

ALEXANDRA
STEWART

LA VIE EST BELLE
PRÉSENTE

ANDY
GILLET

La Duchesse de Varsovie

UN FILM DE
JOSEPH MORDER

LA VIE EST BELLE présente "LA DUCHESSE DE VARSOVIE" UN FILM DE JOSEPH MORDER avec ALEXANDRA STEWART | ANDY GILLET | PRODUIT PAR CÉLINE MAUGIS | SCÉNARIO JOSEPH MORDER | MONTAGES HAROLD MANNING | MÂCHE BENJAMIN CHARTIER
DÉCORÉS CHLOÉ CAMBOURNAC | MONTAGE ISABELLE BATHERY | SON MATTHIEU WIGOURLOUX | LAURENCE ORAVON | MATTHIEU DENIAU | MUSIQUE ORIGINALE JACQUES DAVIDOVICI | MÂCHE LES SUPPORTERS DE RÉGION ÎLE-DE-FRANCE | FONDATION PIERRE BÉPÉE YVES SAINT LAURENT
FONDATION POUR LA MÉMOIRE DE LA SHOAH | MANDON 3 | CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE | DÉVELOPPEMENT À BACKUP MEDIA | PRODIGE ANGOA AGICOA | VENDES INTERNATIONALES CARAVAN PASS | DISTRIBUTION EPICENTRE FILMS

* En France M6HD |                                       

www.epicentrefilms.com

**LA VIE EST BELLE
PRÉSENTE**

LA DUCHESSE DE VARSOVIE

UN FILM DE JOSEPH MORDER

AVEC ALEXANDRA STEWART ET ANDY GILLET

2014 - FRANCE - 86 MIN - NUMÉRIQUE - COULEUR - 1.85 - SON 5.1 - VISA N° 113 326

**MATÉRIEL DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLE SUR
WWW.EPICENTREFILMS.COM**

SORTIE LE 25 FÉVRIER 2015

DISTRIBUTION

EPICENTRE FILMS

Daniel Chabannes

55, rue de la Mare 75020 Paris

Tél : 01 43 49 03 03

info@epicentrefilms.com

PRESSE

Robert Schlockoff

Betty Bousquet

9, rue du Midi 92200 Neuilly

Tél : 01 47 38 14 02

rscom@noos.fr



ENTRETIEN AVEC JOSEPH MORDER, RÉALISATEUR

Comment est né ce projet hors du commun ?

Alors que je venais de faire un documentaire sur ma mère, *La reine de Trinidad* et de tourner *Mes sept mères*, dont le point central était la déportation, je me suis demandé comment je pouvais traiter du même sujet sous forme d'une fiction, sans être dans la reconstitution. Car je me revendique plutôt de l'école de Claude Lanzmann qui estime qu'on ne peut pas représenter la Shoah, qui est du domaine de l'indicible : pour moi, le visage des témoins – ou de leurs interprètes – est un «paysage» qui raconte l'histoire qu'ils ont traversée. Comment pourra-t-on évoquer la Shoah lorsque tous les témoins auront disparu ? C'est une question fondamentale pour moi.

Dans le même temps, j'avais très envie de situer le film dans un Paris fantasmé, qui s'inspirait de *Gigi* de Vincente Minnelli et qui correspondait au Paris rêvé que je voyais, enfant, dans les comédies musicales hollywoodiennes, à l'époque où je vivais en Équateur. Pour moi, *Gigi* est un film phare réalisé après la grande période des comédies musicales – *Tous en scène*, *Funny Face* et *Un Américain à Paris* – et largement tourné en extérieurs : il y a quelque chose dans le traitement de l'histoire et dans les images qui me fascine depuis toujours.

Le projet a-t-il beaucoup évolué au fil des années ?

Absolument, car d'autres collaborateurs, comme Harold Manning avec qui j'avais travaillé sur *El Cantor*, ont participé à l'écriture. Au départ, Valentin était un animateur de radio qui conseillait les autres sur leurs peines de cœur alors que lui était en plein marasme sentimental. On rencontrait aussi Nina, qui ne parlait pas de son passé et Eva, qui arrivait du Canada et qui poussait son amie à parler. Il y avait un côté comédie musicale et les personnages se mettaient à chanter sur une chorégraphie qui s'inspirait notamment de *Funny Face*.

Progressivement, j'ai repris ma vieille idée du film sur toiles peintes : je me suis enfermé chez moi pendant une semaine et j'ai repris la toute première version du script. J'ai puisé dans cette première mouture et dans les versions successives du scénario les éléments qui me semblaient les plus efficaces et pertinents : je me suis surtout réapproprié l'idée de me limiter à deux protagonistes incarnés par des comédiens en chair et en os, tandis que les autres personnages étaient réduits à du carton-pâte. Sauf – car j'aime les exceptions – les deux personnages en noir et blanc du film muet que regardent Nina et Valentin. Grâce aux décors, mon rêve hollywoodien prenait enfin vie.

SYNOPSIS

Valentin est un jeune peintre qui vit dans le monde imaginaire de ses tableaux. Lorsqu'il retrouve sa grand-mère Nina, une émigrée juive polonaise dont il se sent très proche, il lui confie son manque d'inspiration et sa solitude. Au fil de ces quelques jours passés ensemble dans un Paris rêvé, Valentin exprime de plus en plus le besoin de connaître le passé que Nina a toujours cherché à dissimuler...



Comment avez-vous eu l'idée du dispositif ?

À l'origine, je comptais tourner dans des décors réels retravaillés, un peu comme dans un film de Jacques Demy. Mais au fond de moi, il y avait l'envie de réaliser un film en décors en toiles peintes. J'avais déjà tourné un film en Super 8 au début des années 80, en m'inspirant de photos de plateau : il s'agissait des plans très stylisés de stars avec des jeux d'ombres portées. J'ai donc utilisé un projecteur Super 8 et je me suis amusé, par exemple, à découper sur un mur blanc un avion avec du papier ou un palmier avec un poireau ! Le tout était ponctué par une musique hollywoodienne. Cette fois, j'avais envie d'un dispositif similaire, mais avec davantage de moyens.

C'est la première fois que vous tournez en studio.

C'était un vrai bonheur. Bien que je sois un cinéaste habitué aux décors naturels, j'ai toujours rêvé de faire mon « film hollywoodien ». J'ai trouvé une grande liberté en studio : on contrôle tout et on supprime tous les aléas du décor naturel. Moi qui viens de l'économie de moyens et d'une approche documentaire, j'ai renoué avec ce que j'aimais quand j'étais enfant en Amérique latine. D'ailleurs, j'ai toujours pensé que la modernité réside dans le classicisme. Je suis un vrai cosmopolite, en tant que juif polonais de culture allemande et mes films sont profondément marqués par un esprit *Mittleuropa* qui brasse lui-même plusieurs influences : Freud, Zweig, Schnitzler, Klimt etc. Tous mes films sont empreints de cette culture-là que je qualifierais d'« austro-hongroise ». Tout en étant ouvert au monde, j'ai eu la chance de vivre dans un pays qui n'était pas le mien, mais qui l'est devenu : je vis à présent en France depuis près de 50 ans et je filme beaucoup. Pour moi, c'est ma façon de militer.

Les toiles peintes semblent suivre les inflexions de la mémoire, entre profondeur et superficialité, tristesse et gaieté...

Avec Chloé Cambournac, la chef-décoratrice, on a beaucoup consulté les ouvrages d'art et on s'est inspirés du ballet final d'*Un Américain à Paris*. Les toiles s'appuyaient à l'origine sur des collages de photographies que j'ai validés, puis que Juliette Schwartz a réalisés en peinture. Chloé a fait un travail très cinématographique, qui me correspondait profondément et on a évoqué ensemble plusieurs écoles de peinture, comme l'impressionnisme de Caillebotte et les Nabis. Pour l'appartement de Nina, on s'est pas mal inspiré de Matisse, Dufy, Bonnard et Vuillard, ces peintres du début du XX^{ème} siècle qui représentaient souvent les intérieurs bourgeois. Chloé m'a aussi fait découvrir le peintre et photographe américain Saul Leiter qui est l'un des premiers à avoir utilisé la couleur dans ses reportages photo dans les années 50. Il a signé des clichés extraordinaires de Paris et de New York, avec du Kodachrome, la base du Technicolor.

Encore une fois, je voulais qu'on retrouve dans mon film ce Paris stylisé que je voyais, enfant, dans les films hollywoodiens, mélange de gaieté et de gravité. Car, pour moi, plus le sujet est grave, plus il faut le traiter avec légèreté. C'est donc un Paris rêvé, qui n'est pas daté, mais qui reste contemporain. Le seul accessoire véritable que j'ai apporté sur le plateau est le manuscrit des souvenirs de déportation de ma mère. Du coup, tout le film joue sur le faux, à l'exception de cet objet mythique pour moi.

Comment avez-vous songé à Alexandra Stewart et Andy Gillet ?

Ce sont les deux acteurs avec qui je voulais travailler et retravailler depuis longtemps. Pendant un bon moment, alors que le projet était retardé, je me suis dit qu'Alexandra pouvait être ma Nina. En effet, parfois, quand j'étais tout près d'elle sur le plateau, j'avais le sentiment de voir ma mère en surimpression... Pourtant, Alexandra était d'une grande modestie et doutait constamment d'elle-même : elle m'a même poussé à auditionner d'autres comédiennes !

J'ai découvert Andy Gillet dans *Les amours d'Astrée et de Céladon*, dernier long métrage d'Éric Rohmer. J'ai tout de suite dit à ma productrice Céline Maugis que c'était un Valentin possible. J'ai rencontré d'autres acteurs, mais je revenais systématiquement à Andy.

Ils sont tous les deux beaux physiquement et moralement. Ils formaient un tandem très cohérent de petit-fils et grand-mère et la complicité était palpable entre eux. Pour moi, ils sont de la même « famille », celle qui, au départ, est marquée par la Nouvelle Vague.

Quelle est votre conception de la direction d'acteurs ?

D'habitude, je répète beaucoup en amont, un mois avant le tournage. En général, on fait une lecture du scénario sans la moindre intonation, au cours de laquelle j'écoute la voix des comédiens et leur façon de discerner les personnages. Ensuite, je les emmène dans un espace vide en leur expliquant qu'il s'agit du décor et en leur donnant quelques repères. En d'autres termes, je les mets dans une sorte de cage, puis j'ouvre la cage et je lâche les fauves ! (*rires*). Car à partir du moment où je sais qu'ils sont les personnages tels que je les veux, je les laisse se les approprier. D'où leur sentiment de liberté alors qu'ils sont manipulés !

Comment éclaire-t-on un film comme celui-là ?

Ce qui a été formidable, c'est ma rencontre avec le chef-opérateur Benjamin Chartier. Je demande toujours à mes collaborateurs de m'étonner et de me donner plus que ce que je souhaite. C'était particulièrement vrai de ce film, où je voulais qu'il y ait un émerveillement à chaque plan. Et Benjamin avait constamment une surprise pour moi. Comme, par exemple, le plan de la Concorde qui comporte deux fontaines. Au départ, seuls les acteurs et la lumière pouvaient bouger, mais pas les objets. On devait donc avoir une *impression* de mouvement : grâce à un mélange de verre pilé et de projection de lumière sous un angle spécifique, il a su simuler la mobilité de l'eau des fontaines. De même, au Luxembourg, qui se réfère à une scène où Maurice Chevalier raconte ses souvenirs de jeunesse dans *Gigi*, je voulais un effet de lumière d'un soleil couchant : là encore, Benjamin a obtenu un éclairage qui correspondait à ce que je voulais.

La mise en scène est à la fois dépouillée et très précise.

Le film est un hommage aux primitifs du cinéma et notamment à Méliès et aux frères Lumière. Il fallait donc que la fabrication soit essentiellement artisanale. Je n'ai eu recours aux fonds verts que pour les scènes où Nina vole et la dernière

séquence où le petit-fils sort de chez sa grand-mère. En revanche, j'ai utilisé de vraies toiles de 8 m de long et de 4 m de haut qui correspondent aux tailles réelles – un peu comme chez Méliès où les comédiens jouaient devant des toiles peintes grandeur nature.

S'agissant de la mise en place et des éclairages, je réalisais parfois un découpage destiné à simplifier la mise en scène au maximum. En revanche, pour certaines séquences, comme celle de la Concorde, j'ai privilégié des plans très longs afin que le spectateur prenne le temps de regarder Paris, troisième « personnage » du film.

Quelles étaient vos intentions pour la musique ?

Jusque-là, je n'avais qu'un seul instrument et c'est la première fois que je travaille avec un orchestre d'une cinquantaine de musiciens. J'ai travaillé avec Jacques Davidovici à qui j'ai demandé de s'inspirer de *Madame de...* de Max Ophüls et de la musique de *Gigi*. Il a composé une valse ironique avec des références austro-hongroises et il a effectué un travail formidable autour des personnages. Je voulais un mélange de gravité et de légèreté et il a su lier des morceaux très contrastés dans un ensemble fluide.



Quelle importance accordez-vous à ce film dans votre parcours de cinéaste/ filmeur ?

La Duchesse de Varsovie contient pour moi toutes les expériences de cinéma (tographie) que j'ai vécues jusqu'à présent. Je tiens un journal filmé depuis que j'ai commencé à tourner en 1967 : j'ai fait des documentaires, des archives, des fictions, toutes sortes de films dans des formats divers (Super 8, 16 mm, 35 mm, vidéo, numérique etc.). En réalité, ce film contient, à mon sens, la somme de ce que j'ai essayé de faire depuis le début : il est surtout l'incarnation de mon rêve d'enfant lorsque, en Équateur, j'allais voir au cinéma des films, quasiment tous hollywoodiens : face aux films qui me touchaient le plus, j'éprouvais un frisson que je ressens encore. Mon ambition a été de retrouver ce frisson d'enfant : ce moment de plaisir infini où je me disais que le cinéma était ce qui rendait ma vie encore plus belle. Que c'était ma vie. Par un miracle extraordinaire, il l'est toujours. C'est ce bonheur-là que j'aimerais faire partager aux spectateurs.





ENTRETIEN AVEC ALEXANDRA STEWART (NINA)

Comment êtes-vous arrivée sur le projet ?

On s'était rencontrés, Joseph Morder et moi, comme acteurs sur un film de Jacques Rozier, qui n'a jamais été terminé. Puis Joseph m'a confié le rôle de sa mère dans une scène d'*El Cantor*, l'un de ses rares films tournés en 35 mm. J'avais beaucoup apprécié notre rencontre et sa manière de s'exprimer. Un jour, il m'a appelée pour me dire qu'il souhaitait de nouveau travailler avec moi : cette fois, il me proposait d'interpréter une version fantasmée de sa mère pour *La Duchesse de Varsovie*. J'ai beaucoup hésité, étant donné l'ampleur du défi, mais on se sentait en confiance l'un envers l'autre et il a fini par me convaincre de sauter le pas et d'endosser ce rôle.

Étiez-vous particulièrement sensible aux thématiques du film ?

Je suis intéressée par toutes les trajectoires personnelles et par la manière dont l'Histoire a forgé les destins individuels. Mon père a lui-même participé à la libération du camp de Bergen-Belsen en avril 1945, ce même camp où avait été déportée la mère de Joseph. J'ai aussi beaucoup lu d'ouvrages et vu des films sur la Shoah. Donc, oui, je peux dire que j'étais très sensibilisée par le sujet du film...

Comment pourriez-vous dépeindre Nina, votre personnage ?

J'avais vu un film que Joseph avait réalisé juste avant la mort de sa mère, où elle s'exprimait à l'occasion d'une fête, si bien que j'avais déjà une image d'elle. D'autre part, elle a écrit ses mémoires, une fois en espagnol à l'époque où elle est partie vivre en Amérique du Sud, puis dans un français caractéristique des Juifs qui parlaient yiddish. C'était une femme fougueuse qui a survécu à plusieurs camps de travail et à Bergen-Belsen : grâce à la solidarité que lui a témoignée sa meilleure amie, elle a été sauvée quand elle a eu le typhus et qu'elle a traversé toutes sortes d'épreuves. Dans le film, tout tourne autour du fait qu'elle n'avait jamais évoqué cette période avec ses propres enfants car il fallait avant tout survivre et se projeter dans l'avenir. On ne peut pas raconter l'enfer ! Nina est donc une grand-mère originale et un peu fantasque qui établit un lien privilégié avec son petit-fils, Valentin, qui est devenu peintre. Or, elle aurait aimé être artiste ou historienne de l'art si elle n'avait pas été brisée dans son élan par la guerre. D'où son attirance pour le musée du Louvre...

Son petit-fils, au contraire, semble plus sombre...

C'est parce qu'il souhaite ardemment connaître et comprendre ce qu'elle a traversé : il pense que c'est le fait de ne pas savoir ce qui est arrivé à sa grand-mère qui l'empêche de travailler et de peindre. C'est le silence qui entoure les années de la guerre qui le plonge dans la mélancolie. De fait, il est en âge de pouvoir s'interroger. Le film parle donc de ce rapport touchant entre cette grand-mère, porteuse de cette expérience mortifère et ce petit-fils très beau et mélancolique : c'est un lien qu'elle n'a jamais eu avec son propre fils.

La longue séquence face caméra a-t-elle été difficile pour vous ?

Extrêmement difficile ! Il y avait énormément de textes à apprendre et de détails sur la rafle, le petit frère de Nina, le déroulement précis des événements etc. J'ai donc dû mémoriser par cœur de nombreuses descriptions des lieux et des situations que la mère de Joseph avait traversés en Pologne. Cela correspondait notamment à la vie de jeune fille de Nina avec ses parents dans un petit village où elle travaillait dans une fabrique de tissu.

Qu'avez-vous pensé du dispositif mis en place par Joseph Morder ?

Il a su créer un monde magique de conte et instaurer comme une dichotomie entre les décors et le récit qui suscite une véritable émotion. J'ai trouvé formidable l'idée de plonger les personnages dans un Paris fantasmé – qui correspond au Paris que la grand-mère a connu avec son mari et ses amies – qui tranche énormément avec l'Europe de l'Est d'où vient Nina. Tandis que le petit-fils est attiré par des lieux plus noirs, la grand-mère est attirée par des espaces lumineux et solaires : la place de la Concorde, la tour Eiffel, le Luxembourg, le Louvre – autant d'endroits qu'elle a visités avec son mari. Elle se fait le guide d'un Paris révolu – un Paris de carte postale – alors que le jeune homme se tourne vers des lieux où il tente de noyer son spleen. Après ces visites de ces deux Paris, on aboutit à un lieu clos, où Nina sent que le temps est venu de livrer son secret à son petit-fils : il devient impérieux pour elle d'évoquer ses souvenirs.



ENTRETIEN AVEC ANDY GILLET (VALENTIN)

Le tournage de *La Duchesse de Varsovie* fut pour moi très particulier. J'avais été habitué à apprendre un texte à la virgule près et à parler dans un vieux français pour Rohmer. Ici, l'étrangeté ne provenait pas du langage, mais de mes partenaires, qui étaient pour la plupart faits de carton-pâte. Jouer avec ces silhouettes plates, les rendre vivantes, était chaque jour déstabilisant, mais aussi très excitant.

Evidemment, j'avais aussi sur le plateau une partenaire fantastique - celle-là, en chair et en os : Alexandra Stewart. Chaque nouveau film provoque des rencontres, mais je sens qu'entre Alexandra et moi, c'est parti pour toujours.

J'ai toujours aimé faire confiance à des réalisateurs qui « fouillaient » le cinéma, qui le tordaient dans tous les sens. Qu'il s'agisse d'image, de son, d'acteurs, je ne participe pas seulement à une histoire racontée en images. Je crois que quand Joseph Morder dit « Action », ou plutôt « Brojnié » le mot cinéma est profondément vivant. C'est pour ça que je l'aime tant.

NOTES SUR LES DÉCORS

ENTRETIEN AVEC CHLOÉ CAMBOURNAC, CHEF DÉCORATRICE

Les décors du film sont nés du désir de jouer avec l'illusion peinte. De la même manière que Valentin peine à se représenter le monde, à être dans le monde, les décors vibrent d'une réalité imaginaire. Ils « impressionnent » la pellicule et tentent de saisir une atmosphère instantanée, suivant le fil des journées, les dérives des personnages et les éclaircies du ciel de Paris.

Faisant référence à la poésie des décors peints de Minnelli (*Un Américain à Paris*, en particulier) et de cette perception particulière du premier regard sur Paris, ils sont une ode à la beauté de la ville, à sa fragilité et à sa rémanence, toujours dans tous les plans. Paris est toujours présent, comme un port d'attache désiré.

Pour représenter cet espace mental mêlant les angoisses de Valentin qui ne parvient pas à régler son regard sur le monde et celles de Nina, toujours avançant, virevoltant, ultra féminine et légère et figurer cette poésie de Paris, tant représentée par les impressionnistes, nous nous sommes rapprochés de la peinture.

La picturalité de la touche des impressionnistes (Pissarro, Monet), l'expressivité de la couleur et des lumières des pré-fauves (Vuillard), ainsi que le geste neuf du peintre, nous font rentrer dans un univers onirique tout à fait singulier et étonnant et apportent aux tableaux-décors quelque chose d'unique.





ENTRETIEN AVEC JULIETTE SCHWARTZ, PEINTRE

Dans le film, les personnages évoluent dans un espace avec en arrière-plan des peintures qui correspondent au décor. Le réalisateur, Joseph Morder, avait un souhait très fort : il voulait qu'un sentiment d'émerveillement émane de ces peintures. Il avait en tête des images solaires, gaies, proches des comédies musicales. Pour lui, cette légèreté ambivalente des peintures était essentielle, car elle représentait l'enveloppe des émotions que traversent les personnages dans leur cheminement et dans leur travail de mémoire.

Il fallait donc réussir à articuler les contraintes du support cinématographique - c'est à dire le cadre et la lumière - avec l'interprétation d'un espace mental - celui du parcours de la mémoire et de la transmission. C'était un vrai défi à relever.

J'ai travaillé par superposition de couches, pour donner à la fois de la profondeur et des effets de transparence. C'est en cela que la forme rejoint le fond. Car c'est précisément ainsi que fonctionne le travail de mémoire : par allers-retours, par strates successives. C'est ce que j'entends pour une archéologie de la peinture. Certains traits de construction restent apparents, des fonds surgissent au premier plan, certains endroits sont inachevés, des pièces sont manquantes : traces d'une tentative qui vise à remuer les mécanismes de sédimentation de la mémoire.

Il devait aussi y avoir une certaine tension dans les peintures, étant donné que le spectateur se retrouve face à une bipolarité : la légèreté des images tranche fortement avec le poids tragique du vécu des personnages. Ces peintures par strates successives, « en suspens » laissent place à une part d'hésitation, où l'on oscille entre profondeur et superficialité, entre achevé et inachevé. Ce qui fait, une fois encore, écho au propos du film : raconter l'indicible.



JOSEPH MORDER

Né en 1949 de parents d'origine juive polonaise mariés à Caracas, Joseph Morder a vécu la plus grande partie de son enfance à Guayaquil en Equateur où il a été nourri de cinéma hollywoodien, avant de s'installer en France. A travers une œuvre protéiforme marquée aussi bien par la Nouvelle Vague, le mélodrame, la comédie musicale et une grande part d'autobiographie, il a abordé tous les types de récit et tous les genres de cinéma. La singularité de son regard sur la perte de la mémoire, de la judéité ou de l'enfance a été remarquée par de grands festivals tels que Berlin ou Locarno. Joseph Morder a signé de nombreux films, sous forme de courts et longs métrages, de documentaires ou de journaux intimes filmés, tournant en super 8 mm comme en 35 mm ou en vidéo.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

LONGS MÉTRAGES

La Duchesse de Varsovie (85 min - 2014)

El Cantor (90 min - 2005)

TÉLÉVISION

Romamor (Lettre filmée berlinoise) (92 min - 1991)

L'Arbre Mort (93 min - 1988)

DOCUMENTAIRES

Mes sept Mères (77 min - 1999)

La Reine de Trinidad (60 min - 1997)

La Maison de Pologne (60 min - 1983)

COURTS MÉTRAGES

Assoud et les fantômes de La Havane (45 min - 2006)

Assoud le buffle (41 min - 2002)

La Gare de... (33 min - 1999)

La Plage (Les Lieux du mélodrame) (14 min - 1997)

Voyage à Rouen (22 min - 1994)

Carlota (25 min - 1992)

Les Sorties de Charlerine Dupas (3*3 min - 1981-1983)

Le Grand Amour de Lucien Lumière (8 min - 1981)

Le Mariage de Joseph (20 min - 1980) coréalisé avec Alain Bedos

My Mother was a star (23 min - 1979)

Avrum et Cipojra (10 min - 1973)

WEB ARTE TV

Un Sud américain à Paris (4*5 min - 2012)

AUTOFICTIONS

J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un (85 mn - 2008)

Maman il y a un coup d'État en Équateur ! (72 min - 2003)

Mémoires d'un juif Tropical (80 min - 1986)

Archives Morlock (depuis 1970) avec la collaboration de Daniel Belberg

Journal filmé (depuis 1967)

FICHE ARTISTIQUE

Nina Alexandra Stewart
Valentin Andy Gillet

FICHE TECHNIQUE

Scénario et Réalisation Joseph Morder
Dialogues Harold Manning
Collaboration Mariette Desert - Cécile Vargaftig
Image Benjamin Chartier
Son Mathieu Vigouroux - Laurence Ohayon - Matthieu Deniau
Décors Chloé Cambournac
Peintre Juliette Schwartz
Montage Isabelle Rathery
Musique Originale Jacques Davidovici
Production Céline Maugis (LA VIE EST BELLE)
Vendeur Etranger CARAVAN PASS
Distribution France EPICENTRE FILMS

Avec les soutiens de RÉGION ILE-DE-FRANCE,
FONDATION PIERRE BERGÉ YVES SAINT LAURENT,
FONDATION POUR LA MEMOIRE DE LA SHOAH, CNC
En association avec la Sofica MANON 3
Développé grâce à SOFICA COFICUP - un fond Backup Media,
PROCIREP ANGOA AGICOA



