

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS • MARDI 16 AOÛT 2005 • N°2

VIVRE ICI

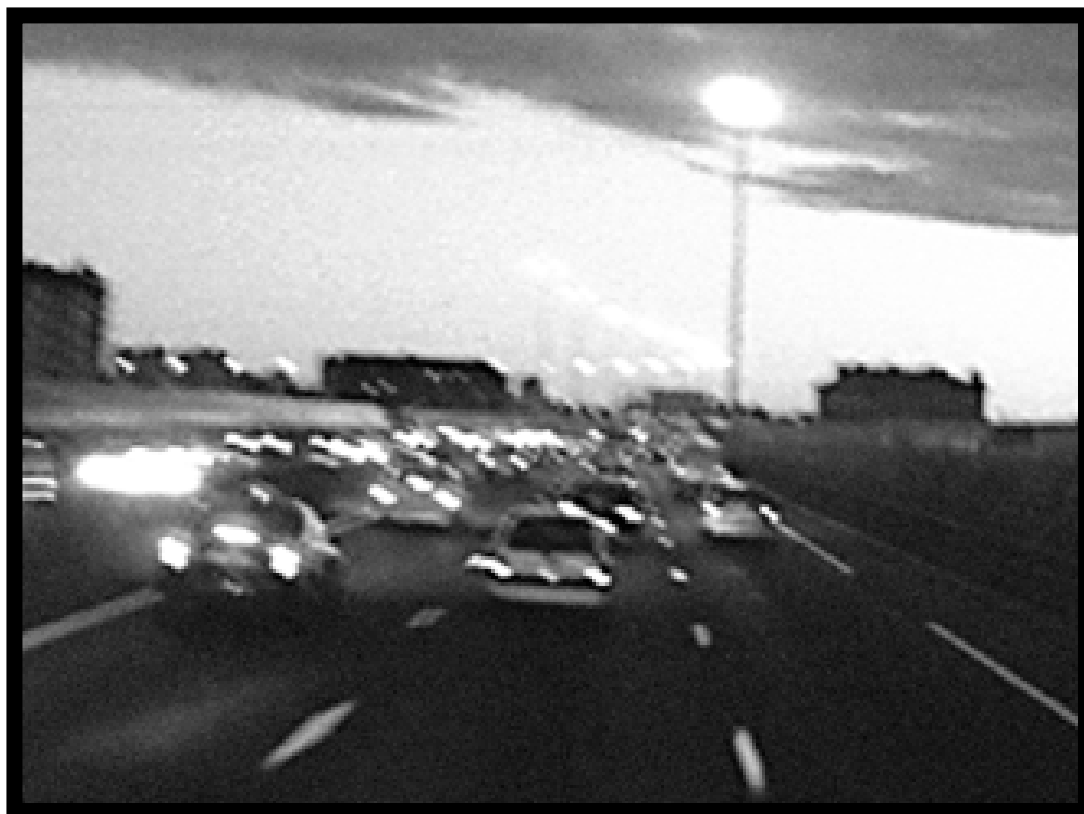
Les enracinés de Damien Fritsch Ces films qui nous regardent

“*M*a maison, ce n'est pas les murs, ce n'est pas le sol, ce n'est pas le toit, mais c'est le vide entre les éléments parce que c'est là que j'habite.” Lao-Tseu.

Arrimés à leur maison ou à leur ferme, Yvette, Arlette, Léon, Catherine et Jean n'ont jamais – ou il y a si longtemps – connu d'autre lieu de vie, d'autre horizon que celui que dessinent la voie ferrée ou les pâturages alentour, d'autre compagnie que celle de leurs bêtes. Tous savent qu'ils mourront ici – du moins le souhaitent-ils. Réputé difficile le sujet est un grand classique du documentaire français, de *Farrebique* (1946) de Georges Rouquier à la trilogie de Raymond Depardon en passant par le travail d'Yves Caumont ou d'Ariane Doublet. Ici pas de visée ethnographique, peu importent l'activité agricole ou les particularismes régionaux. Damien Fritsch délaisse voix *off* et sous-titres qui pourraient territorialiser le discours : grâce aux accents se devine vaguement le sud-ouest ou l'est de la France. Fritsch ne cherche pas davantage à

cartographier l'intimité de ses personnages. Confronté au mystère des déambulations de chacun dans son périmètre quotidien, il effleure seulement les énigmes que recèle le fait d'être enraciné quelque part. “*Je n'ai jamais aimé ce coin*”, confie Yvette en désignant le fond de sa cuisine. Elle seule détient les codes de ses circulations domestiques, et des charges émotionnelles attachées à telle ou telle portion de son minuscule territoire. Dans une pièce mal éclairée, Léon est assis devant la cheminée. Pénombre, suie, terre, vieil homme aux vêtements élimés font jaillir le souvenir d'un tableau de Brueghel. Arlette, la moins bavarde, est la seule à ne pas être filmée chez elle. À moins que *chez elle* ne soit ce vaste pré vert dans lequel sa frêle silhouette voûtée disparaît derrière les grosses formes arrondies de ses vaches. Là encore, le champ des modalités du *vivre ici* n'est pas clôturé.

Le seul territoire que le film veut arpenter est celui de la mémoire. Dans le chaud de l'étable ou devant la cuisinière, Yvette et Léon livrent ...



... doucement un récit de vie fragmenté, quand une boule de drame surgit, à des années-lumière du moment de son enfouissement : *“Ma mère m’a abandonnée à la naissance. Je ne comprends pas comment on peut faire ça”* ; *“Je devais me marier mais la fille est morte”*. In fine c’est la mémoire du réalisateur lui-même qui se révèle au cœur du projet. Pour expliquer la genèse du film, Fritsch confie avoir voulu retrouver ses souvenirs de la ferme de ses grands-parents, leurs gestes, leurs outils, autant de choses imprécises ou disparues qu’il a voulu faire renaître. Derrière ces quatre rencontres, il y a des heures passées sur les routes, des dizaines de vieux agriculteurs rencontrés à qui, dit-il, il ne parlait pas du film, mais de ses grands-parents.

En 1929, à la question de savoir pourquoi il avait choisi de filmer des vigneronnes dans *Vendanges*, Georges Rouquier répondait *“Parce que je savais ce que c’était”*. Ses questions ou interventions étant absentes du montage, Damien Fritsch semble retrouver une présence de petit garçon silencieux et attentif. Surtout, il

parvient à établir une économie de bénéfices réciproques autour de la situation créée par le film. Yvette avoue qu’avec ses confidences à la caméra, elle s’est *“bien rattrapée”* de ses jours de solitude où les occasions de *“faire la conversation”* sont rares. Léon et Jean livrent leur fierté d’avoir, seuls, épierré un champ ou abattu un arbre. Si le réalisateur est voyeur, il ne confisque pas le regard – Yvette passe même dernière la caméra, juste pour vérifier *“qu’on voit bien”* !

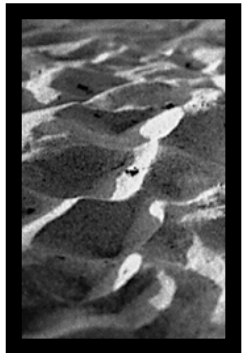
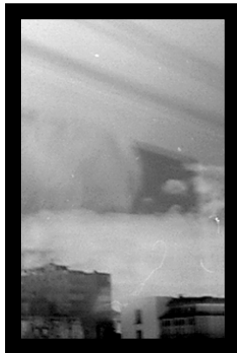
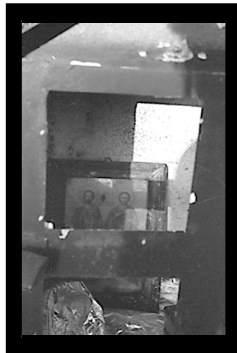
Entre chaque séquence apparaissent des plans de coupe : feu, terre, eau, air confèrent un caractère essentiel à chacun des protagonistes. Interstices où l’on inhale des bouffées de mémoire floue, ces respirations ménagent une place aux grands-parents disparus et à l’enfance. Brefs signaux d’une grande cohérence avec la démarche du film, ces plans ouvrent encore de nouveaux espaces, pour que resurgissent intensément le goût des tartines de pain, la vision d’un lapin tué pour le repas, l’odeur de la paille fraîche dans l’étable, le bruit de la fourche qui racle le sol de ciment.

Céline Leclère

AUX COULEURS DE LA MÉMOIRE

LA PATRIE RECONNAISSANTE

Mère patrie de Albertine Lastera Séances spéciales



Des chatoyantes couleurs des chromos de l’Algérie française, paradis perdu dans les tourmentes de la guerre d’indépendance, de ses bords déchiquetés par la violence des “événements”, le film d’Albertine Lastera ne veut rien oublier. *Mère patrie* est construit autour du seul témoignage d’une femme rapatriée en 1962 à l’âge de quinze ans, vers une France qui lui était étrangère et dans laquelle l’intégration sera longue et difficile. Quelques images d’archives, extraites de reportages d’actualité, parfois de quelques fragiles documents amateurs, très

rarement de fictions, viennent rythmer l’enchaînement des séquences narratives. Cette composition très simple permet à la réalisatrice d’explorer avec beaucoup de finesse cette double hypothèse : les souvenirs les plus intimes (inscrits dans une histoire, culturellement déterminés) tiennent déjà de l’expérience collective, et toute mémoire est subjective, celle du témoin bien sûr mais également celle de la Nation, assemblage incessant et imparfait d’images, de sons et de prises de vues singulières.

Jocelyne Azzia nous conte d’abord l’histoire du ré-agencement de sa

propre mémoire, d’une évidence (*“l’Algérie, c’est la France”*) à une autre (*“ils ont eu raison de me pousser dehors”*). Elle décrit ainsi l’engagement contradictoire de parents communistes devenus *“très naturellement”* partisans de l’OAS. Jocelyne Azzia revisite sa propre histoire, celle d’une vie partagée entre les deux rives de la Méditerranée. Elle évoque l’ambivalence de ses sentiments pour une communauté pied-noir qui fait ses *“délices”* et son horreur (*“je les déteste”*) : toute cette histoire, dit-elle, est *“d’une complexité extrême qu’encore*

aujourd'hui [elle] ne parvient pas à trancher”.

La voix ferme de la narratrice, la précision de son récit, l'acuité de son interrogation inscrivent alors dans une perspective singulière le montage des documents d'archives : images d'une colonisation triomphante ou insouciance, puis d'une violence diffuse ou mal identifiée. La succession de ces documents hétéroclites et parfois contradictoires inscrit à son tour notre regard dans sa propre histoire. Il aura fallu un long travail de ré-interprétation collective des images de l'Algérie française pour que vive ce regard et que s'écrive quelque chose comme la grande fresque de la Décolonisation ; toute histoire est un récit qui ré-agence sans cesse des événements et des images.

Si le cinéma participe de ce processus, c'est que le récit fictionnel mobilise les agencements collectifs de la nation, comme semblent le rappeler les rares extraits de fictions présents dans *Mère patrie*. Ainsi cette très brève scène de *Muriel* (Alain Resnais, 1963) dans laquelle Alphonse montre les photos de sa villa algérienne à Hélène. “*Ça vous*

aurait plu” lui dit-il alors qu'elle refuse déjà de l'accompagner dans cette considération nostalgique. “*Je ne pense jamais à prendre des photos*” répond-elle. Alors qu'Alphonse contemple les images d'un passé révolu, Hélène songe à la photographie comme ouverture sur un présent possible, une pratique. L'écart qui semble naître ici entre deux rapports au temps résonne pour nous comme une première note – à moins qu'il ne s'agisse déjà d'un écho – de ce que Jocelyne Azzia appelle “*l'impossible adaptation*” des rapatriés.

Comme s'il n'était pas d'histoire sans un éternel ré-agencement des couleurs et des images, le film offre une superbe variation chromatique sur la mémoire de ce pays. Certaines archives ont été magnifiquement abîmées par le temps, grisées, foncées ou jaunies. Les reportages sur les heures glorieuses de la colonisation ont gardé intact le noir et blanc des documents d'époque, tandis que les vues de De Gaulle marchant dans Alger ont été colorisées. Les images les plus évocatrices semblent alors être les plus fragiles, comme ces très belles séquences d'enfants dévalant des pentes de sable, d'un ocre flam-

boyant, ou ces scènes de bals dont le noir et blanc a parfois été légèrement jauni. Les couleurs changent, passent et se mêlent : pourra-t-on jamais dire de quelles teintes se colore la mémoire ?

“*Ils sont toujours entre deux souvenirs, entre deux temps, entre deux passions, instables, mal remis, ne connaissant aucune frontière à leur existence*” disait Resnais des personnages de *Muriel*. C'est également – et peut-être avant tout – une longue errance que l'histoire de cette “*intégration qui ne s'est jamais faite*”. *Mère patrie* s'ouvre sur l'image grisée, vieillie, d'un radeau à la dérive que des passagers essaient laborieusement d'amarrer à une rive sans doute marécageuse, et se clôt sur quelques longs plans d'une route qui défile dans un désert aux arbres déracinés, *no man's land* infini dont seul le changement d'angle de la caméra vient briser la monotonie. Entre-temps, quelques images de bateaux, dont celui d'un cargo déversant ses caisses dans la mer : ainsi en va-t-il probablement de tout exil, toute migration, tout départ – rares sont ceux qui abordent le rivage, rares sont ceux qui n'ont pas laissé un peu d'eux-mêmes dans la traversée.

Nathalie Montoya

16
08
05

CHRONIQUE LUSSASSOISE

Le jour tombait. Martine et Franck avaient décidé de fêter leur premier coup de cœur, *Papy-Mamie*, en zappant la séance du soir pour s'offrir un bon dîner. Mais malheur : Martine s'était prise à regretter que *Le Cauchemar de Darwin* ne soit pas programmé – elle l'avait raté à Paris, tout le monde en parlait tant, et c'était un film si nécessaire. Franck recracha *illico* sa bouchée dans son assiette :

– Un délice. Le pire cliché de l'Afrique, maintenue dans un statut de super-victime, et servi par le bon occidental coupable. Ces pauvres Africains ils ont le sida, ils s'entre-tuent, je t'en passe... La séquence avec le gardien est un vrai festival : filmé de profil, les yeux bien révilés, chuchotant sur fond de nuit opaque, ça lui donne un air de cannibale parfait. C'était pas compliqué de le filmer de face, d'homme à homme, non c'était juste inimaginable. Tous les personnages sont instrumentalisés dans une fascination de la violence qui cherche le pire pour les besoins de

sa démonstration. Et que je me repais de ces putes éplorées devant l'image de leur copine assassinée, hum, en bon judéo-chrétien-sado-maso j'adore, vas-y fais-moi mal, j'achèterai plus de poisson, promis !

Martine éclata de rire.

– Quand même, t'abuses, il paraît qu'il y a au moins un vrai souci de forme...

– À fond. Aboiements et décollages d'avions en Dolby aux quatre coins de la salle, ça c'est cinoche ma vieille ! Narration à suspense, montage choc, yeah !

Martine crut un instant que Franck allait monter sur la table. Mais non, sa logorrhée le clouait heureusement sur sa chaise :

– Le réal' a top intégré – en tout bonne foi, c'est tragique – le discours dominant : je fais pas de reportage, mon film s'attache moins à livrer des infos qu'à la description poétique des êtres. Il faut oser ! L'émotion se déploie ainsi sur les bases d'une bonne – ou mauvaise, ici c'est la même chose – conscience qui se croit tout permis. C'est littéralement de la PUB : contre les méchants,

c'est plus sympa qu'une nouvelle pub pour McDo, mais ça n'a STRI-CTE-MENT (Franck détacha voluptueusement les syllabes) rien à voir avec un point de vue cinéma.

Martine se méfiait toujours un peu de ce genre d'oukase. D'autant que la critique avait été très favorable au film. Franck décolla complètement :

– Mais les critiques se laissent taper dessus par le chantage à la culpabilité vu qu'ils n'ont aucune culture documentaire...

– Tu ne peux pas dénier aux gens qui aiment le film que c'est un film !

– Et pourquoi pas ? Je préfère passer pour un conard intolérant, parfois ça fait du bien même si c'est pas très pédagogique !

Martine profita du répit pour mâcher la salade qu'elle avait dans la bouche depuis quelques minutes. Elle servit à chacun un verre de vin, leva le sien et, lumineuse :

– Il faudrait montrer Ophuls. Plus souvent, constamment, tout Ophuls.

– Rien qu'Ophuls.

Gaël Lépling

ENTRETIEN

AVEC SHOW-CHUN LEE

Ma vie est mon vidéo-clip préféré Ces films qui nous regardent

"COMME UN PAPILLON ENFERMÉ QUI COGNE À LA VITRE"

Comment filmer la clandestinité ?

Dans *Ma vie est mon vidéo-clip préféré* la réalisatrice et anthropologue d'origine taiwanaise Show-Chun Lee, fait le portrait de Ren Liping, une jeune sans-papiers chinoise. Mêlant esthétique documentaire classique et dispositifs fictionnels, ce film est l'aboutissement artistique d'un travail sur les ouvrières clandestines chinoises.

De quelle manière articulez-vous vos recherches anthropologiques et votre travail de cinéaste ?

J'ai quitté l'école très jeune. Par hasard, j'ai commencé à travailler à Taiwan avec un documentariste qui filmait les ouvrières. Petit à petit, j'ai compris que la condition ouvrière, celle des femmes en particulier, me touchait particulièrement. Cet intérêt remonte à l'enfance : quand j'étais petite, mes parents avaient une usine de jouets, nous habitions dans l'usine même, dans une zone industrielle. En face de chez nous, je voyais les ouvrières qui travaillaient, prenaient leur douche, mangeaient, dormaient... J'avais l'habitude de les regarder vivre à travers ma fenêtre et cela m'intriguait. Partager ainsi leur vie, jouer et travailler avec elles dans mon enfance m'a amenée très tôt à ressentir une grande proximité avec ce milieu, à comprendre comment il fonctionne.

Une fois en France, j'ai commencé à étudier l'anthropologie en travaillant sur le monde ouvrier, et en particulier la situation économique et sociale des clandestines chinoises en France. Mais je n'étais pas totalement satisfaite : je me demandais ce que je pouvais faire de plus. J'ai entendu parler de l'école du Fresnoy à Tourcoing, j'ai passé le concours pour pouvoir réaliser un film sur cette forme d'esclavage moderne. Faire un film, c'est mon moyen d'action – je ne suis pas tout à fait d'accord avec ce monde, j'ai envie de le changer. Mon désir de faire des films est un désir de réorganiser le monde, de manipuler la réalité au lieu d'être manipulé par elle. Pendant le tournage et le montage, je me dis : voilà le monde tel qu'il devrait être.

Pourquoi, dans *Ma vie est mon vidéo-clip préféré*, l'image vidéo est-elle à ce point présente, à travers des procédés de mise en abyme ?

Quand je rentrais chez les familles chinoises, je me rendais compte qu'il y avait toujours une télévision allumée, avec le son très fort, diffusant des émissions ou des vidéo-clips, uniquement en chinois. Pendant les entretiens, je leur demandais de l'éteindre. Tout d'un coup, nous n'étions plus à l'aise. Il manquait quelque chose. Leurs lieux de

travail sont souvent des lieux aveugles. La télévision est une énergie, une lumière qui vient de l'extérieur. Ces images sont un lien direct très fort avec leur pays, comme un tuyau qui les relie. Pour moi, l'image est vraiment une fenêtre.

Dans un autre film que j'ai réalisé sur les karaokés, les Chinois que j'ai rencontrés montent sur scène pour chanter leur chanson préférée. Ces gens qu'on ne regarde pas, qui n'ont pas d'identité en France, se mettent à exister sous les projecteurs, avec le micro, sous le regard de tout le monde. Les films vidéo qu'ils font réaliser pour leurs mariages sont du même ordre. Être vu, être filmé dans ces clips est pour eux très important. Cette transfiguration par la représentation a quelque chose de magique : la souffrance de la vie réelle n'a alors plus d'importance, la frontière entre le réel et cet autre monde devient ambiguë.

Les vidéo-clips, la publicité sont fabriqués par le capitalisme. En Chine, il y a une certaine naïveté ou un fantasme par rapport à ce type d'images qui constituent une rupture par rapport à l'histoire et à la culture de ce pays. C'est très attirant pour les Chinois qui ne peuvent pas aller aux Etats-Unis ou en France : il leur est plus facile alors, par l'image, de s'approprier cette culture occidentale tant admirée. De plus, en Chine, actuellement, il n'existe aucune religion forte : au fond, il y a une valeur qui est creuse et l'image prête à consommer la remplit.

Il m'est difficile de faire la distinction entre réel et imaginaire, documentaire et fiction, à la fois dans la vie et dans le cinéma. Quand j'ai commencé à apprendre le français, j'ai découvert l'expression "mise en abyme" qui pour moi rendait très bien compte de cette imbrication des catégories. Spontanément, j'ai pensé que ce procédé permettait de montrer la souffrance de Liping dans la vie réelle, et comment cette fenêtre qu'est pour elle l'image lui permet de supporter cette souffrance. Quand elle est devant sa télévision, elle est comme un papillon enfermé qui cogne à la vitre pour sortir, et la télévision est cette fenêtre. Quand je réalise le vidéo-clip, j'ai envie de lancer ce papillon par la fenêtre, c'est comme une libération.

... **Le projet du film n'est-il pas de rendre à ce personnage de clandestine sa parole et sa visibilité ?**

Pour restituer à Liping sa parole, j'ai eu recours à l'entretien mais aussi à un autre procédé : à la place de la voix *off*, j'ai utilisé des sous-titres défilant en bas de l'écran, comme dans les informations. La voix *off* me dérange, c'est comme "la voix de Dieu". C'est une puissance dominante qui peut relever de la propagande. Certaines choses qui sont de l'ordre du mutisme, d'une voix intérieure ne peuvent pas être dites,

et les sous-titres me paraissaient plus appropriés à traduire cette parole intime.

Cela me dérange souvent de voir des images de clandestins filmés avec le visage caché. Les sans-papiers n'ont pas d'identité, aucun droit à la parole, ils sont invisibles. Il est important de retrouver une égalité avec eux, de leur redonner un visage net, comme sur une photo d'identité, de leur restituer le droit d'être visibles comme les autres. À la fin du film, l'incrustation de l'image de Liping à la place d'un écran publicitaire, dans le paysage urbain, lui rend sa visibilité.

**Propos recueillis par
Safia Benhaim et Isabelle Péhourticq**



INFO PLUS

12H00-19H00 : Projection de *Nature humaine* (2004, 20') de Xavier Claessens (Cinédoc)

12H30 À LA LIBRAIRIE : Présentation par Martine Kaufmann d'œuvres radiophoniques produites avec l'aide de la SCAM (*Sartre, autoportrait à 70 ans ; Histoire de peinture, Daniel Arasse ; Le phare des Roches Douvres ; Raymond Queneau, les jeux de langage*).

DE 15H À 19H sur le parking de la Mairie : Séances d'écoutes de documentaires radiophoniques de création proposées par le "Mini Festival Écoute".

19H À LA LIBRAIRIE : Signature par Janine Halbreich-Euvrard de son livre *Israéliens-Palestiniens, que peut le cinéma ?* Michalon, 2005.

PROGRAMME

salle **10h00** **14h30** **21h00**

01	<p>CES FILMS QUI NOUS REGARDENT</p> <p>Avec Alain (2005, 47') de Joëlle Janssen</p> <p>Papy - Mamie (2005, 80') de Michaël Lheureux</p> <p><i>Débat en présence du réalisateur</i></p>	<p>LA ROUTE DU DOC</p> <p>La Nuit où il a plu (1967, 35') de Kamran Shirdel</p> <p>Candidate (1999, 15') de Mohammad Shirvani</p> <p>Widower (2001, 21') de Mehrdad Oskouei</p> <p>Alone in Teheran (1999, 24') de Pirooz Kalantari</p> <p>The Wave on The Shore (1999, 30') de Ali Mohammad Ghasemi</p> <p><i>Débat en présence de Massoud Bakhshi, Agnès Devictor et Ibrahim Mokhtari</i></p>	<p>SÉANCES SPÉCIALES</p> <p>Yanmo (Mise en eau) (2004, 147') de Li Yifan et Yan Yü</p> <p><i>Débat en présence de Marie-Pierre Duhamel-Müller</i></p>
02	<p>LES PEURS DU SIÈCLE SÉMINAIRE</p> <p>La foule Extraits de films</p> <p><i>Coordination : Marie-José Mondzain</i></p>	<p>LES PEURS DU SIÈCLE SÉMINAIRE</p> <p>Le Soldat inconnu vivant (2004, 55') de Joël Calmettes</p> <p>Journal d'un soldat inconnu (1959, 16') de Peter Watkins</p> <p><i>Coordination : Marie-José Mondzain</i></p>	<p>CES FILMS QUI NOUS REGARDENT</p> <p>Ghislain et Liliane, couple avec pigeons (2005, 29') de Eve Duchemin</p> <p>Donner le jour (2005, 78') de Martin Verdet</p> <p><i>Débat en présence du réalisateur</i></p>
03	<p>10H15 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Il Pianto delle zitelle (1958, 11') La Casa delle tredici vedove (1960, 12') Luciano - Via dei Cappellari (1960, 11') Ritratto di Pina (1960, 9') Il Bar di Gigi (1961, 9') de Gian Vittorio Baldi</p> <p><i>Débat en présence du réalisateur et de P. Leboutte</i></p>	<p>14H45 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Fuoco ! (1968, 86') Il Cinema della realtà (1969, 48') de Gian Vittorio Baldi</p> <p><i>Débat en présence du réalisateur et de Patrick Leboutte</i></p>	<p>21H15 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Luciano - Una vita bruciata (1961, 80') de Gian Vittorio Baldi</p> <p><i>Débat en présence du réalisateur et de Patrick Leboutte</i></p>
04	<p>15H00 REDIFFUSION SÉANCES SPÉCIALES</p> <p>La Boîte noire (1992, 98') de Johann Feindt et Tamara Trampe</p> <p>Der Irrationale Rest (2004, 95') de Thorsten Trimpop</p>	<p>15H00 REDIFFUSION FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Chanson de gestes (1966, 19') Le Jardin des Tuileries (1966, 17') Proust, l'art et la douleur (1971, 85') Montreur d'images (1976, 8') Où sont-elles donc ? (1983, 12') Festivals 1966 Cinéma 1967 (1967, 57') de Guy Gilles</p>	<p>21H30 FILMS DU MASTER</p> <p>Les mots blancs (2005, 14') de H. Desplanques Ma part (2005, 19') de David Yon Tout est affaire de se perdre (2005, 19') d'Irene Aranz Tant qu'on pourra dormir (2005, 17') de Mayling Tsang-Hin-Sun Secondo Piatto (2005, 15') de Mary Tarantola D'un chagrin j'ai fait un repos (2005, 19') de Laetitia Carton</p>
05	<p>10H15 SÉANCES SPÉCIALES</p> <p>Mère patrie (2004, 25') de Albertine Lastera</p> <p>Vivre à Tazmamart (2004, 72') de Davy Zylberfajn</p> <p><i>Débat en présence des réalisateurs</i></p>	<p>15H00 CES FILMS QUI ...</p> <p>De père en fils (2005, 52') de Philippe Ayme</p> <p>Les Enracinés (2005, 51') de Damien Fritsch</p> <p><i>Débat en présence du réalisateur</i></p>	<p>21H15 LA ROUTE DU DOC</p> <p>The Diary (2002, 6') de Mohammed Ali Safoora Paint ! No Matter What (2001, 26') de Maziar Bahari Something Like Me (2002, 45') de Mona Zahed</p> <p><i>Débat en présence de Massoud Bakhshi, Agnès Devictor et Ibrahim Mokhtari</i></p>
PLEIN AIR			<p>21H30 PLEIN AIR VENT FORCE 8</p> <p>El Cielo gira (2004, 115') de Mercedes Álvarez</p>

HORS CHAMP

SAFIA BENHAÏM, THOMAS GABISON, SÉBASTIEN GALCERAN,
ANTOINE GARRAUD, CÉLINE LECLÈRE, GAËL LÉPINGLE,
NATHALIE MONTOYA, ISABELLE PÉHOURTICQ, PIERRE THÉVENIN.
PHOTOGRAPHIES : NATHALIE POSTIC