

VINCENT
MACAIGNE

VIMALA
PONS

PASCAL
LÉGITIMUS

RODOLPHE
PAULY

FRED
TOUSCH

MATHIEU
AMALRIC

JEAN-LUC
BIDEAU

RECTANGLE PRODUCTIONS PRESENTE

LA LOI DE LA JUNGLE

UNE COMÉDIE DE
ANTONIN PERETJATKO

AU CINÉMA LE 15 JUIN

HAUT
E
COUR



PROGRAMMATION

Martin Bidou et Christelle Oscar
Tél. : 01 55 31 27 63/24
martin.bidou@hautetcourt.com
christelle.oscar@hautetcourt.com

PARTENARIATS MÉDIA ET HORS MÉDIA

Marion Tharaud et Pierre Landais
Tél. : 01 55 31 27 32/52
marion.tharaud@hautetcourt.com
pierre.landais@hautetcourt.com

DISTRIBUTION

Haut et Court Laurence Petit
Tél. : 01 55 31 27 27
distribution@hautetcourt.com
www.hautetcourt.com

PRESSE

Agnès Chabot
Tél. : 01 44 41 13 48
agnes.chabot@free.fr

www.facebook.com/loidelajungle

Dossier de presse et photos téléchargeables sur www.hautetcourt.com

LA LOI DE LA JUNGLE

UNE COMÉDIE DE
ANTONIN PERETJATKO

AU CINÉMA LE 15 JUIN

2016 - France - 1h39 - 1.85 - 5.1

SYNOPSIS

Marc Châtaigne, stagiaire au Ministère de la Norme, est envoyé en Guyane pour la mise aux normes européennes du chantier GUYANEIGE : première piste de ski indoor d'Amazonie destinée à relancer le tourisme en Guyane. De mésaventure en mésaventure, on lui affuble un coéquipier. Pas de chance c'est une pin-up. Pire : elle a du caractère.



ENTRETIEN AVEC ANTONIN PERETJATKO

Comment est né ce projet de film tourné en grande partie en Guyane ?

Tourner en Guyane permet évidemment de prendre la jungle comme une allégorie du monde moderne mais surtout ce territoire est une enclave française dans un autre continent, un bout d'Europe en pleine Amérique du sud. À ma connaissance c'est quelque chose d'unique et c'est justement ce que montre le film : une aberration territoriale issue de l'héritage colonial.

Cela permet de parler de la France tout en étant loin, très loin de la capitale.

Le sujet du film est celui des normes européennes transposées hors d'Europe : que se passe-t-il lorsqu'on tente d'appliquer des normes dans un territoire pour lequel elles n'ont pas été conçues ? Quand je parle de territoire, il s'agit aussi de territoire intellectuel.

Depuis tes courts métrages, tu travailles beaucoup sur les clichés. Dans le film, ça passe notamment par les animaux : dès qu'on arrive en Guyane, il y a des mygales, des serpents ou toutes sortes d'insectes dans quasiment dans chaque plan, conformément aux clichés qu'on peut avoir sur cette région.

Je me sers des clichés ou plus exactement de symboles visuels comme point de départ.

En Guyane, les gens sont extrêmement méfiants par rapport à l'image qu'on va renvoyer d'eux. La majorité des films tournés là-bas en donne une image très sombre : il y est question du bagne, des orpailleurs, ou de la délinquance. À l'inverse ils ne veulent pas non plus qu'on filme la Guyane comme une carte postale. C'est difficile de se positionner entre ces deux extrémités. Comme mon film part des clichés, les Guyanais avaient peur qu'on se moque d'eux. Notre véritable sésame a été Pascal Légitimus. On nous regardait un peu de travers au début, mais dès que les gens apprenaient qu'il y avait Légitimus avec nous, ils se disaient que le film n'était pas raciste. La question du racisme est très vivace là-bas, il y a un certain tabou à l'évoquer. C'est pour ça que je voulais mettre



les pieds dans le plat tout de suite. Lorsque, à l'arrivée de Châtaigne en Guyane, quelqu'un lui dit : « Je ne suis pas votre esclave », les choses sont posées et ensuite le film joue avec.

D'où vient l'idée de « Guyaneige », ce projet fou de station de ski en plein milieu de la jungle ?

Il y a un pont qui a été construit entre la Guyane et le Brésil. C'était une volonté de chefs d'États. Il a été bâti grâce aux normes européennes mais les normes européennes et les compagnies d'assurances automobiles empêchent tout véhicule de franchir cette frontière. Ce qui devait être un grand symbole est devenu un symbole de l'absurde. Cela m'a soufflé l'idée d'écrire quelque chose d'encore plus absurde : « Guyaneige ». En Guyane, il n'y a pas de tourisme, pas d'infrastructures touristiques et très peu d'hôtels... Ils veulent faire venir des touristes mais ils n'y arrivent pas. Un peu comme si on voulait développer le tourisme en Seine-Saint-Denis.

Dans la séquence du golf, Amalric tient un laïus sur l'Empire romain et sur les normes qui lui ont permis de s'imposer partout où il s'étendait. La première chose que faisaient les Romains en territoire conquis, c'était de construire des routes. En Guyane c'est un peu ça : on construit encore des routes là où il n'y en a pas, dans des villages perdus pour montrer que c'est la France. C'est l'impérialisme européen en quelque sorte. Le tourisme est la suite logique de la construction des routes.

Dans tes films, la fantaisie n'est jamais éloignée de la réalité. « Guyaneige », le Ministère de la Norme, la Banque mondiale du sport : autant de projets ou d'institutions qui sont crédibles jusque dans leur dénomination. J'ai d'ailleurs lu dans un document officiel du Comité national olympique qu'il existait un projet de banque mondiale du sport.

Pour la banque mondiale du sport, c'est une pure invention, cela pointe la valeur lucrative du sport. Mais il y a déjà des équivalents de « Guyaneige » dans le monde, par exemple en Arabie Saoudite.





C'est tellement crédible que des gens, lors de la préparation, me demandaient : « c'est vrai Guyaneige ? ». Je ne fais pas du cinéma réaliste, mais ça ne m'empêche pas de parler du monde aujourd'hui. C'est souvent de là que viennent les quiproquos par rapport à la comédie ou au burlesque : on croit parfois que parce que ce n'est pas réaliste, il n'y a pas d'idées ou de point de vue sur le monde. Ce qui m'intéresse, c'est d'utiliser l'humour comme une loupe, un filtre grossissant de la réalité.

Du court métrage French Kiss à La Fille du 14 juillet, il y a souvent eu un arrière-plan politique dans tes films. Dans La Loi de la jungle, on pourrait dire qu'il passe au premier plan. C'est plus frontal.

Effectivement, c'est peut-être plus corrosif qu'avant. J'avais envie de montrer cette espèce de jungle économique, et la manière dont les décisions prises au sommet se répercutent à la base. Au départ, le projet de Guyaneige est touristique. Ce qui signifie qu'il est censé relever l'économie en créant des emplois. Sauf qu'on s'aperçoit que dans les hautes sphères du pouvoir et de la finance, ils ne veulent pas créer d'emplois, ils veulent juste faire du pognon. Donc il y a des intérêts qui s'opposent. Ce sont des décisions complètement déconnectées de la réalité. Pour moi, la jungle, c'est un enchevêtrement qui brouille l'horizon, cela peut-être un enchevêtrement d'intérêts ou d'autres choses. Le film montre plusieurs jungles : la jungle urbaine, la jungle administrative, la jungle des carrières, la jungle économique, la jungle tropicale, la jungle de la loi... C'est pour cela qu'il y a plusieurs définitions dans le film de la loi de la jungle. L'une d'entre elles est : « Seuls les meilleurs d'entre nous réussiront ». C'est ce qu'il se passe au Ministère : généralement ce sont ceux qui ont les dents les plus longues qui réussissent. Mais il y a aussi : « Le vivant à l'assaut du vivant ». Les vers qui sortent du doigt de Châtaigne expriment cette idée.

Il y a aussi cette scène où un serpent avale une souris.

Au départ je voulais un ouroboros : c'est un serpent qui se mord la queue. Mais c'est un phénomène extrêmement rare donc quasi infilmable, on trouve quelques vidéos sur youtube. C'est l'éleveur de serpents en Guyane qui m'a suggéré de le remplacer par un serpent qui prend son repas. Tous les jours il leur donne à manger des souris élevées spécialement pour cela. Le jour où on a fait la scène, il a amené un serpent albinos qui n'avait pas mangé depuis deux jours et lui a donné une souris. Alors bien sûr, on se pose des questions d'éthique, mais si le serpent n'avale pas la souris c'est lui qui meurt de faim. Je tenais à cette scène parce que c'est quelque chose qu'on ne voit jamais dans les films, y compris dans les documentaires animaliers. Aujourd'hui la mode, c'est de couper avant la mise à mort. Par exemple, un lion chasse une gazelle, il se rapproche de sa proie, cut, ellipse, on passe à un plan où il est déjà en train de manger la gazelle. On ne voit pas le moment de la mort, comme si c'était tabou. Il y a une violence dans le monde de la nature qu'on n'ose plus montrer. Je voulais montrer ce qu'est la loi de la jungle. C'est un plan qui reflète tout le film. C'est la réalité de la jungle et c'est aussi une image de la finance qui dévore les petits.

C'est aussi un plan documentaire dont la violence contraste avec celle du reste du film : outrancière, presque cartoonnesque. Est-ce que cette violence grotesque est un moyen de figurer, par le biais de l'humour et de l'exagération, la violence économique ?

Le film est construit sur le principe de la douche écossaise, je tente d'aller très loin dans un sentiment puis très loin dans un autre. C'est un mélange de styles, en cela c'est un film baroque : un mélange des contraires. En ce qui concerne la violence grotesque, cela me permet de mieux faire passer des idées. L'écriture publicitaire « Je suis Guyaneige » en est une, il est là pour dénoncer le « je suis... » employé à toutes les sauces, expression que des esprits mercantiles ont voulu déposer sans succès. Pour autant mon film ne se veut pas militant. J'expose un point de vue à travers une forme comique : libre au spectateur de le partager ou non. Hélas, le problème des films qui ne se prennent pas au sérieux, c'est que

leur propos n'est pas pris au sérieux. Ce que je montre, c'est l'absurdité d'une situation et les gens qui se débattent dedans. Je pense que le monde est complètement absurde. Aujourd'hui, le Paris-Dakar part de Buenos Aires. Et pourquoi pas le Tour de France au Guatemala ? Et pourquoi pas « Guyaneige » ? Le réalisateur transforme la réalité par son regard, le cinéma donne à voir, c'est-à-dire qu'il montre ce qu'il peut y avoir de comique ou d'effrayant ou d'injuste dans la réalité. J'aime faire rire avec des choses qui ne sont pas toujours drôles dans la réalité. Le film expose parfois avec un rire de colère des choses qui sont rarement dites au cinéma car le cinéma est devenu trop frileux quand il s'agit de politique.

C'est le premier film que tu as tourné en numérique. Qu'est-ce que cela a changé pour toi ?

C'est un choix que je ne regrette absolument pas. D'abord parce que ça m'a permis de faire beaucoup de prises et de laisser arriver des choses qui n'étaient pas prévues dans la mise en scène. D'autre part le numérique était mieux adapté aux conditions de tournage, car à 18h00 dans la jungle il fait nuit. On a pu tourner une demi-heure de plus qu'en argentique. Une demi-heure par jour, c'est énorme : ça veut dire un plan supplémentaire par jour. Il y avait aussi la question des déplacements. Filmer dans la jungle, c'est à la fois simple et compliqué. Simple parce que, quand on pose la caméra quelque part, il suffit ensuite de panoter un peu pour donner l'impression d'être dans un endroit différent. Mais si on veut se déplacer, d'un mètre, de deux mètres ou plus, c'est tout de suite une demi-heure de travail. C'est très compliqué. Il faut trouver un endroit pour bien stabiliser le pied de la caméra, souvent il y a de la boue. Dès qu'on bouge, toute l'équipe bousille les plantes. Il y avait quelqu'un dont le travail était de remettre les plantes en place après chaque passage, après chaque prise, ce qui veut dire que c'est difficile d'enchaîner les prises, il faut attendre une nouvelle remise en place d'environ dix minutes, le jeu des comédiens et la concentration a le temps de s'évaporer.

La construction des plans a dû s'arranger avec ça. Par exemple il y a énormément de raccords dans l'axe dans le film. C'est-à-dire que le montage est fait dès le découpage... Même chose pour les mouvements d'appareil : il y en a très peu, en général ce sont les personnages qui bougent dans le cadre. Il n'y a quasiment aucun plan à l'épaule.



Sous leur apparence débraillée, tes films sont toujours très contrôlés. Est-ce que d'aller tourner dans la jungle, avec toutes les difficultés que tu évoquais, était une façon de te mettre en danger?

Absolument. Il n'y a pas d'improvisation dans mes films, je n'aime pas ça : les plans perdent leur rythme, les dialogues se diluent dans des informations inutiles, ce n'est pas l'esthétique que je recherche. Sur ce film j'avais pourtant envie de changement. Je voulais des décors difficiles. Cette difficulté était posée tout de suite aux personnes venant travailler sur le film. Il ne pouvait pas y avoir de concession. On était très préparé.

Une des scènes les plus difficiles qu'on ai eu à faire, c'est celle avec le boa autour du cou de Vincent. Il n'arrêtait pas de pleuvoir, on s'enfonçait jusqu'aux genoux dans la boue, il fallait des cordages pour se déplacer car il y avait une pente à gravir. C'était très compliqué de bouger le matériel, il y avait des guêpes et des épines partout... Un cauchemar. Dans ces cas là on est content d'avoir un découpage précis car on peut vite perdre les pédales.

Est-ce que pour toi, tourner un film d'aventure doit être en soi une aventure ?

C'était très important que le tournage et le film se ressemblent, en cela les deux relèvent de l'aventure. Si vous montrez 24h/24 à l'équipe quel film vous faites, tout devient plus simple. Tout le monde va dans le même sens.

Tout ce que les comédiens devaient faire, je le faisais avant eux : manger des larves, aller dans l'eau croupie, prendre le boa autour du coup... J'étais toujours en short et souvent pieds nus. Si Vimala est en short, je ne peux pas décentement me pointer en pantalon. Ça créé des liens très forts. Macaigne me disait : « on se donne à fond, mais je ne suis pas sûr que ça se verra à l'écran parce que c'est une comédie ». En effet je ne souhaite pas que le labeur ou la difficulté de la fabrication du film se voient forcément à l'écran.



Comment s'est passé le tournage de la scène dans les rapides ?

C'est le genre de scènes difficiles à faire à cause des assurances. Je me suis battu comme je pouvais contre ce diktat de l'assurance. Il était hors de question pour moi d'utiliser des mannequins. Dans *African Queen*, il y a des rapides qui sont beaucoup plus impressionnants que les miens, mais on voit tout de suite que les passagers de la barque sont des mannequins. C'est le genre de choses qui me sortent du film. Chez Herzog, dans *Aguirre*, on voit que c'est vrai, c'est très impressionnant. Quand je suis allé en repérages en Guyane, le problème c'est qu'il y avait trop d'eau. Plus il y a d'eau, moins il y a de rapides. Ce sont les rochers émergents qui créent les rapides. J'avais peur que la scène soit nulle, j'avais même commencé à faire une croix dessus mais c'est un nœud scénaristique important dans le film, ça ne se remplace pas facilement. Heureusement on a fini par trouver un endroit où il y avait peu d'eau mais avec beaucoup de courant. Quand on y est retourné, on a eu de la chance car il venait de pleuvoir juste ce qu'il faut. Le chef décorateur qui a habité là pendant 15 ans m'a dit : « C'est pas dangereux : tu vas dans l'eau, tu te retrouves en quelques secondes 200 mètres plus loin mais il n'y a pas de courants qui t'aspirent par le fond ». On y est allé ; c'était effectivement sans trop de danger. J'avais envie qu'on voie que ce sont les comédiens et pas des doublures. C'est pour ça que je ne coupe pas au moment où ils tombent à l'eau et que je zoome pour avoir le plan serré. On voit que c'est eux, on distingue leurs visages.

Il y a une exigence de vérité.

C'était un de mes grands principes dès le départ : même si mon film n'est pas réaliste, je tenais à ce qu'il soit ancré dans le réel. Je ne voulais pas de trucages ou d'effets spéciaux pour les cascades ou pour les animaux. C'est important pour moi que la bagarre soit une vraie bagarre et pas du bidouillage numérique, le cinéma rejoint le cirque si on filme une bagarre en plan-séquence. C'est quelque chose qui s'est perdu même chez les cascadeurs. Maintenant ils veulent être filmés en plans serrés, très courts, avec des trucages numériques. Alors pas besoin d'avoir de cascadeurs. Même





chose pour les animaux : je voulais de vrais animaux, des insectes qu'on ne voit que dans la jungle et qui ne sont presque jamais filmés. On m'a proposé d'en faire quelques uns en numérique, comme la luciole, mais ça ne m'intéressait pas. Si on utilise une fois du numérique, ça jette le doute sur tout le reste d'autant plus qu'ils sont rarement bien faits. Or tous les animaux qu'on voit dans le film sont vrais : les deux papillons qui se tournent autour, le ver qui se dandine comme un ver de Walt Disney, les serpents, les mygales... Les larves que mange Vimala Pons, ce sont de vraies larves vivantes. Elles sont comestibles, les Amérindiens les mangent, j'en ai goûté, c'est parfaitement dégueulasse.

Comment travailles-tu sur le rythme ?

Déjà, le film a une cadence particulière, on est autour de 22 ou 22,5 images/seconde. Ça donne des voix un peu plus aiguës, une légère accélération assez comique. En général, dans les films burlesques, de Chaplin à Tati ou Jerry Lewis, le personnage principal a toujours une démarche très particulière. J'avais envie de changer un peu la démarche des comédiens par cette accélération.

Il y a également une autre raison à cela : au tournage, la mise en scène paraît assez tonique et quand on voit l'image, il y a une déperdition du rythme. En tournant légèrement plus rapidement, j'ai l'impression de ne pas perdre ce côté tonique. Bien sûr le rythme se travaille également beaucoup au montage. La difficulté, c'est de savoir quel temps il faut laisser après un gag ou un effet comique. Le temps n'est évidemment pas le même en fonction du registre dans lequel on est : si c'est un gag visuel, un gag de dialogue, une situation absurde, un gag de répétition, etc.

J'aime beaucoup les changements de tons, les changements de vitesse, c'est très quotidien : dans la même journée, on se dépêche, on s'ennuie juste après, on sourit, on se met en colère, etc.

J'avais envie de filmer la jungle de manière poétique, avec des moments où l'on se pose. La frénésie peut être épuisante et je tenais à ce que le spectateur puisse reprendre son souffle par moments.



En allant en repérages dans la jungle, j'ai été frappé par sa beauté et sa poésie. Il fallait trouver l'équilibre entre l'avancée du récit et ces moments plus poétiques. Les respirations sont aussi une manière de donner plus de chair aux personnages. L'histoire d'amour entre les deux personnages existe : ce n'était pas évident car mes personnages ne sont pas psychologiques.

Est-ce que tu cherchais à aller vers davantage de romanesque ?

Oui, je voulais un scénario beaucoup plus linéaire que d'habitude, mais qui permette au cinéma de se déployer. Avec des personnages plus incarnés, et un panel de jeu plus grand. Je voulais aller plus loin dans le jeu d'acteurs qu'avec *La Fille du 14 juillet*, qui n'était clairement pas un film d'acteurs. Pour moi, *La Loi de la jungle* est à la fois un film de réalisateur et un film d'acteurs. On croit aux personnages, on a envie d'être avec eux, ou d'être eux. Le film a été l'occasion d'approfondir mon travail avec Vimala Pons et Vincent Macaigne. Je voulais qu'ils me donnent plus d'eux-mêmes. Et le film leur offre un panel de jeu très grand. Vimala est capable de passer d'un jeu très burlesque à quelque chose de physique, puis sentimental... Macaigne c'est pareil.

Comment les as-tu dirigés pour aboutir à ce résultat ?

On a beaucoup parlé des personnages avant le tournage, les comédiens en étaient bien imprégnés. Et il y a beaucoup de moi-même mais aussi d'eux-mêmes dans les personnages. Par exemple, Macaigne n'a pas le permis, il fallait toujours le trimballer en voiture, et de fait, c'est Vimala qui s'en chargeait. C'était « son chauffeur pour tout le séjour », comme dit Amalric, elle n'en pouvait plus : exactement comme dans le film. Le film a été écrit pour eux.



Le casting est assez hétéroclite. On retrouve des acteurs de tes précédents films, y compris dans des seconds rôles, mais aussi des noms plus inattendus : Mathieu Amalric, Pascal Légitimus, Jean-Luc Bideau...

Comme le film mélange les genres, j'avais envie de mélanger des acteurs d'horizons différents, qui peuvent renvoyer à des univers ou à des types d'humour très variés. La difficulté, c'est de faire en sorte que la mayonnaise prenne. Là, comme je reprenais deux des acteurs de *La Fille du 14 juillet*, je voulais de nouvelles têtes. J'avais déjà pensé à Bideau pour le docteur Placenta dans *La Fille du 14 juillet*. Et Amalric avait failli être dans le film, mais il n'avait pas pu. Pour Légitimus, j'avais envie de travailler avec lui parce qu'il me fait rire.

Comment choisis-tu la musique ?

Cela rejoint la question du rythme de tout à l'heure, au montage quand ça va trop vite, il faut parfois retirer la musique ou sinon en mettre une. Elle permet aussi de changer le plan : par exemple, le cauchemar commence sans musique et petit à petit elle arrive et change la signification du plan. C'est valable pour le film dans son ensemble. Vers la fin, j'ai mis un peu de musique électronique. C'est un genre pas encore entendu jusque-là et qui donne tout à coup une autre couleur au film. La musique participe du mélange des genres.

Souvent, les musiques sont déjà là au tournage. Je les fais écouter aux comédiens pour les mettre dans l'ambiance de la scène. Le film a été monté à quatre mains : grosso modo je suis derrière la table de montage, et il y a un monteur à côté qui est là pour me conseiller. C'est l'inverse de ce qui se passe d'habitude où c'est le cinéaste qui assiste le monteur. De mon côté, je n'ai aucun souci à ce que le monteur reprenne les manettes, mais il y a une chose à laquelle il n'a pas le droit de toucher, c'est la musique. Pour moi, changer la musique, c'est comme changer un comédien. C'est un choix esthétique très fort, en cela il y a trois séquences musicales : la scène de la chenille-accordéon, la séquence du saxo en free jazz, puis la scène dans la pirogue où Vimala chante et Macaigne fait du mélodica. Parfois la musique a la même fonction qu'une voix off, elle raconte quelque chose mais surtout elle colore le film.

BIOGRAPHIE DE ANTONIN PERETJATKO

Diplômé de l'école Louis Lumière, il réalise des courts métrages comme L'HEURE DE POINTE (2002), CHANGEMENT DE TROTTOIR (2004) et FRENCH KISS (2005). Ces deux derniers courts sont d'ailleurs pré-sélectionnés aux César 2004 et 2005.

En 2004 il fait le tour du monde avec une caméra 16mm et profite de ce voyage pour réaliser le moyen métrage L'OPÉRATION DE LA DERNIÈRE CHANCE (2006) et plus récemment son 7^e court métrage VOUS VOULEZ UNE HISTOIRE ? primé au festival de Clermont-Ferrand 2015.

Après la réalisation de deux making-of pour Jacques Audiard (sur UN PROPHÈTE et DE ROUILLE ET D'OS), il passe au long en 2013 avec LA FILLE DU 14 JUILLET, remarqué à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes.

Il est lauréat de la Fondation Gan pour le Cinéma 2014 pour son deuxième long métrage, LA LOI DE LA JUNGLE, qui réunit une nouvelle fois Vincent Macaigne et Vimala Pons.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE DE VINCENT MACAIGNE

- 2016 LA LOI DE LA JUNGLE de Antonin Peretjatko
DES NOUVELLES DE LA PLANÈTE MARS de Dominik Moll
LES INNOCENTES de Anne Fontaine
- 2015 LES DEUX AMIS de Louis Garrel
UNE HISTOIRE AMÉRICAINNE de Armel Hostiou
- 2014 EDEN de Mian Hansen Love
TRISTESSE CLUB de Vincent Mariette
TONNERRE de Guillaume Brac
- 2013 2 AUTOMNES 3 HIVERS de Sébastien Betbeder
LA BATAILLE DE SOLFÉRINO de Justine Triet
LA FILLE DU 14 JUILLET de Antonin Peretjatko
- 2012 UN MONDE SANS FEMMES de Guillaume Brac
- 2011 UN ÉTÉ BRÛLANT de Philippe Garrel

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE DE VIMALA PONS

- 2016 ELLE de Paul Verhoeven
LA LOI DE LA JUNGLE de Antonin Peretjatko
MARIE ET LES NAUFRAGÉS de Sébastien Betbeder
- 2015 JE SUIS À VOUS TOUT DE SUITE de Baya Kasmî
LA VIE TRÈS PRIVÉE DE MONSIEUR SIM de Michel Leclerc
COMME UN AVION de Bruno Podalydès
- 2014 MÉTAMORPHOSES de Christophe Honoré
VINCENT N'A PAS D'ÉCAILLES de Thomas Salvador
- 2013 LA FILLE DU 14 JUILLET de Antonin Peretjatko
ADIEU BERTHE OU L'ENTERREMENT DE MÉMÉ de Bruno Podalydès

LISTE ARTISTIQUE

Châtaigne VINCENT MACAIGNE
Tarzan VIMALA PONS
Duplex PASCAL LÉGITIMUS
Galgaric MATHIEU AMALRIC
Friquelin FRED TOUSCH
Damien RODOLPHE PAULY
Rosio JEAN-LUC BIDEAU
Ulrich PASCAL TAGNATI
Georges THOMAS DE POURQUERY
De Rostiviec PHILIPPE LAUDENBACH

LISTE TECHNIQUE

Réalisation
Production

ANTONIN PERETJATKO
RECTANGLE PRODUCTIONS
ALICE GIRARD

Scénario et dialogues

ANTONIN PERETJATKO
FREDERIC CIRIEZ

Avec la collaboration de
Chef opérateur
Son

MAUD AMELINE
SIMON ROCA
FABRICE OSINSKI
JULIEN ROIG et VINCENT VERDOUX

Décor

YANN MEGARD

Montage

SERGE FERNANDEZ
ANTONIN PERETJATKO
XAVIER SIRVEN

Costumes

SIDONIE PONTANIER

Machinerie

VIVIEN JOUHANNAUD

Assistants réalisateurs

LUC CATANIA et OLIVIER SAGNE

Direction de production

ERIC CHABOT

Direction de post-production

EUGENIE DEPLUS

Electricité

LEO PONGE

UNE COPRODUCTION RECTANGLE PRODUCTIONS - FRANCE 3 CINEMA - ORANGE STUDIO - SCOPE PICTURES - IMAV EDITIONS PRODUCTEUR ASSOCIE SERGE CATOIRE, CHAYA FILMS
PRODUCTION EXECUTIVE GUYANE MURIELLE THIERRIN, ALDABRA FILMS - AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL +, CINÉ + ET FRANCE TELEVISIONS
AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIMEE - AVEC LE SOUTIEN DE LA FONDATION GAN POUR LE CINEMA
EN ASSOCIATION AVEC COFINOVA 12, CINEMAGE 10, SOFICINEMA 12, CINEVENTURE - AVEC LE SOUTIEN DE LA COLLECTIVITE TERRITORIALE DE GUYANE EN PARTENARIAT AVEC LE CNC
RÉALISÉ AVEC LE SOUTIEN DU TAX SHELTER DU GOUVERNEMENT FÉDÉRAL BELGE VIA SCOPE INVEST - DÉVELOPPÉ AVEC LE SOUTIEN DE COFINOVA DÉVELOPPEMENT ET DU CNC
© 2015 RECTANGLE PRODUCTIONS - FRANCE 3 CINEMA - ORANGE STUDIO - SCOPE PICTURES - IMAV EDITIONS