

Critiques

Délits flagrants

Sommaren, Love Letter

le Plus Bel Âge

Un mur de silence

Petits Arrangements avec les morts

Jean Beaulieu, Michel Euvrard, Ludovic Hirtzmann et Paul Beaucage

Volume 14, numéro 4, hiver 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33789ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beaulieu, J., Euvrard, M., Hirtzmann, L. & Beaucage, P. (1995). Compte rendu de [Critiques / *Délits flagrants* / *Sommaren, Love Letter* / *le Plus Bel Âge* / *Un mur de silence* / *Petits Arrangements avec les morts*]. *Ciné-Bulles*, 14(4), 60–65.

Délits flagrants

35 mm / coul. / 110 min /
1994 / doc. / France

Réal. et scén.: Raymond
Depardon

Image: Nathalie Crédou

Son: Claudine Nogaret et

Sophie Chiabaut

Mont.: Roger Ikhlef, Camille

Cotte et Georges-Henri

Mauchant

Prod.: Pascale Dauman -
Double D Copyright Films

DÉLITS FLAGRANTS

de Raymond Depardon

par Jean Beaulieu

Il y a deux cinéastes en Depardon: l'un documentariste, l'autre cinéaste de fiction documentaire. Son passé de reporter-photographe le sert donc à merveille dans cette seconde carrière. Le premier Depardon se spécialise notamment dans le documentaire d'institution, saisissant le quotidien dans un commissariat de police du Quartier latin dans **Faits divers**, les premiers entretiens réalisés en urgence à l'Hôtel-Dieu de Paris dans **Urgences** et, ici, la comparaison de divers prévenus pris en flagrant délit de délinquances mineures devant un substitut du procureur au Palais de justice.

Alors qu'il avait totalisé quelque 25 heures de rushes pour **Faits divers** en 1983, Depardon a cette fois réduit ce nombre à 20, ne gardant que l'intervention de 14 déférés sur les 86 qui avaient accepté d'être filmés.

Retardé de sept ans pour cause de diverses interdictions, changements de juge ou de ministre, etc., le film commence enfin par un long travelling qui nous amène de la cour de la Sainte-Chapelle dans les couloirs du Palais jusqu'au bureau du substitut du procureur, une toute petite pièce de 10 mètres carrés où s'engageront 14 dialogues entre un contrevenant et l'autorité judiciaire.

Tour à tour, un voleur d'auto, un toxicomane, un escroc, un mari violent, un indic, une alcoolique coupable d'agression au couteau, une voleuse à l'étagère, un homme accusé de harcèlement sexuel, un

graffiteur, un agresseur, une prostituée séropositive mêlée au trafic de stupéfiants, un jeune dur accusé d'outrage verbal contre deux gendarmes, un Malien sans permis de séjour en France et un pickpocket défilent dans le bureau de trois substituts, dont une femme, qui après un échange de questions et réponses les dirigent à l'avocat ou les relâchent. Une sorte de film à sketches à la forme théâtrale, répétitive...

En effet, à part les plans d'ouverture et de fermeture, et une brève incursion en compagnie de l'avocat d'office, on n'assiste qu'aux audiences en caméra fixe, qui enregistre un véritable duel entre le prévenu, qui tente de se justifier (et n'y parvient jamais) en demeurant le plus cohérent possible, et le représentant de la justice. Le montage n'intervient que pour passer d'un interrogatoire à l'autre ou couper un passage jugé non pertinent ou trop long par le réalisateur.

Le réel se joue donc devant nous. Mais la présence de la caméra, quoique très discrète, influence tout de même les comportements. Au début de chaque entretien, les prévenus se laissent parfois aller au cabotinage ou essaient de maquiller les faits, mais très vite, constatant que c'est leur destin qui se joue et qu'ils se trouvent en face d'arguments qu'ils peuvent difficilement réfuter, ils «rentrent dans le rang» (à une exception près, la revendeuse séropositive), ce qui permet ainsi aux substituts de rétablir la suprématie que leur confère le pouvoir. Les substituts font d'ailleurs parfois office de père (ou de mère) des prévenus, jouant un rôle (leur rôle) quelque peu moralisateur. Et, bien installés dans leurs fonctions et servis par leur expérience et leur intelligence, à mesure que l'échange progresse entre eux et les accusés, ils gagnent en assurance et en supériorité (sans en abuser toutefois), se permettant à l'occasion un petit trait d'esprit, mais en préservant toujours la dignité des personnes qui prennent place devant eux.

À partir d'un procédé qui semble a priori aride, Depardon nous convie au théâtre de la vie, qui demeure très divertissant en même temps qu'instructif, où la gravité et tout le drame qu'on devine derrière les situations sont tempérés par des gestes, des regards ou des propos parfois (involontairement) comiques. Et le spectaculaire des fictions policières habituelles se trouve ici avantageusement remplacé par la seule force du récit et du jeu des questions et des réponses en vue d'en arriver à la plus grande vérité possible (ce qui ne se vérifie pas toujours cependant). Une incursion privilégiée du spectateur dans la «vraie vie». ■



Délits flagrants de Raymond Depardon

SOMMAREN

de Kristian Petri

LOVE LETTER

de Shunji Iwai

par Michel Euvrard

Dans cette édition 1995 du Festival des films du monde où le thème de la mort était très présent, deux premiers longs métrages, *Sommaren* (*Entre deux étés*) de Kristian Petri (Suède) et *Love Letter* de Shunji Iwai (Japon), traitaient plus spécifiquement du deuil et du «travail du deuil», la période qui suit la mort d'un être aimé et la façon dont les proches réagissent à la perte pour finalement la surmonter. Le film suédois aborde le sujet de front, le japonais de biais.

En vacances l'été au bord de la mer, un petit garçon se noie; *Sommaren* évoque les neuf ou dix mois qui suivent son décès et montre les réactions de la famille. Dans la vie des parents, de Torun surtout, sa mère, la mort de leur fils cadet ouvre une période troublée, chaotique, traversée de sentiments contradictoires, d'impulsions sans suite et de mouvements violents. Le mari n'est plus capable de faire l'amour avec sa femme, elle se sépare de lui, décide de vivre seule et tente, sans succès, d'avoir des aventures passagères. Un soir, dans un bar, elle accepte une proposition de jouer dans une vidéo érotique. Tandis que le vidéaste ajuste les lumières, et que le partenaire pressenti — la cinquantaine à moustache, ni Apollon ni étalon! — lui caresse un sein, elle éclate en sanglots. Cet épisode érotico-burlesque met un terme à son travail de deuil; lorsque le tournage est complété, on sait qu'elle va retourner au domicile conjugal et renouer les fils de sa vie.

Le film est tourné dans le registre du réalisme moyen, qui cherche son authenticité dans la vraisemblance, conforme à l'expérience du spectateur ordinaire. Ce conformisme esthétique ne fait cependant que mieux ressortir la qualité particulière du regard que Petri porte sur ses personnages, sur la protagoniste en particulier. Il l'accompagne à quelque distance dans le parcours qu'il a inventé pour elle, un parcours dont souvent les épisodes sont courts, ou autrement qu'on ne s'y attendait, avec un sens très pincésans-rire de l'incongru. Il la suit d'une façon strictement chronologique, quasi documentaire, sans flashes-back, explications ou jugements. Il est bien



servi par l'interprète, Gunilla Rööf, dont le physique solide, presque massif, l'air calme, réfléchi donnent de la crédibilité aux comportements «irresponsables» auxquels elle se livre après la mort de son jeune fils.

Alors que *Sommaren* est un film au présent, un film du vécu au jour le jour et qu'il en tire son efficacité, *Love Letter* commence deux ans après la mort d'Itsuki Fujii, un étudiant victime d'un accident d'apinisme. À l'issue d'une cérémonie à sa mémoire au cimetière de Kobé, au sud du Japon, la mère d'Itsuki invite Hiroko, sa fiancée, à passer quelques jours chez elle; Hiroko tombe sur un vieil annuaire de l'école secondaire qu'Itsuki fréquentait à Otaru, une ville du nord du Japon où vivait alors sa famille.

Comme on jette une bouteille à la mer, Hiroko envoie une lettre à l'ancienne adresse d'Itsuki et contre toute attente, bien que l'adresse n'existe plus — une autoroute passe maintenant là où se trouvait la maison — elle reçoit une réponse signée... Itsuki Fujii.

Toute la suite du film repose sur cette invention de la présence au même moment dans la même école de deux élèves, un garçon et une fille, nommés tous

Sommaren

35 mm / coul. / 112 min / 1995 / fict. / Suède

Réal.: Kristian Petri
Scén.: Stig Larsson
Image: Stefan Kullängér et Kristian Petri
Son: Klas Engstrom
Mus.: Twice a Man
Mont.: Lasse Summanen
Prod.: Christer Nilson - Götafilm
Int.: Gunilla Rööf, Samuel Fröler, Christopher Järredal-Antoniou, Markus Johansson, Lean Nilsson

Sommaren de Kristian Petri

Love Letter

35 mm / coul. / 117 min / 1995 / fict. / Japon

Réal.: Shunji Iwai
Scén.: Noboru Shinoda
Image: Shunji Iwai
Son: Masato Yano
Mus.: Remedios
Mont.: Shunji Iwai
Prod.: Fuji Television Network Inc.
Int.: Miho Nakayama, Etsushi Toyokawa, Mariko Kaga, Bunjaku Han, Katsuyuki Shinohara, Miki Sakai



Love Letter de Shunji Iwai

deux Itsuki Fujii. Le spectateur en oublie vite, heureusement, l'in vraisemblance et la fragilité, car Hiroko et Itsuki continuent de s'écrire. Hiroko veut tout savoir de la vie d'Itsuki-le-garçon avant qu'elle le rencontre et Itsuki-la-fille a grand besoin de raconter les vexations et les brimades que lui a valuées son nom à l'école. Les fragments des lettres échangées introduisent des épisodes de la vie scolaire des deux Itsuki à Otaru. Le film se construit ainsi, dans un va-et-vient entre le présent et le passé, Kobé et Otaru, Hiroko qui ne se décide pas à répondre à l'amour d'un ami d'Itsuki-le-garçon, et Itsuki-la-fille qui n'arrive pas à se débarrasser d'une grippe tenace. Si elles poursuivent leur correspondance, et qu'une complicité et une amitié naissent entre elles, c'est que chacune, consciemment ou non, y trouve son compte: Hiroko commence enfin à travers elle à faire son deuil d'Itsuki, et Itsuki-la-fille, ses adieux à l'adolescence. La preuve en est qu'au printemps, lors du voyage qu'Hiroko décide de faire à Otaru en compagnie de son amoureux, elle se sentira capable de répondre à son amour, et qu'Itsuki guérira finalement de sa grippe.

Love Letter est plus vagabond, a plus de légèreté, de fantaisie et de charme; **Sommaren** est plus direct, plus rigoureux et plus âpre, ses personnages, plus âgés, sont plus gravement marqués par la mort de l'enfant que Hiroko ne l'est encore, deux ans après, par celle de son fiancé. La pudeur et le sens de la tenue ne se manifestent pas de la même façon dans les deux films, mais tous deux montrent que le travail du deuil est involontaire, inconscient, s'ef-

fectue dans l'ignorance et comme malgré soi et emprunte des voies détournées, paradoxales, voire «scandaleuses» pour atteindre son objectif de retour à la vie. ■

LE PLUS BEL ÂGE

de Didier Haudepin

par Ludovic Hirtzmann

Par pur mercantilisme, certains metteurs en scène n'hésitent pas à offrir au spectateur des scénarios mille fois découverts. Les habitués des salles obscures anticipent alors avec tristesse chaque séquence et la soirée est vite gâchée. Ce n'est pas le cas avec Didier Haudepin dont le choix n'est pas dicté par la facilité. Après de belles promesses (**Elsa, Elsa** en 1985) et une longue absence derrière la caméra, Haudepin resurgit dans une création surprenante. Épaulé par Claire Mercier, l'ancien acteur aujourd'hui réalisateur aborde un sujet inédit de la vie scolaire française. Dans **le Plus Bel Âge**, il traite d'un dossier explosif, tabou dans le milieu des grandes écoles et universités: les rites d'initiation ou «le bizutage» comme disent les Français. Probablement l'une des dernières grandes pratiques rituelles contemporaines.

Chaque année en septembre, le Québec voit défiler son lot d'étudiants qui essaient de vendre aux passants des feuilles de papier mouchoir pour un dollar la feuille ou qui, couverts de farine ou de peinture, se promènent dans les rues. Grosse farce étudiante, direz-vous. Loin s'en faut. Protégé, défendu becs et ongles par les étudiants dans les grandes écoles françaises, le bizutage n'a cependant pas que des adeptes. Traditionnellement, chaque petit nouveau devient pour quelques semaines le souffre-douleur des anciens. Aucune loi écrite, aucune coutume orale ne délimitent les frontières de l'acceptable et de l'inacceptable. Évidemment, l'histoire du bizutage ne s'est pas forgée sans taches. Les morts (on en a dénombré 28 aux États-Unis en 1991), les viols, les passages à tabac et autres actions crapuleuses ont quitté l'ombre pour rejoindre le domaine public. Mais toute protestation déclenche alors l'ire des étudiants qui y voient une remise en cause de leurs libertés fondamentales. Dans un milieu plutôt bon enfant, ouvert sur l'extérieur, ces rituels moyenâgeux ne sont pas le moindre des paradoxes. Majoritairement opposés

à l'ordre, à la discipline, le petit monde étudiant se transforme alors en caserne, en «grande muette» pour reprendre le surnom donné à la gendarmerie en France.

Delphine (Élodie Bouchez), 17 ans, rentre en classe préparatoire à l'une des plus grandes institutions scolaires de France: l'École normale supérieure, section lettres. Elle y rencontre Claude (Sophie Aubry), élève d'un autre niveau, qui se suicide pendant la période de bizutage. L'affaire, vite classée dans les tiroirs de l'administration, trouble Delphine. Grâce à la complicité perverse d'Axel, l'ancien amant de Claude (Melvil Poupaud) et la naïveté du frère de la disparue (Gaël Morel), Delphine découvre un univers bien particulier...

Les personnages de Didier Haudepin constituent un véritable portrait de générations et présente les différentes tendances politiques et psychologiques que l'on peut trouver chez les jeunes Français. Delphine, issue d'un milieu populaire, marque l'irruption du calme dans la tempête des classes préparatoires. Au milieu des loups, la métamorphose de la douce Delphine s'effectue avec cette paix intérieure qui anime le jeu de celle qui fut consacrée meilleur espoir féminin à Cannes l'an dernier. Axel, le rebelle fasciste, renie ses origines modestes pour se fabriquer un monde tourmenté, en proie aux émotions

les plus violentes. Pervers, revenu de tout, il évolue tel un Casanova retors et manipulateur. Sa petite amie, Claude, malgré ses airs de grande dame, a oublié qu'elle n'a que 20 ans. Elle disparaît assez vite, non sans avoir porté l'étendard de ces générations d'élèves brillants, au verbe acéré mais aux neurones fragiles. Le frère de Claude, le bouillonnant Gaël Morel découvert dans **les Roseaux sauvages** d'André Téchiné et réalisateur d'un court métrage prometteur, **la Vie à rebours**, est l'archétype du bon garçon déstabilisé dans l'univers quasi carcéral de l'internat.

Dans ce film au rythme découpé, saccadé, les personnages sont des écorchés vifs préoccupés d'eux-mêmes et de leur réussite sociale. Les rapports humains, dénués de toute chaleur, sont guidés par les seuls intérêts personnels. Les relations amoureuses sont utilitaires. Et pourtant, la confusion des sentiments, sous l'influence des lectures romanesques, rattrape vite la raison de leurs 20 ans.

Haudepin réussit son examen de passage même si on peut déplorer le côté parfois un peu statique des scènes intimistes. C'est un dur rappel pour de jeunes acteurs et réalisateurs néanmoins talentueux. Mais ce mal nécessaire signifie que l'exercice de style, car il s'agit bien de cela ici, reste l'art de l'expérience. ■

Le Plus Bel Âge

35 mm / coul. / 85 min /
1995 / fict. / France

Réal.: Didier Haudepin
Image: Jean-Marc Fabre
Scén.: Claire Mercier et
Didier Haudepin
Son.: Daniel Ollivier et
Dominique Gaborieau
Mus.: Alexandre Desplat
Mont.: Juliette Welfing
Prod.: Didier Haudepin -
Bloody Mary Productions
Int.: Élodie Bouchez, Melvil
Poupaud, Sophie Aubry, Gaël
Morel, Myriam Boyer, Marcel
Bozonnet



Élodie Bouchez dans **le Plus Bel Âge**



Un mur de silence de Margareta Heinrich et Eduard Erne

UN MUR DE SILENCE

de Margareta Heinrich
et Eduard Erne

par Michel Euvrard

Comme Harriet Wichin dans **les Gardiens du silence**, Margareta Heinrich et Eduard Erne — ils sont nés tous les trois bien après la fin de la Deuxième Guerre mondiale — abordent le sujet du système concentrationnaire nazi par le biais de l'anecdote: des membres de la communauté juive autrichienne recherchent autour d'un village proche de la frontière hongroise la fosse commune où ont été enterrés 180 ou 200 travailleurs juifs tués par les S.S. à l'approche des troupes russes en 1945. Une première recherche avait échoué dans les années 60 alors que les chercheurs avaient fait l'objet de menaces.

Le film comprend des entrevues avec l'organisateur des recherches, un survivant du massacre, qui moutur entre deux périodes du tournage, et avec des habitants du village. Le premier explique l'importance dans la culture juive de donner aux morts une sépulture individuelle dans un terrain consacré. Parmi les seconds, aucun des plus âgés ne se souvient d'avoir été témoin du massacre, ils en ont seulement entendu parler. Quant aux autres, soit qu'ils s'opposent furieusement à la recherche de la fosse commune, soit qu'ils se situent au-dessus ou à côté du débat et parlent de l'incident comme s'il était arrivé ailleurs.

Mais tous se sentent accusés, et aucun ne s'estime coupable.

Au niveau du reportage, **Un mur de silence** apporte ainsi sur le «malaise autrichien», que signalait déjà sur d'autres registres l'affaire Waldheim ou l'œuvre de Thomas Bernhard, un témoignage de terrain; mais le film dépasse le reportage et prend l'envergure d'un véritable documentaire quand, à la confrontation de la volonté d'oublier avec celle de se souvenir, il marie l'exploration des lieux.

Heinrich et Erne filment longuement les champs dans lesquels la fosse commune pourrait se trouver: un bulldozer rebouche la tranchée et en creuse une nouvelle. L'état actuel des lieux mesure le passage du temps: les arbres, les plantes, l'herbe ont repoussé, égalisé le terrain, effacé les traces de bâtiments disparus, démantelé des clôtures... Les lieux ont retrouvé l'anonymat, l'innocence. Rien ne signale plus ce qui s'est passé, et quand on en cherche aujourd'hui le souvenir, soit comme ici à Reichnitz, les traces matérielles restent introuvables ou déjà recueillies dans des musées, stérilisées, «normalisées», transformées en attractions touristiques, comme **les Gardiens du silence** montre ce qu'il est arrivé à Auschwitz et à Dachau.

Il s'établit un rapport étrange, à la fois inquiétant, dérisoire et presque comique, entre d'une part les passions opposées des chercheurs — une obstination tranquille mais à l'évidence provocatrice — et la colère des villageois dérangés dans le sommeil de leur conscience, et d'autre part l'activité réfléchie, calculée mais apparemment absurde qui consiste à creuser les tranchées pour les reboucher ensuite, et le vide dans des paysages hivernaux. Comme si la nature, les choses, la matérialité de la vie végétale, instinctive, s'étaient faites les alliées objectives de la volonté d'oublier contre le désir de se souvenir. On pense aux vers de Victor Hugo dans **Tristesse d'Olympie**:

*Que peu de temps suffit
pour changer toutes choses!
Nature au front serein, comme vous oubliez!
Et comme vous brisez dans vos métamorphoses
Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés!*

La motivation religieuse d'offrir une sépulture individuelle aux morts mise à part, la recherche des traces est peut-être plus significative que ne le serait leur découverte et leur exhumation, et la réalisation de ce film plus que l'érection d'un mémorial. ■

Un mur de silence

16 mm / coul. / 88 min /
1995 / doc. / Autriche-
Allemagne-Pays-Bas

Réal. et scén.: Margareta
Heinrich et Eduard Erne
Image: Herman
Dunzendorfer
Son.: Olivier Sunner
Mus.: Pier Ponger
Mont.: Paul Sedlacek et
Regina Schubert
Prod.: Lukas Stepanik -
Extrafilm

PETITS ARRANGEMENTS AVEC LES MORTS

de Pascale Ferran

par Paul Beauceage

Lorsqu'un premier long métrage de fiction témoigne d'autant d'audace thématique et de maîtrise stylistique que celles de **Petits Arrangements avec les morts** on peut, sans trop craindre de se tromper, prédire un brillant avenir à son auteur. Le film de Pascale Ferran est une comédie dramatique se divisant en cinq parties (elle comprend une introduction, trois brèves histoires ainsi qu'une conclusion) qui traite, sur un mode philosophique, de la fragilité de la vie et du bonheur humain. Celle-là met d'abord en scène la rencontre, sur une plage bretonne, d'un homme d'une quarantaine d'années et d'un petit garçon surnommé Jumbo. Cette interaction engendre un pacte entre les deux personnages: Jumbo s'engage, durant un certain temps, à protéger le magnifique château de sable qu'a construit son interlocuteur. Toutefois, l'enfant se révèle bientôt incapable d'honorer sa promesse. Par conséquent, il cherche à expliquer la cause de son échec.

Finement, Pascale Ferran fait alterner le ton de la légèreté avec celui de la gravité: au moment de satisfaction qu'a vécu Jumbo succède un sentiment de culpabilité que rien, sur le plan événementiel, ne semblait annoncer. Par contre, la prise de distance de la réalisation tendait déjà à remettre en question l'entreprise du petit garçon. Qu'on pense à cet ironique plan moyen où l'on voit les deux personnages de dos, immobiles, et à travers lequel la cinéaste nous invite à nous méfier d'une esthétique de carte postale qui ne correspond guère à la dynamique générale de la vie. De plus, on pourrait se référer à un gros plan nous montrant Jumbo jouer à l'adulte afin d'acquiescer une envergure dont il se croit dépourvu. **Petits Arrangements avec les morts** atteint à une grande complémentarité entre le scénario et la mise en scène: celle-ci ne manquant jamais de suggérer ce que celui-là ne révèle point.

L'intrigue élaborée par Pascale Ferran et son collaborateur Pierre Trividic s'appuie sur le principe psychosociologique selon lequel une somme d'influences humaines détermine le comportement de tout individu. Cependant, certains rapports ou rencontres s'avèrent plus déterminants que d'autres. Ainsi l'interaction de Jumbo avec l'homme au châ-

teau de sable apparaît moins profonde et moins houleuse que la relation unissant ce dernier à son frère cadet François, le protagoniste de la seconde histoire. Celui-ci est un entomologiste d'une trentaine d'années qui ne peut profiter d'une belle journée sur la plage (à l'instar de Jumbo et de Zaza, une infirmière de 40 ans, sœur aînée de François et héroïne du troisième récit) parce que la présence de son frère ressuscite en lui de douloureux souvenirs. En somme, elle lui rappelle qu'il est mortel.

Ainsi que le suggère son titre, le long métrage de Pascale Ferran établit une relation directe entre deux mondes: celui des morts et celui des vivants. Or, le premier y émerge graduellement comme l'inévitable conséquence du second. Voilà pourquoi les trois protagonistes, qui représentent trois générations d'êtres humains, voient leur existence subitement bouleversée par l'appréhension de la mort. Pourtant, **Petits Arrangements avec les morts** constitue une œuvre éminemment sereine qui ne sombre jamais dans le pessimisme gratuit ou les clichés. En mettant en scène des personnages qui, malgré leurs préoccupations profondes, semblent aptes à profiter de l'existence durant de nombreuses années, Ferran atteint un bel équilibre entre la prise de conscience de la mortalité humaine et le désir de vivre. Tout bien considéré, la vie est limitée dans son étendue, fragile comme un château de sable... ■

*Petits Arrangements
avec les morts*

35 mm / coul. / 108 min /
1994 / fict. / France

Réal.: Pascale Ferran
Scén.: Pierre Trividic et
Pascale Ferran
Image: Jean-Claude Larrieu
Mus.: Béatrice Thiriet
Mont.: Guy Lecorne
Prod.: Éclipsa Films et La
Sept-Cinéma
Dist.: C/FP Distribution
Int.: Didier Sandre, Catherine
Ferran, Charles Berling,
Sabrina Leurquin, Guillaume
Charras



Petits Arrangements avec les morts de Pascale Ferran