



Philippe Collin

l'invité



Noureev à Spoleto

Philippe Collin n'est pas que Philippe Collin. Il transporte avec lui une mémoire vive de 6 000 ou 7 000 films qu'il a vus et on sent bruisser en lui les voix des grands artistes qu'il est allé filmer avec attention pour nous transmettre ces archives du XX^e siècle qui sont notre trésor à tous. Il les fait revivre devant nous, raconte des anecdotes avec drôlerie et tendresse et voilà qu'ils surgissent, bondissent, hors des images, tel Noureev qu'il a filmé lors de répétitions à Spoleto. Dans son cinéma, c'est avec une délicatesse doublée de mordant qu'il campe ses personnages. Son œil amusé nous rend leur humanité par un sens aigu du rythme qui lui vient de sa passion musicale. Ainsi Philippe Collin est une sorte de filmeur pointilliste qui construit pour nous des couches subtiles d'un complexe paysage.

Ce cahier sur Philippe Collin est entièrement consacré au film *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*, un film phare dans son œuvre, où il nous raconte un Kant par le menu et nous emmène à l'intérieur de la tête et du corps du philosophe. Et les manies de Kant nous arrivent non pas ridicules mais comme une façon de continuer à tenir debout alors que les chutes deviennent de plus en plus fréquentes.

Kant tombé à terre et n'arrivant plus à se relever a cette phrase magnifique : « Je suis si léger ». C'est peut-être là aussi le secret de Philippe Collin : la légèreté.

PHILIPPE COLLIN

L'ART DES PETITS PAS

Nous avons eu le plaisir de recevoir Philippe Collin, Grand Prix Scam audiovisuel 2009, à l'Agence culturelle d'Alsace pour une séance de l'invité de la Safire. C'est autour de son très beau film *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* qu'est articulé ce cahier qui nous plonge dans l'intimité de la fabrication de ce film.

Une maison reconstruite

Le film est né à partir de l'idée d'un ami, André Scala, agrégé de philosophie, qui m'a amené à lire le texte de Thomas de Quincey – le fameux auteur du XVIII^e siècle des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* – et qui a écrit *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*. Le texte de De Quincey reprend des compilations de souvenirs de gens qui fréquentaient Kant à Königsberg. Mais nous n'avons pas fait une adaptation de De Quincey, nous sommes allés exhumer les originaux des textes de Borowski, Jachmann et Wasianski (dont Jean Mistler s'est servi plus tard pour son livre *Kant intime*). Nous nous sommes donc inspirés de ces textes dans l'idée de faire un film qui ne soit pas du tout un portrait didactique, tout à fait autre chose qu'un « Kant portable en 52 minutes ». En fait c'est plutôt parti comme un livret d'opéra, nous avons choisi des moments, des tableaux, je dirais plutôt des planches, je voulais que ça ressemble à une sorte de carton qu'on ouvre et où on retrouve des estampes de l'époque. Nous avons donc pris la matière textuelle du livre de De Quincey comme une maison, nous avons cassé cette maison et nous en avons construit une autre avec toutes les briques de cette maison.

Notre travail a aussi été influencé par un texte de Gilles Deleuze dans lequel il compare Kant au



Les derniers jours d'Emmanuel Kant

roi Lear. Et bien sûr par l'écrivain et philosophe allemand Georg Lichtenberg sur lequel j'avais réalisé un film. La fin de la vie d'Emmanuel Kant a donné lieu à d'autres œuvres, une pièce de théâtre de Jean Audureau jouée à la comédie française dans les années 70, et Thomas Bernhard a écrit une comédie où il emmène le philosophe, qui de toute sa vie n'a jamais quitté Königsberg, sur un paquebot à destination de New York, avec épouse, domestique et perroquet!

Il limita ses promenades à une courte sortie dans le Jardin royal, non loin de sa maison. Pour marcher plus sûrement, Kant avait sa méthode particulière : il posait son pied perpendiculairement au sol, et frappait en quelque sorte la terre, de manière, en s'appuyant sur toute la plante du pied, à mieux assurer sa marche. Cependant, il tomba une fois dans la rue : deux dames se précipitèrent pour lui venir en aide, car il ne pouvait pas se relever seul. Il remercia de leur obligeance ces personnes qu'il ne connaissait pas, et il offrit courtoisement à l'une d'elles une rose qu'il tenait justement à la main. Elle l'accepta avec un très grand plaisir et la conserva comme un souvenir.

Ehgott André Ch. Wasianski, *Emmanuel Kant dans ses dernières années*



Un film qui vient du XVIII^e siècle

Ce qui m'intéressait, c'était de faire une reconstruction du XVIII^e siècle mais pas à la manière des reconstitutions historiques classiques. Ainsi ai-je dit au décorateur : « Ce n'est pas un film qui se passe au XVIII^e siècle, c'est un film qui vient du XVIII^e siècle ». D'où aussi le noir et blanc, ça a l'air d'une boutade mais ce n'en est pas totalement une, lorsque des gens m'ont demandé pourquoi j'avais filmé en noir et blanc, j'ai répondu : « J'ai fait des recherches pendant un an et j'ai découvert que le cinéma en couleur n'avait pas encore été inventé au XVIII^e ».

C'est une esthétique proche des années 30, de toute façon c'est un film démodé qui parle du XVIII^e siècle, alors c'est une façon de le faire sortir des dates, il pourrait être nouveau aujourd'hui ou ancien, il restera éternellement démodé. Il finira par devenir un film du XVIII^e siècle ! C'est cela que je voulais...

Un film sur l'apesanteur

La structure du film en tableaux ou planches ressemble un peu à une bande dessinée mais ce n'est pas vraiment cela. Nous avons écrit beaucoup de scènes, le film aurait pu faire 1 h 40 ou 2 h, toutes ces scènes sont inventées mais elles sont dans l'esprit et elles sont aussi des métaphores, comme par exemple quand le bonnet de Kant prend feu et qu'il l'éteint avec une liasse de papier, avec ce qu'il écrit. Il y a quelque chose chez Kant du savant comique, un mélange entre le sapeur Camember et le savant Cosinus des bandes dessinées, je voulais rendre ce côté-là au cinéma.

Sauf pour le début et la fin, il n'y avait pas d'ordre établi pour monter les scènes du film, c'est un jeu de cartes, on pourrait le monter différemment. Et les planches servent à ça, à ne pas avoir de transitions. Il n'y a pas de linéarité chronologique et ça correspond au fait que, contrairement à ce qu'on pense souvent, il n'y a pas de linéarité dans la vieillesse. Dans le plan où Kant cherche l'oiseau, c'est un jeune homme, un jeune homme juste avant sa mort. Il a des moments où il est tout guilleret et d'autres moins, les plans ne sont pas montés en vue de l'extinction finale mais c'est un film sur la vie de la vieillesse.

C'est une progression vers la chute, avec des montées et des descentes de niveaux. C'est un film sur l'apesanteur, sur la chute. Moi je suis beaucoup tombé aussi. On vit la vie comme ça, unpeu toute droite, et puis on tombe et on repart.



Un seul événement lui causait une joie d'autant plus vive qu'il l'avait attendu plus impatiemment. Déjà son souvenir, quand le printemps s'annonçait, réjouissait Kant longtemps à l'avance, et l'approche de sa venue le rendait chaque jour plus attentif et plus impatient, mais le fait lui-même, quand il se produisait, était pour lui un plaisir très vif. Cette unique joie que lui réservait encore la nature, au milieu de toutes ses richesses, c'était le retour d'une fauvette qui chantait dans son jardin, devant sa fenêtre. Il disait, dans sa triste vieillesse, quand elle tardait à venir : « Sur les Apennins, il doit faire encore bien froid », et il souhaitait tendrement à cette amie qui reviendrait le voir, soit elle-même, soit dans la personne de ses petits, un beau temps pour son long voyage.

Ehrgott André Ch. Wasianski, *Emmanuel Kant dans ses dernières années*



Mais même si les gens croient qu'on est comme avant, on ne l'est pas. J'ai connu beaucoup de vieilles personnes, jeune j'ai filmé des gens très vieux pour des émissions sur les surréalistes, les dadaïstes... Avec tout ce que j'ai fait à la télé, notamment les Archives du XX^e siècle, j'ai filmé pendant des années des vieux, des vieux mais pas n'importe lesquels, des vieux exceptionnels, comme Kant, et j'ai beaucoup aimé faire ça. Je n'ai pas fait une biographie de Kant, je voulais montrer la vie en escalier, où parfois on se retrouve comme à vingt ans. Et maintenant, avec un bon miroir, ça devient de plus en plus facile à faire à mon âge!

Pour construire le film, j'ai plus travaillé avec une nécessité musicale que psychologique. Le film est une sottise peut-être, un livret d'opéra. D'ailleurs, tel qu'il est, on pourrait le monter en opéra, il y a les grands airs de Kant, la scène du dîner, il y a un rôle pour un jeune premier qui est introduit dans son rôle de domestique, tous les ingrédients y sont...

Pour vous dire que quand même, cette sottise, ce qui peut passer pour ne pas être sérieux l'est tout de même, il y a eu certains avis très autorisés, Gilles Deleuze a beaucoup apprécié le film et les gens qui ont fait le *Kant lexicon*, un ouvrage de plus de 800 pages sur Kant ont trouvé « mon » Kant très juste, un film sur le dérèglement du temps, la vieillesse, la chute, avec les hauts et les bas, c'est le dérèglement aussi d'une conscience qui a toujours été réglée sur une pensée, et puis finalement tout fout le camp petit à petit.

Je ne voulais absolument pas filmer la mort de Kant, avoir un vieux type dans son lit qui devient gâteaux avec les gens qui s'apitoient autour de lui, etc. Dans le film c'est plutôt ce qu'un critique a appelé une « lyophilisation métaphysique ». Et pour la dernière scène, celle de la mort du philosophe, en fait Kant devient blanc, il disparaît dans le blanc et en avançant il devient, par hasard, sa propre statue, il se trouve sur le chemin dans le prolongement d'un socle qui lui arrive sous les pieds.

Le choix des acteurs

Pour la distribution, ma première idée était de confier ce rôle à Fred Astaire et puis finalement, avec son physique et son visage, j'ai pensé qu'il était difficile quand même d'en faire un grand philosophe. Ensuite j'ai pensé à un fils de Brecht, Stefan Brecht. Volker Schlöndorff m'avait écrit une lettre où il me disait qu'il n'y avait qu'un homme pour jouer cela, c'est Louis de Funès, et



Et, puisque nous sommes en train d'exposer les notions qu'entretenait Kant sur l'économie animale, il pourra être bon d'ajouter un autre détail, qui est que, par crainte d'arrêter la circulation du sang, il ne portait jamais de jarretières. Cependant, comme il avait trouvé difficile de garder ses bas tirés sans leur aide, il avait inventé à son usage un appareil extrêmement élaboré que je vais décrire. Dans un petit gousset, un peu plus petit qu'un gousset de montre, mais occupant assez exactement la même place qu'un gousset de montre au-dessus de chaque cuisse, était placée une petite boîte assez semblable à un boîtier de montre, mais plus petite. Dans cette boîte avait été introduit un ressort de montre roulé en spirale, et autour de cette spirale était placée une cordelette élastique dont la force était réglée par un mécanisme spécial. Aux deux extrémités de cette cordelette étaient attachés des crochets : ces crochets passaient à travers une petite ouverture du gousset, descendaient ainsi tout le long du côté interne et externe de la cuisse et allaient saisir deux œillères fixées à la partie extérieure et intérieure de chaque bas. Ainsi qu'on peut bien le supposer, une machinerie si compliquée était soumise, comme le système céleste de Ptolémée, à des dérangements occasionnels. Mais, par bonne fortune, j'étais alors capable de remédier facilement à ces désordres qui autrement eussent menacé de troubler le confort et même la sérénité du grand homme.

Thomas de Quincey, *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*



je pense qu'il avait raison. De fil en aiguille mais toujours dans cette mouvance, j'ai pensé à David Warrilow qui était un grand ami de Samuel Beckett et un grand interprète des textes de Beckett (qui a écrit *Solo* pour lui). Je lui ai donné le texte, il m'a appelé le lendemain en me disant : « oui, votre film m'intéresse, mais je veux jouer Kant... ». Ça tombait bien !

Et pour vous montrer le personnage, j'avais rendez-vous chez lui pour parler du film, il arrive pour servir le café et il se casse la figure avec le café par terre en renversant tout. Et il me dit : « page 65 ». Je ne comprends pas tout de suite et il me dit : « page 65 Kant tombe, est-ce que ça va comme ça si je tombe comme ça ? » Et en acteur absolument professionnel, il me dit : « par contre j'ai un problème osseux, je ne peux tomber que sur le côté droit », et c'était très important car comme on le suit marchant et tombant, il fallait construire tous les plans en gauche/droite.

Quant aux autres acteurs, j'ai pensé d'abord à la relation des personnages avec Kant, et notamment pour les scènes de repas, ce sont quand même des gens qui viennent dîner chez le grand philosophe, et je me suis dit qu'il fallait qu'ils sentent une espèce de distance respectueuse au départ. David Warrilow, « le » comédien de Beckett, était très respecté par certaines familles d'acteurs et je me suis dit que j'allais faire venir des comédiens qui l'admirent et qui ne vont pas en revenir de la chance de jouer avec lui, et donc cette déférence naturelle était là sans qu'il faille la jouer.

Et puis concernant la figure de Kant, j'aime les figures de solitaires, ceux que j'appelle, moi, « les solistes ». Dans mon film *Le fils puni*, il s'agissait d'un type tout seul qui inventait l'art conceptuel, dans *Aux abois*, c'est l'histoire d'un assassin en cavale. Pas des solitaires, des solistes, et je pense qu'il y a ça chez Kant et aussi chez Warrilow.

La musique et les décors

Lorsqu'on a décidé de travailler sur le film, André Scala et moi, tout de suite et ensemble on a dit : répétition d'orchestre de Toscanini. Et je pense que c'est la métaphore exacte de Kant, c'est un vieillard terrifiant d'autorité et qui veut régler les choses, c'est le vieux chef d'orchestre qui règle l'interprétation, les musiques du film c'est du Wagner, du Verdi, et en elle-même la musique n'a rien à voir avec Kant, mais la voix de Toscanini en répétition, c'est comme la voix intérieure de Kant qui marmonne, maugrée, dirige et donc j'ai préféré ça plutôt que d'aller





Kant et ses amis à table, peinture d'Emil Doerstling, vers 1900

La chanson du mois de février

*Au mois de mars les giboulées
nous laissent perclus et trempés
Quant aux affreux poissons d'avril
ils n'amuse que les débiles
En mai chacun fait c'qui lui plaît
le résultat est plutôt laid
En juin il fait beau et c'est pire
dès qu'on fait trois pas on transpire
En juillet révolutionnaire
les bains d'sang remplacent les bains d'mer
Au mois d'août quelle canicule
on n'sait plus où poser son cule
Septembre annonce les chagrins
de l'hiver qui n'est plus loin*

*Octobre et ses chasseurs stupides
changent nos prom'nades en suicides
De novembrrr les pluies tenaces
de la bronchite nous menacent
En décembre le père Noël
Fait le vide de nos escarcelles
En janvier chacun nous embrasse
en espérant qu'on cèd'la place
Alléluia pour février
deux ou trois jours c'est ça d'agné
c'est le mois de nos amours
février on t'aimera toujours!*

Paroles de Philippe Collin
Musique de Jean-Louis Valero

chercher dans la musique du XVIII^e siècle, je n'ai pas voulu mettre du clavecin pour faire XVIII^e.

C'est pareil pour les décors, je me suis battu pour qu'il y ait le moins de choses possible, les décorateurs avaient fait un bureau magnifique pour Kant avec des vumètres, des planisphères, des objets formidables et très beaux, et j'ai dit non, du papier et un crayon, tout est dans sa tête, il n'y a rien à voir. Pourquoi aurait-on besoin de chevaux, de clavecins, etc. pour montrer qu'on est au XVIII^e ?

J'ai plus travaillé sur les matières, les draps, les tissus, les costumes, les chaussures. C'est une déco de moins plutôt que de plus. Cela rejoint aussi ce que je voulais pour la photographie, j'ai dit au chef opérateur : « Je veux qu'on ait envie de souffler sur l'écran, comme s'il y avait de la poussière » et je pense qu'il a bien réussi ce côté un peu poudreux.

Pour la construction des plans, ce sont des planches comme je le disais. Pour moi le travail d'un cinéaste c'est beaucoup d'enlever... il faut qu'il ne reste plus que les os. C'est comme la peinture, quelqu'un disait que la peinture c'est du blanc, on enlève du blanc et petit à petit, en dessous, le tableau apparaît.

Mais pour certains cadrages, pour le plan où ils chantent la chanson à table, ils sont six je crois, j'avais trouvé un tableau du XIX^e où Kant et ses amis étaient représentés chantant une chanson sur le mois de février, j'ai voulu faire ce cadrage-là et on s'est aperçu que c'était impossible parce que dans le tableau il y avait des trucages subtils de la perspective et que si on veut voir tous les gens, il faut tricher énormément. Il faut donc trouver d'autres moyens au cinéma.

Je voulais pour la maison que je cherchais quelque chose d'un peu allemand et je l'ai trouvée à Syam, dans le Jura. Les extérieurs, par contre, sont tous tournés dans les environs de Paris. C'est compliqué de trouver des maisons en France dans lesquelles on puisse faire autre chose que du Marivaux. Tous les intérieurs se sont tournés donc à Syam. La maison que nous avons trouvée est très proche des gravures représentant la maison de Kant.

Quand on est bien imprégné de son sujet, on ne se trompe pas...





Le 8 octobre avait rudement éprouvé les forces de Kant, mais ne les avait pas encore détruites. À certains moments, sa puissante intelligence, sans être aussi éblouissante qu'autrefois, redevenait sensible et la bonté de son cœur apparaissait davantage. Lorsque sa faiblesse pesait moins sur lui, il reconnaissait chaque attention avec un remerciement ému pour moi et avec des petits cadeaux pour son domestique, qu'il récompensait de sa peine et de son infatigable dévouement par des libéralités dont il discutait avec moi la nature et le montant : « Il ne faut, disait-il, laisser aucune place à la lésinerie ou à la mesquinerie. » Ces mots ne signifient pas grand-chose, mais l'expression de son noble visage, dont chaque muscle marquait le plus profond mépris pour tout ce qui pouvait paraître de l'avarice, donnait à ses paroles tout leur sens : pour lui, l'argent n'avait d'autre valeur que d'être un moyen de faire le bien, en l'employant à bon escient.

Ehrgott André Ch. Wasianski, *Emmanuel Kant dans ses dernières années*

Kant/Keaton

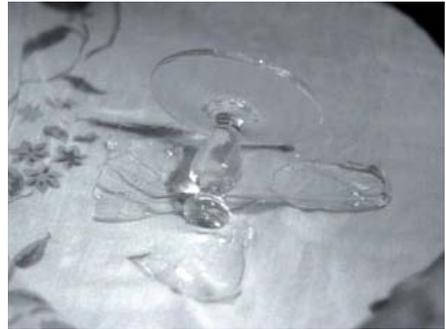
On sait que Kant tombait souvent, parfois même sans qu'il se déplace. Il est précisé dans *De Quincey*: « Il avait adopté une méthode particulière de pas: il portait le pied à terre non point en avant et obliquement, mais perpendiculairement et en frappant de manière à s'assurer une base de soutien plus large en posant la plante entière d'un coup. » Pour travailler les essais de démarche, j'avais fait construire des tas de choses, des raquettes, des chaussures comme des espèces de monoski car Kant avait lui-même fabriqué des sortes de raquettes pour ne pas tomber. Et dans la séquence des pieds qui cherchent comment marcher, il reste quelque chose de mon idée de départ de prendre Fred Astaire pour le rôle. C'est la séquence de la pesanteur sans la grâce, la séquence chaussures et démarche. Et là, David Warrilow est parfois à la limite du keatonien.

Kant était, on le sait, un maniaque de l'heure. Dans la scène de la promenade, il y a un type qui prend l'heure lorsqu'il arrive (c'est moi, d'ailleurs, qui joue ce personnage), tout le monde se règle sur Kant, c'est filmé avec une succession d'arbres, donc il se déplace un peu comme sur les chiffres d'un cadran romain et, au moment où il passe, les moissonneurs plient leur déjeuner car ils savent que c'est le moment de se remettre au travail, c'est l'heure pour la mère de rentrer avec les enfants...

Le personnage du domestique, Lampe, est un personnage très sauvage, et quand Kant lui refuse son certificat, c'est très violent, c'est historique, il a renvoyé son valet parce qu'il disait qu'il voulait partir en Amérique; Kant avait beaucoup de mépris pour l'Amérique, « son histoire et sa géographie » – c'est moi qui ait rajouté géographie dans le texte. Quand on est imprégné de ce qu'on a lu, tous ces petits bouquins de souvenirs sur Kant et aussi de *De Quincey*, on invente à partir de là et on invente au cœur de ces récits. C'est comme ça aussi que nous avons inventé le dispositif de la corde attachée à son lit et à la porte, pour pouvoir se lever dans le noir et trouver son chemin...

Le fréquentatif

Une histoire qui m'est chère c'est celle du fréquentatif, l'imparfait flaubertien en somme, c'est comment montrer qu'une chose qu'on voit se répète, que le personnage fait tout le temps la même chose. C'est très excitant d'essayer de faire ça au cinéma, on voit une chose une fois et on se dit il fait tout le temps ça. On a cette





impression de répétition dans le film et pourtant il ne fait jamais deux fois la même chose. Mais il y a une façon de filmer qui donne l'impression que ça arrive souvent. La chute, on sait qu'il tombe souvent, le bonnet qui prend feu, on sait que ça n'arrive pas qu'une fois, c'est-à-dire que c'est filmer le temps, essayer de filmer le temps. Mais aussi, quand je filme plusieurs fois la scène du café, dans ces plans qui reviennent, il s'agit de la déformation du rite. Pour moi il y a une image qui est exactement celle que je voulais, et qui est une image du temps, ce sont les deux traces des pieds sur le tapis. Alors on comprend tout, que l'autre domestique venait tout le temps là et que c'est là qu'il faut aller. C'est tout l'art entre la différence et la répétition, c'est encore un thème philosophique.



Conclusion

Kant a dit qu'il vaut mieux être un fou à la mode qu'un fou démodé, je trouve ça extrêmement moderne!

**D'après les propos recueillis
lors de la séance de l'invité.
Transcription de l'enregistrement :
Marie Frering**

Philippe Collin

Après des études à l'Idhec, Philippe Collin devient assistant-réalisateur de Leonide Moguy, Éric Rohmer, Jean Renoir, Marc Allégret, Vittorio Caprioli, Louis Malle (*Zazie*, *Vie privée*, *Feu follet*), Alain Cavalier, François Leterrier... Également critique de cinéma au magazine *Elle* de 1974 à 2001, à la radio dans *Le masque et la plume* sur France Inter de 1985 à 2001. Il a été juré du Prix Louis Delluc. Réalisateur de documentaires à la télévision, il est aussi l'auteur, au cinéma, de quatre longs métrages.

Il a reçu le Grand Prix Scam audiovisuel 2009 pour l'ensemble de son œuvre.



Les derniers jours d'Emmanuel Kant

avec

David Warrilow
Christian Rist
André Wilms
Roland Amstutz
Julien Rochefort
Claude Auaure
François Raoul-Duval
Alain Mac Moy
Jean Dautremay
Alain Rimoux
Hélène Roussel
Réginald Huguenin

Scénario
Philippe Collin
André Scala

Photographie
Jacques Bouquin

*Prise de son
et mixage*
Pascal Rousselle

Décor
Denis Renault

Costumes
Anaïs Romand

Montage
Martine Bouquin

Musiques
Beethoven
Wagner
Verdi
répétitions
dirigées
par Arturo
Toscanini

Producteurs
Archipel 33
Pierre Grise
productions
La Sept
Ina

Bibliographie

Jean Mistler
Kant intime
éditions Seuil

Thomas de Quincey
Les derniers jours d'Emmanuel Kant
édition Allia

FILMOGRAPHIE

Cinéma

Ciné-follies, 1977
Le fils puni, 1979
Les derniers jours d'Emmanuel Kant, 1996
Aux abois, 2004

Émissions documentaires pour la télévision (sélection)

Les nouveaux dimanches
Arcana
Archives du XX^e siècle
Plus de 70 personnalités filmées :
Dada, De Chirico, Silone, Barthes, Abellio...
Noureev à Spoleto
Désirs des arts
Propaganda
Dim, dam, dom
Geneviève de Brabant (Ina, ORTF), 1987
Réflexions faites, 1989-1991
Lévi-Strauss, Bourdieu, Derrida,
Gombrich, Ginzburg (La Sept, GMT)
Dani Karavan, la forme et le lieu, 1990
Prix du documentaire du film d'architecture
et d'urbanisme de Lausanne, 1991
(La Sept, Imago-Star)
Richard Krautheimer
Journées romaines, 1991
Prix du jury Biennale du film d'art,
Centre Pompidou, 1992
(La Sept, Musée du Louvre, Les Films d'Ici)



Le cahier de l'invité est publié par la Safire
en collaboration avec Filmer en Alsace et soutenu par la Scam.
Il est mis en pages par L'intranquille
et imprimé à 2400 exemplaires par Ott imprimeurs à Wasselonne.
Il accompagne *La Lettre* d'automne-hiver 2010 de Filmer dans le Grand-Est.

Safire c/o Maison de l'image, 31 rue Kageneck 67000 Strasbourg
Chargée de rédaction: Marie Frering, la-lettre@laposte.net

Scam*

*Société civile
des auteurs multimedia

Avec l'aide de la Copie Privée