propre. Pas du tout une parole exemplaire, mais une manière singulière d’habiter son histoire et le monde, en s’affranchissant du regard dominant qui le constitue en objet, comme des figures attendues ou des identités figées. Un vrai cheminement performatif, où il se hisse à une nouvelle puissance de lui-même, il extrait une part vivifiante qui le décolle de l’expérience quotidienne, vécue en tant que personne opprimée, écrasée par les ravages de l’histoire.

**V.P. :** Et puis, avec l’écoute et les reprises, il pouvait sortir du soliloque qui le maintenait prisonnier. C’est une voix intérieure



mais adressée. C'est d'autant plus crucial, vital même, qu'il s'agissait précisément pour AI de transformer un vécu subi en une mémoire active et relue. Ce qui advient par cette parole, c'est une énergie, la possibilité de ne plus être défini seulement par ses blessures. Elles demeurent, on ne cherche pas à les effacer ni AI à les renier, mais il désirait qu'elles n'épuisent pas le sens de sa vie. Il y a aussi les ressources, les forces qu'elle mobilise. La vie se déploie dans une tension entre les deux. C'est jamais gagné — AI retombe parfois dans ce dont il voulait se libérer, et nous aussi, des fois on retombe dans des travers, par hâte ou par habitude. La fabrication du film, avec sa durée, son travail des reprises, nous permet d'en prendre conscience et d'essayer de nous en affranchir. C'est la puissance du cinéma, qui est plus grande que nous toutes, de nous mettre en contact avec nos forces, ou plutôt de nous permettre de les découvrir, car pas plus AI que nous-mêmes ne savions, avant l'expérience du film, les forces dont nous étions chacun.e capables. En ce sens, le film a le mouvement d'une émancipation. Il n'en est pas le récit, mais le processus en acte.

**Comment alors avez-vous pensé votre mise en scène ? Elle semble simple mais elle est puissante. De même, votre présence dans le film est très singulière : discrète mais décisive, parfois en retrait, parfois physiquement là. Comment avez-vous construit cette place ? Cette manière d'accompagner AI, sans jamais résoudre totalement son mystère.**

**I.I.** C'est essentiel de ne pas réduire le mystère d'un être. Personne n'est transparent aux autres, ni d'ailleurs à soi-même. Personne n'a à l'être. On ne voulait surtout pas trahir le choc de la rencontre, l'irréductible chez AI qui nous avait attiré. C'est une manière de

l'approcher lentement, sans chercher à le cerner entièrement, mais c'est aussi une éthique du regard qui s'inscrit dans la forme même du film qui, par la lumière, le cadre, le montage, introduit du trouble, désamorce la reconnaissance immédiate, le désir de tout voir et tout comprendre très vite. On écoute avant de comprendre, on se laisse affecter par ce qui nous échappe, on renonce aux explications qui enferment. Il n'y a pas de clef, pas de message qui guide, ni de récit ficelé qui rassure, et ainsi le public est engagé dans la situation réelle de la rencontre ; il en fait à son tour l'expérience.

**V.P.** : Permettre cette expérience, rendre le public actif, est indissociable du désir de ne pas enfermer AI. Il n'est pas un objet d'observation mais une présence avec laquelle on compose. Cela passe par des choix très concrets.

La lumière d'abord : rare, parcellaire, souvent nocturne dans la première partie, elle le révèle autant qu'elle le protège, empêchant une prise totale, une image pleine, nette, arrêtée de lui. Elle le fait apparaître par fragments, et ménage autour de lui une zone d'opacité où ses mots peuvent résonner sans se clore, et un espace ouvert où le public peut projeter, imaginer, puisque voir ne suffit plus.

Le cadre est aussi décisif. Nous avons choisi de filmer AI en plan fixe, sur pied ou à la main mais sans suivre ses mouvements. Plus la caméra est fixe, plus le champ est ouvert et laisse à AI la liberté de l'animer selon ses besoins et ses désirs – disparaître, revenir, s'approcher ou s'éloigner.

La position de la caméra, c'est notre présence. Nous ne sommes pas extérieures, derrière une vitre invisible, mais pas davantage dans une fusion qui tenterait naïvement de se mettre à la place



La caméra ne gomme pas l'écart, elle le situe. Elle n'observe pas, elle met en place une épreuve du regard, un espace d'interaction où elle est partie prenante. Si Al le souhaite, il peut se retourner vers nous, et nous interpeller directement. Il arrive également qu'Isabelle entre dans le champ et rejoigne Al parce que la situation l'a poussée à le faire. Pour se réchauffer devant le feu, par exemple. Nous sommes embarquées dans la même aventure, inscrites dans le même espace que lui, mais pas à la même place.

Pour cruciale que soit notre relation à trois, elle n'est pas l'enjeu du film, elle en est la condition. Elle ne devait donc pas faire écran, prendre trop de place. Cela se traduit par une position précise de la caméra, non pas en face de Al mais plutôt en biais — délibérément désaxée — afin de ne pas bloquer ses mouvements ni surtout boucher son horizon, lui donner au contraire l'espace nécessaire pour son aventure, pour les rencontres avec les autres, avec les signes dans le paysage, avec lui-même.

Mais même hors-champ, le cadre incarne notre présence. C'était important pour nous de tenir la caméra nous-mêmes, d'ancrer physiquement notre regard, notre corps, avec ses limites et ses affects. La pêche par exemple : on la filme depuis la barque de Al. Comme elle est petite, elle tangue tout le temps, et d'autant plus qu'à l'estuaire, le courant est fort. On a commencé par pester, et puis on a réalisé que c'était notre juste place : nous filmions un moment très physique, éprouvant. Nous étions dans ce moment, nous étions nous-mêmes dans un effort physique comme Al, comme les autres Yuroks. Et comme iels tangent, on tangue aussi, tout tangue.

**La présence des saumons est sidérante dans le film. Leur raréfaction suscite une profonde inquiétude, avant qu'une autre sorte d'attention nous emporte loin du pessimisme. Il y a aussi les paysages, magnifiques, puissants et à la fois désolés, qui occupent une place centrale dans le film. Ils deviennent des personnages à part entière. Comment ces éléments sont-ils venus s'inscrire dans la narration et dans la dimension écologique du film ?**

**I.I. :** Comme beaucoup de personnes, on portait déjà un souci écologique, mais il est devenu une dimension prégnante du film progressivement, avec la réalité quotidienne de Al et des Yurok, leur relation à la pêche, à la rivière, à l'océan. Ce sont des gestes précis, une attention, un savoir aussi, qui ont transformé notre approche, notre manière même de filmer. L'écologie, les urgences liées à notre époque, ne sont pas abordées de manière théorique dans le film, ni traitées séparément. Elles se jouent dans des situations concrètes, vécues, incarnées, indissociables de tous les registres de la vie — social, culturel, politique. L'écologie n'est pas un objet du film, c'est sa matière même — un tissu vivant de relations.

Pour filmer les "paysages", la présence de Al a été essentielle. Le fait de camper aussi. Lorsqu'on campe — hors de tout camping aménagé, le plus souvent seul-es — on n'est plus dans un rapport bucolique au monde environnant. Les grands espaces américains ne sont plus un décor, mais une réalité très concrète qui impose ses contraintes et ses rythmes. Leur échelle spectaculaire ne fait plus écran. On est dedans, au contact direct des éléments, des animaux, de la qualité du sol, de la force du vent. Il faut composer avec eux. Bien sûr, on contemple, mais c'est aussi une négociation, une attention constante, parfois



vitale, notamment lorsque l'on plante sa tente dans le désert. On filme la géographie depuis ce vécu, on filme son épaisseur matérielle et on la voit changer sur la route, on voit comment elle produit des modes de vie, des solitudes et des formes de relation. On voit également les traces qui s'y sont déposées : bouleversements géologiques lisibles à même les roches et les formations volcaniques mais aussi les autres couches de temps, d'histoires humaines qui l'ont façonnée autant qu'elle les a façonnées — conquêtes, colonisation, ruée vers l'or, guerres, promesses de vie et leur abandon. Elles continuent de travailler le présent — elles travaillent AI comme les existences de celles et ceux que nous avons croisé.es.

C'est à cette échelle — au ras du sol et à hauteur de ses habitant.e.s ou des personnes qui, comme AI, sont sur la route — que nous cherchons à prendre le pouls du pays. L'Amérique contemporaine apparaît non depuis une big picture mais par touches successives, par capillarité, qui révèlent ses fractures, ses hantises, ses formes d'épuisement, mais aussi ses lignes de vitalité, les ressources discrètes qui permettent encore d'avancer.

**V.P. :** Les saumons font partie des forces qui travaillent le récit.

Nous étions venues pour filmer AI, mais très vite, nous avons senti que le film devait aussi se construire avec eux.

Présents à plusieurs moments, ils incarnent une vitalité fragile mais tenace. Leur force vitale fait écho à celle de AI et de toute la tribu. Leurs destins sont liés depuis toujours, la survie des uns dépend de celle des autres. Menacée aujourd'hui, elle confronte les Yuroks à des questions écologiques et des dilemmes qui nous concernent toutes et tous.

Mais il y a une partie de la vie des saumons qui nous entraîne dans un autre monde, un autre rapport au temps, d'autres cycles. L'animal déhanche la vision humaine, il déplace la dimension politique vers un plus grand mystère — le mystère du vivant.

Nous avons appris à nager avec eux, puis à les filmer sous l'eau. Nous avons l'une et l'autre deux approches différentes : Isabelle repérait leur présence, installait la caméra, puis s'éloignait pour ne pas les faire fuir ; moi, je tenais la caméra à la main, je m'approchais lentement, puis m'immobilisais à leur voisinage. Je voulais vivre un moment avec eux.

Les côtoyer, filmer leur énergie et leur lutte pour survivre ont été pour nous une expérience bouleversante. Il faut les voir lutter pour remonter le courant. C'est programmé en eux et, à la fois, il y a une détermination impressionnante à l'œuvre, une manière de s'adapter aux événements les plus imprévisibles : la température de l'eau ce jour-là, l'éventuel obstacle, le prédateur possible.

Par le passé, les saumons ont su s'adapter à de grands bouleversements — des volcans ont explosé et détourné des cours d'eau — et les saumons sont revenus. Mais il y a une limite à ce qu'ils peuvent endurer. Il faut qu'on fasse maintenant notre part et ils feront le reste.

Cette énergie du saumon, comme celle de AI, celle de la rivière et des Yuroks, donne au récit son souffle et son ouverture. C'est ce qui contre-effectue le thème de la perte et des destructions. C'est le mouvement même du film : traverser l'obscurité pour aller, malgré tout, vers la lumière, ne serait-ce qu'un peu de lumière, quelques lueurs.

A photograph of a long, single-story building with a weathered, light-colored facade. The building has several small, rectangular windows, some of which appear to be boarded up or broken. The roof is flat and shows signs of decay. In the background, there are dark, rolling hills under a sky with soft, wispy clouds. The foreground is a grassy field. The overall mood is somber and reflective.

Home is a place some  
of us never find

# BIOGRAPHIES



## AL MOON co-auteur & protagoniste du film

Al Moon est né dans une famille amérindienne, entre deux tribus : il est Redwood Creek du côté de son père, Yurok du côté de sa mère. Dès ses premières années, ses parents se séparent, il est élevé avec sa sœur par son grand-père. Son père se remarie rapidement, et la famille s'agrandit avec la naissance d'un demi-frère et de deux demi-sœurs.

En 1969, Al devance l'appel et se porte volontaire pour aller au Vietnam. A son retour, il a changé, il se met à boire — sa vie passe par pertes et fracas.

La guerre du Vietnam a ébranlé les soldats d'origine amérindienne plus profondément encore que les autres. Elle fut pour eux un rappel douloureux de leur propre histoire, d'autant plus douloureux qu'ils étaient passés de l'autre côté, ils avaient intégré l'armée qui les avait longtemps combattus, voire massacrés, et qui maintenant occupait un autre pays, colonisait un autre peuple. Un peuple dont Al partageait certains traits, le teint et la corpulence, compte tenu de l'origine asiatique des Amérindiens. "Là-bas, j'avais le visage de l'ennemi", nous a-t-il dit un jour.

## ISABELLE INGOLD réalisatrice

Diplômée de la Fémis, Isabelle Ingold vit et travaille entre Paris et Bruxelles. En tant que monteuse, elle a collaboré avec des réalisateurs aussi divers que Amos Gitai, Vincent Dieutre, Bojena Horackova, Hélène Mariani, Itvan Kebabian, Lea Todorov et Joanna Dunis. Elle enseigne à l'Université de Corse et intervient régulièrement à la Fémis. Depuis de nombreuses années, elle réalise également des films documentaires, notamment en co-réalisation avec Vivianne Perelmutter. Leur cinquième film commun (*Ailleurs, Partout*), sorti en salle en France, en Belgique et en Grèce, a reçu une étoile de la SCAM.

### FILMOGRAPHIE

**AILLEURS, PARTOUT** 2020 - doc - 63'

**DES JOURS ET DES NUITS SUR L'AIRE** 2016 - doc - 55'

**UNE PETITE MAISON DANS LA CITÉ** 2009 - doc - 52'

**AU NOM DU MAIRE** 2004 - doc - 58'

**UNE PLACE SUR TERRE** 2001 - doc - 54'

**NORD POUR MÉMOIRE, AVANT DE LE PERDRE** 1996 - doc - 30'





## VIVIANNE PERELMUTER réalisatrice

Vivianne Perelmutter est une cinéaste belgo-brésilienne. Après avoir étudié la philosophie et les sciences politiques à l'ULB, elle entre à la Fémis, en département réalisation. Ses films explorent les genres documentaire, fiction et essai. Installations et photographie tracent également les contours de son travail. Le fonctionnement de la mémoire et le dépaysement du regard sont les thèmes principaux qui guident sa recherche de nouvelles formes de narration. Elle fait partie de l'équipe artistique du workshop international SIC (Sound Image Culture) à Bruxelles.

### QUELQUES TRAVAUX

**AILLEURS, PARTOUT** doc – 63 min - 2020

**LA CAMBRE 21, 1000 BRUXELLES** doc - 59 min - 2018

**HAMLET POEM UNLIMITED** doc – 59 min - 2018

**SOUFFLE** installation vidéo – 15 min - 2017

**IN SITU / ON LINE** installation collective – 2016

**LE VERTIGE DES POSSIBLES** fiction – 118' - 2014

**DESCRIPTION D'UN COMBAT** doc – 18 min - 2003

**UNE PLACE SUR TERRE** doc – 54 min - 2001

**NORD POUR MÉMOIRE, AVANT DE LE PERDRE** doc – 30 min - 1996

**LENTS QUE NOUS SOMMES** fiction – 27 min - 1992



# LISTE TECHNIQUE

réalisé par  
**Isabelle Ingold & Vivianne Perelmutter**

écrit avec  
**Al Moon**

musique originale  
**Liesa Van der Aa**

image | son | montage  
**Isabelle Ingold & Vivianne Perelmutter**

montage son  
**David Vranken | Nathalie Vidal**

produit par  
**Hanne Phlypo | Stéphane Jourdain**

en co-production avec  
**Tempo Films | Shelter Prod | RTBF Télévision belge – Unité Documentaire | CBA – Centre de L’Audiovisuel à Bruxelles**

avec le soutien de  
**Centre du Cinéma et de l’Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles | Centre national du cinéma et de l’image animée (CNC) | Fond d’Aide à l’Innovation Audiovisuelle | le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral Belge  
Taxshelter.be | ING | Flanders Audiovisual Fund (VAF)**

distribué par  
**VraiVrai Films**

version originale  
**Anglais**

sous-titres disponibles pour le film  
**Français | Anglais | Italien | Espagnol | Portugais | Coréen | Arménien**

# TÉLÉCHARGEMENTS



**AFFICHE**



**PHOTOS**



**BANDE-ANNONCE**

## **LISTE TECHNIQUE COMPLÈTE**

Tout le matériel presse est à télécharger sur [vraivrai-films.fr/les\\_recommencements](http://vraivrai-films.fr/les_recommencements)

