



UNE NUIT

Un film de Alex Lutz
Avec Karin Viard, Alex Lutz

Festival de Cannes – Un Certain Regard, Film clôture

Sortie 5 juillet 2023

Durée 92 min

Download pressmaterial <https://www.frenetic.ch/fr/catalogue/detail/++/id/1255>

RELATIONS PRESSE

Eric Bouzigon
eric@filmsuite.net
079 320 63 82
www.filmsuite.net

DISTRIBUTION

FRENETIC FILMS AG
Lagerstrasse 102
8004 Zürich
www.frenetic.ch



SYNOPSIS

Une nuit d'été à Paris, une rencontre à la fois houleuse et passionnée : Karin Viard et Alex Lutz nous offrent dans ce film présenté à Cannes un tête-à-tête délicieux et plein de surprises.

Paris, métro bondé, un soir comme les autres. Une femme bouscule un homme, ils se disputent. Très vite le courant électrique se transforme... en désir brûlant. Les deux inconnus sortent de la rame et font l'amour dans la cabine d'un photomaton. La nuit, désormais, leur appartient. Dans ce Paris aux rues désertées, aux heures étirées, faudra-t-il se dire au revoir?



ENTRETIEN AVEC ALEX LUTZ

LES VERTUS DE L'IMAGINATION

À quel moment avez-vous eu l'idée de ce film ? Est-ce juste après avoir réalisé *Guy* ?

Le projet est antérieur à *Guy*, sans avoir pour autant commencé à l'enclencher. La petite graine qui a fait germer l'idée du film, c'est une scène dans le métro : j'ai assisté à une dispute entre une femme qui est entrée en trombe dans la rame et le gars qu'elle a bousculé. Ils se sont engueulés pendant plusieurs minutes et leur engueulade était pleine de charme. J'en ai repris certains éléments dans le film, comme leur échange à propos de la manière de dire pardon et quand elle lui demande s'il est de la police du ton. On était plusieurs dans la rame à se regarder, un peu amusés car au fond leur rhétorique était marrante, au point qu'on trouvait qu'ils avaient l'air de se plaire. J'ai noté cela dans un carnet. Cette rencontre, « ils font l'amour dans le photomaton », « ils ne se quittent plus », en me disant qu'un jour... si je le faisais, je voudrais que cela soit de manière très légère, tourné en 24h, ce qui est bien sûr impossible. J'ai vu Karin Viard, qui est une amie depuis très longtemps. Nous en avons parlé à la cérémonie des César en 2019 où j'étais pour *Guy*. Nous nous sommes revus ensuite, je lui ai parlé du projet, à savoir questionner le couple le temps d'une nuit, à partir d'une engueulade et d'une étreinte, tout en ayant en tête l'ordre des séquences. Je lui ai dit que je souhaitais le faire dans une légèreté technique, dans un temps de tournage réduit. Et puis *Guy* a fait son chemin, suivi de plusieurs rôles comme acteur, la reprise de mon spectacle aux Folies Bergère... Pendant ce temps, j'ai trouvé la fin du film et surtout l'arche globale de l'histoire, avec ce twist qui nous révèle des choses sur eux. Comme ce couple fait tout d'entrée de jeu, à savoir se disputer et faire l'amour, la suite, malgré leur vouvoiement, instaurait une familiarité qui m'intéressait, à travers les moments où elle affleure ou est absente. Ce qui m'a donné la clé de la fin qui change la donne. Du coup, cela apportait une autre valeur aux mots du couple, à travers ce jeu de familiarité et d'étrangeté.

Une fois le canevas trouvé, j'ai commencé à y travailler tout en souhaitant que Karin Viard soit partie prenante dans les idées à amener car je tenais à ce que le film soit sportif et sur la fatigue, avec un tournage prévu sur 14 jours. Pas pour la prouesse, mais pour saisir ce

déséquilibre qu'amène la nuit. Après une nuit blanche, on a une fatigue qu'on dépasse et je voulais retrouver cela dans le tournage, qu'on ne soit pas dans un confort de temps et qu'on le ressente dans le film. Un peu comme pour *Guy*, avoir un peu de chaos et de légèreté. Je me sens bien avec cela.

La productrice du film, Didar Domehri a également produit À l'ombre des filles (2021) d'Etienne Comar dans lequel vous jouez. Est-ce à ce moment que la rencontre s'est faite ?

Je lui ai parlé de mes différents projets, dont le prochain que je voulais faire, *Une nuit*. Elle a tout de suite accroché, de manière forte. Je n'ai pas hésité même si j'ai adoré travailler avec Oury Milshtein avec qui j'ai fait *Guy*. Pour ce projet, centré sur le couple, j'avais envie de travailler avec une productrice, tout comme il m'importait d'avoir beaucoup de postes occupés par des femmes sur ce film. C'est une productrice très douée, consciente, patiente.

Je lui ai dit très tôt que je souhaitais un tournage avec une équipe légère sur une durée réduite, et qu'on se tienne à cela. Ce qu'elle a compris. Cela n'a jamais été un bras de fer, plutôt un rappel régulier. Toutes les scènes dans le film avaient été écrites, il y a eu juste quelques inversions entre extérieur et intérieur. Au final, il y a peu de séquences, toutes identifiées.

Quand vous écrivez le scénario du film, est-il évident que vous allez interpréter le personnage ?

Pas forcément. Même pour *Guy*, à un moment je me suis dit : pas moi. Et en même temps, je sais le faire, ça, ces histoires-là. Ce qui ne veut pas dire que tout ce que je vais écrire, je le jouerai. J'ai des envies d'écrire pour d'autres gens, juste pour eux et de les réaliser. Outre les films que je veux réaliser, j'ai des propositions d'acteur, on pense à moi, mais raisonnablement, pas exagérément... Puisque j'écris et je réalise, j'en profite aussi pour m'offrir des rôles que j'ai bien envie de jouer. Et là, pour *Une nuit*, de jouer le personnage d'un couple. Plein de choses sont inversées, le récit, l'âge... ayant un peu marre qu'on me mette en tant qu'acteur avec des filles qui ont 25 ans de moins que moi. Et là, avec Karin Viard, ça marche très bien.

Vous avez fait des répétitions avec Karin Viard avant le tournage ?

Nous avons fait trois lectures ensemble. J'ai plutôt une petite mélancolie très 19^{ème} siècle et Karin Viard un côté très concret, façon « on doit s'amuser quand même », que j'ai aussi. Par son personnage et son jeu, elle amène dans le film une vraie santé, face à la fragilité de mon personnage. Autre jeu d'inversion par rapport à ce qu'on raconte souvent et à ce que chacun, homme et femme, selon les conventions, se doit d'être. Elle apparaît parfois comme un élément moteur, solide, sans que cela soit systématique, avec des passages de relais de l'un à l'autre.

Quand il s'agit d'entrer à la fête, votre personnage échoue et elle réussit. Et au théâtre, où les deux personnages arrivent en retard, c'est vous qui trouvez l'argument pour entrer.

Ils se défatiguent l'un l'autre en se faisant des petits héros. Dans la durée de vie d'un couple, où chacun a son rôle qu'il veut bien porter, incarner, dans un relatif confort avec soi-même, il y a toujours au final des passages de relais.

Dans le film, c'est toujours elle qui dit et répète qu'elle et lui ne vont plus se revoir.

Cela m'importait, par rapport à ce que la fin révèle car c'est sa décision. Dans l'histoire qui n'est pas dans celle que le film déroule et qu'on comprend à la fin, il y a ce couple en crise, ce diagnostic. Pour lui, c'est dur sans être pour autant fini et pour elle, c'est autre chose, c'est son histoire, la leur était finie avant. Pour lui, c'est une supplique et pour elle, un refus, avec

une petite acceptation : allez, je te la file, cette dernière, on va se la rejouer. Et c'est quand même un peu lui qui gagne à la fin !

Lorsque vous réalisez un film et interprétez le rôle principal, en étant dans toutes les scènes, on suppose que le choix du chef-opérateur devient très important.

Tout cela, c'est grâce à Hadrien Bichet, qui a un talent fou. J'avais adoré travailler avec lui pour *Guy*, où il était le premier assistant à la réalisation tout en étant plus que cela. Il trouve toujours des solutions, il ne panique jamais, je l'adore. Il écrit et il ne va pas tarder à passer à la réalisation. Je l'ai rencontré grâce à Oury Milshtein, le producteur de *Guy*, tourné lui aussi avec une équipe légère. Thomas Santucci, directeur de production de *Guy* a aussi fait partie de l'équipe de *Une nuit*. Mathieu Le Bothlan qui avait fait la très belle image de *Guy*, et qui est surtout un cadreur, très rapide dans son travail, n'était pas disponible. Hadrien m'a alors conseillé Éponine Momencau, qui a fait la photo de *Dheepan* (2015) de Jacques Audiard, où j'avais apprécié son usage d'une lumière sombre.

Pour le tournage, en fonction de chaque scène, ce qui était au fond l'avantage de ce scénario, on travaillait au rythme de un soir, un lieu. 14 jours, c'est une gageure, mais cela reste envisageable s'il y a moins de séquences. La soirée avec les étudiants a été tournée en deux soirs au même endroit, le magasin de meubles en un seul, avec un peu de scène de rue à côté. Les lieux n'étaient pas très éloignés les uns des autres, ce qui était pratique pour les déplacements de l'équipe.

Quant au 16ème arrondissement, à part le pont Bir Hakeim, c'est une partie de Paris qu'on ne voit plus tellement au cinéma, comme le vestige d'une époque qui n'existe plus, une sorte de Paris poussière tout en étant très esthétique. Pour filmer l'errance la nuit, avec pratiquement personne dans les rues, le quartier est réaliste. Il n'y a pas à vider les rues, elles le sont déjà. C'est très dortoir tout en dégageant une certaine poésie.

Dans ce film où on parle beaucoup, on devine que les dialogues ont été très écrits.

En partie, oui. Il y a eu beaucoup d'improvisation autour d'un canevas de dialogues très écrits. Dans *Guy*, on pouvait se perdre dans l'improvisation, là on se perdait mais d'une manière plus tenue avec un texte beaucoup plus construit. Je l'avais écrit, mon premier assistant et coscénariste Hadrien Bichet m'a ensuite accompagné, sur la structure, les reprises de dialogue. Ensuite, Karin a eu son mot à dire. Par exemple, pour la longue scène sur le banc où il est question de l'alchimie entre deux personnes, tout était écrit, mais on n'apprenait pas trop le dialogue tout en ayant en tête le déroulement de pensée.

Dans *Une nuit*, la nature du dialogue diffère de ce qu'on entend habituellement. On ne se contente pas d'utiliser des mots pour parler, on parle surtout des mots dont on se sert car chacun discute et remet en cause les mots employés par l'autre. Dès qu'un mot ou une expression sont prononcés (alchimie, disponibilité, pas mon type, tête de conquérant, lâcher prise), il devient un sujet de conversation. Dans une scène du film, votre personnage se définit à la fois comme auteur et correcteur. Ce qui est un peu le principe du film. Quand l'un emploie un mot, en est l'auteur, l'autre le corrige.

Pour mieux arriver à la compréhension de l'un et de l'autre car on est dans des malentendus avec les mots dans une nuit qui a pour ambition, on le comprend à la fin, d'être un peu réparatrice, y compris au niveau de la parole, à savoir recommencer à se parler, quand on a le sentiment de s'être déjà tout dit. Comme dans un vieux couple où, lorsqu'on recommence à s'engueuler, on a l'impression de connaître le texte par cœur, pour l'avoir déjà entendu. Ici, c'est une petite joute que les deux s'autorisent, pour ce qui est de corriger les mots. Ce questionnement des mots est en quelque sorte une manière d'admettre, un premier pas. Les mots sont des outils qui nous évitent de nous griffer, de nous taper dessus. Car on ressent toujours par les mots. Qu'est-ce qu'on entend par un mot avant de s'entendre par les mots,

pour parvenir à ce couple dont on est aussi le nom. C'est un peu leur trajet dans le film. Ils cherchent de quel nom ou de quels mots leur couple est fait.

Il est aussi question de l'usage des mots et de leurs limites. Au début, quand elle dit que « tout s'explique », et qu'il lui répond : « tout n'est pas des mots. » Et à la fin, en voix off, quand elle ajoute : « Qu'est ce qui fait qu'on n'a plus rien à se dire ? »

Le film n'est pas une étude sur le couple mais il questionne ce rendez-vous par les mots qui le constitue, le définit. Afin de savoir où il en est aussi.

Dans *Guy*, il y a l'usure du temps, le vieillissement. Le personnage du joueur de tennis que vous interprétez dans *Le cinquième set* est lui aussi rattrapé par le temps et là, dans *Une nuit*, une autre usure, celle du couple, est explorée dans un temps très court.

Rien d'autre que ce bail qu'est la vie. Plus qu'un sujet, c'est une matière que j'affectionne. Je ne m'en rends pas compte mais c'est lorsqu'on me le dit... Même « Catherine et Liliane », deux nanas entre deux âges, un pied dans le 20ème siècle, l'autre dans le 21ème, ce qui les rend un peu datées dans cette salle de rédaction branchée. La question du temps, de ce qu'on en fait, de ce qu'on loupe, de ce qu'on gagne est pour moi une matière infinie de scénario, d'histoires à raconter. Et d'incarnation, de jeu pour le comédien. Avec cette matière, tu peux tout travailler. Dans n'importe quel rôle, à partir de la façon dont le temps impacte le personnage, tu peux faire beaucoup de choses, comme avec de la glaise.

Dans cette histoire à double fond, l'élément moteur est le jeu : le jeu pour le plaisir de jouer (on ré-embobine, on recommence à zéro) et le jeu qui engage l'être au plus profond de sa vie, avec toutes les conséquences qui vont avec. Ils jouent un rôle tous les deux. Outre de jouer avec les mots, ils jouent avec leur vie.

C'est une épreuve de vérité par l'étrangeté : on joue à ne pas se connaître. C'est un jeu triangulaire à deux : on dit à la personne familière, devenue inconnue par le jeu, ce qu'on pense de celui ou celle avec qui on vit. Qu'est-ce que nous nous dirions si nous étions étrangers l'un à l'autre ? Si nous l'étions, je te dirais : « *Je t'ai détesté mille fois, et en plus tu pues, et puis, j'aime bien te trahir, etc.* » Jouer à être étrangers l'un à l'autre permet cela. La nuit devient une chronologie arrêtée. Françoise Sagan a parlé dans ses entretiens de la chute des masques la nuit. Ça parle brut, ça parle droit. Arriver ainsi à ce mélange du jour et de la nuit, du familier et de l'étranger. Et puis aussi, entre eux deux, dans l'évolution du récit, tout doucement, le jeu se fatigue. Ce qui me plaisait. Ils jouent de moins en moins, le jeu devient plus transparent. Notamment quand, à propos de l'épouse de l'homme, elle lui demande si elle lui manque quand elle n'est pas là et qu'il répond oui et qu'elle ajoute « *et là maintenant, elle vous manque ?* » et qu'il hésite à répondre car soit il continue de jouer soit il craque en disant la vérité.

Ce triangle à deux avec celle dont on parle et celle à qui on parle ou l'inverse, cela permet des politesses dans le couple. Un peu comme une thérapie avec un conciliateur, sauf qu'ils jouent à tour de rôle le conciliateur. Genre : « *Qu'est-ce qu'elle vous dirait ? Elle me dirait... Et bien non, je ne te dirais pas ça. Je ne suis pas l'autre que tu crois ou que tu t'es habitué à voir.* » À travers le jeu, je voulais interroger le marivaudage et ses codes théâtraux sur le couple. Dans le magasin de meubles, il lui fait répéter Marivaux, avec Silvia et Lisette : « *Taisez-vous, allez répondre vos impertinences ailleurs !* » *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux est la première pièce que j'ai jouée au théâtre adolescent. J'ai adoré ce travail sur le masque, sur le dire et le pas dire, emprunter pour dire, inverser ses rôles. Marivaux est très moderne, il propose la détermination d'une femme à choisir l'amour, par un tour de passe-passe, un récit gigogne, comme dans le film, le jeu à l'intérieur du jeu.



En plus de la règle du jeu qu'ils se sont fixée (jouer à ne pas se connaître), les personnages se livrent à des jeux, comme dans la scène du restaurant chinois où ils s'amuse à imaginer la vie des autres clients. Ils élargissent ainsi leur cercle tout en revenant à eux.

Il y avait une scène similaire dans *Guy*, quand le personnage est au restaurant avec son fils. Ils se réconcilient vraiment quand il lui dit : « *C'est marrant, nous les hommes, nous sommes capables d'être très longtemps ensemble sans rien se dire et ça va quand même.* » Et le fils ajoute : « *Moi ce que j'aime bien faire, c'est de penser que tout le monde est un tueur en série.* » Et Guy répond : « *C'est un jeu qui peut me plaire.* » Il y a par le jeu une forme de réconciliation. Par l'humour aussi, car je viens aussi de cela. L'imagination, c'est ce que j'aime dans l'humour. C'est la bûche mise par l'un et l'autre qui rajoute la sienne. Le sentiment d'être sur la même longueur d'ondes. C'est exceptionnel ce que cela procure.

Jean-Claude Carrière racontait cela à propos de Buñuel quand ils passaient leur temps à la terrasse d'un café, jouant à imaginer la vie de chaque passant, ce qu'il allait faire, etc.

On le fait tous plus ou moins et j'adore le faire. Pour un acteur et un scénariste, cela nourrit notre travail. Se rebrancher à l'autre, ça fait aimer la vie. Quel bonheur d'imaginer la vie des autres ! Avec le plaisir de raconter ou de se fabriquer des histoires. Ce que disait Françoise Sagan dans un de ses entretiens : « *L'imagination est la plus belle des vertus.* » Et quand le journaliste, étonné, lui demandait pourquoi, elle ajoutait : « *Parce que, avec un peu d'imagination, je me peux dire : il avait une drôle de voix, je vais lui téléphoner.* »

Sur le pont, ils disent au revoir comme dans un duel, dos à dos, en s'éloignant et au lieu de se retourner pour se tuer, c'est le regard qui est en jeu, voir ou se perdre de vue, se revoir pour s'aimer. C'est une belle idée, sur fond là aussi de jeu et de règle du jeu.

Combien de fois dans la vie on se dit : c'était quand le moment où il aurait fallu prendre machin ou machine dans les bras? Des moments qui changent votre destin. Et ici, dans cette figure de duel, le risque de partir seul ou pas, ou le risque de ne plus rien avoir à se dire et de

vivre avec le reste, les corps. En une fraction de seconde, tout peut recommencer, encore et encore, ou s'arrêter définitivement.

Le film m'a fait penser à un très beau texte de Maurice Blanchot, « La douleur du dialogue » où, à propos du Square de Marguerite Duras, il écrit ceci : « Le dialogue est rare, et ne croyons pas qu'il soit facile, ni heureux. Écoutons les deux simples voix du Square : elles ne cherchent pas l'accord, à la manière des paroles discutantes qui vont de preuve en preuve pour se rencontrer par le simple jeu de la cohérence. »

La conversation est au cœur du film et surtout le temps pris pour cette conversation. Parfois, on m'a un peu enquiné, mais très raisonnablement, notamment pour la première scène sur le banc au sujet de l'alchimie et de la disponibilité. On la trouvait trop longue. Ce n'est pas grave de déséquilibrer un film. Si je réduisais cette scène, elle devenait de la petite conversation et pour qu'elle soit un peu autre chose, tu n'as pas d'autre choix que d'aller jusqu'au bout.

Ensuite, elle vient infuser en toi, tout au long du film, lui aussi infusé par ces mots, comme du thé ! Poser un mot, prendre le temps de le choisir pour le poser, c'est très important. Et c'est regrettable qu'on n'écoute pas le mot posé par l'autre sans prendre le temps de le discuter, de le creuser. Et puis ces mots posés dans la première scène sur le banc, ils ne vont plus les lâcher, ils les mettent en situation d'inconfort, ils ne vont plus pouvoir s'en débarrasser. La scène sur le banc fonctionne comme un trampoline pour asseoir le jeu qu'ils vont se jouer toute la nuit.

Je suis très touché que vous évoquiez Duras. Il y a cette magnifique vidéo où elle parle de l'an 2000, où l'on sent que chaque mot a pris du temps avant d'être choisi, posé, pour dire la vision qu'elle en aura.

Il y a la chronologie du récit, le temps de la nuit et ces images d'avant qui s'invitent dans le récit, dans le club échangiste et à la fin, sur le pont. C'était dans le scénario ou une idée venue au montage ?

C'est le fruit du travail avec la monteuse Monica Coleman qui m'a fait des propositions à partir de ce que j'avais écrit : le duel, se retourner, la panique de ne pas se voir, l'étreinte qui dure, pendant laquelle je souhaitais des éléments sonores, avec des messages téléphoniques, des phrases de dialogue, liées au monde médical. Au final, ouvrir la parole à d'autres à la toute fin. Cela ne marchait pas, ça brouillait les choses. Sur la suggestion de Monica Coleman, on a résolu cela avec les images qu'on avait.

Pour reprendre un mot utilisé et discuté dans le film, il y a entre vous et Karin Viard une alchimie dans votre jeu.

J'ai écrit ce film pour elle, avec notre relation, et sans elle, je ne l'aurais pas fait. Quand je l'ai écrit, j'avais Karin dans l'oreille. Quand il est question de « la police du ton », j'avais en tête son débit, sa diction, la musique de sa voix. On parle avec nos mots. J'avais déjà eu une expérience avec elle dans *Les Visiteurs : la Révolution* (2016, Jean-Marie Poiré) qui nous a beaucoup rapprochés amicalement, lorsqu'il s'est agi notamment d'accompagner le film ensemble. Nous nous sommes compris, bien entendus. Elle me capte, elle voit tout et réciproquement. On a l'impression de se connaître par cœur. Et de la connaître, tu sais ce que tu vas pouvoir mettre en mots, même si je n'ignorais pas qu'elle remettrait en question certaines choses. Au-delà de notre performance, de notre travail d'acteurs, il importait de trouver une manière d'être à deux, d'être capables de se toucher, de ne pas avoir de pudeur ou de barrière corporelle. Avec Karin, on se parle beaucoup, il y a dans la vie cette possibilité entre nous de tout se dire, de se vanter, de se dire nos qualités et nos défauts, nos fatigues. Si on n'avait pas eu cette honnêteté là avant de jouer, cela n'aurait pas marché. C'est comme avec Bruno Sanchez pour « Catherine et Liliane ». On doit être de la pâte à modeler l'un pour

l'autre. Cela dit, à la fin du tournage, Karin et moi étions très fatigués, les scènes ayant été tournées pratiquement dans l'ordre du scénario. Il fallait gérer la fatigue d'un tournage de nuit avec celle des personnages du récit sans que l'une ne prenne trop le pas sur l'autre ou ne mette en difficulté le film. L'ensemble a été plutôt fluide, avec un plaisir à s'installer dans les séquences, et pour la scène du restaurant chinois un vrai plaisir récréatif.

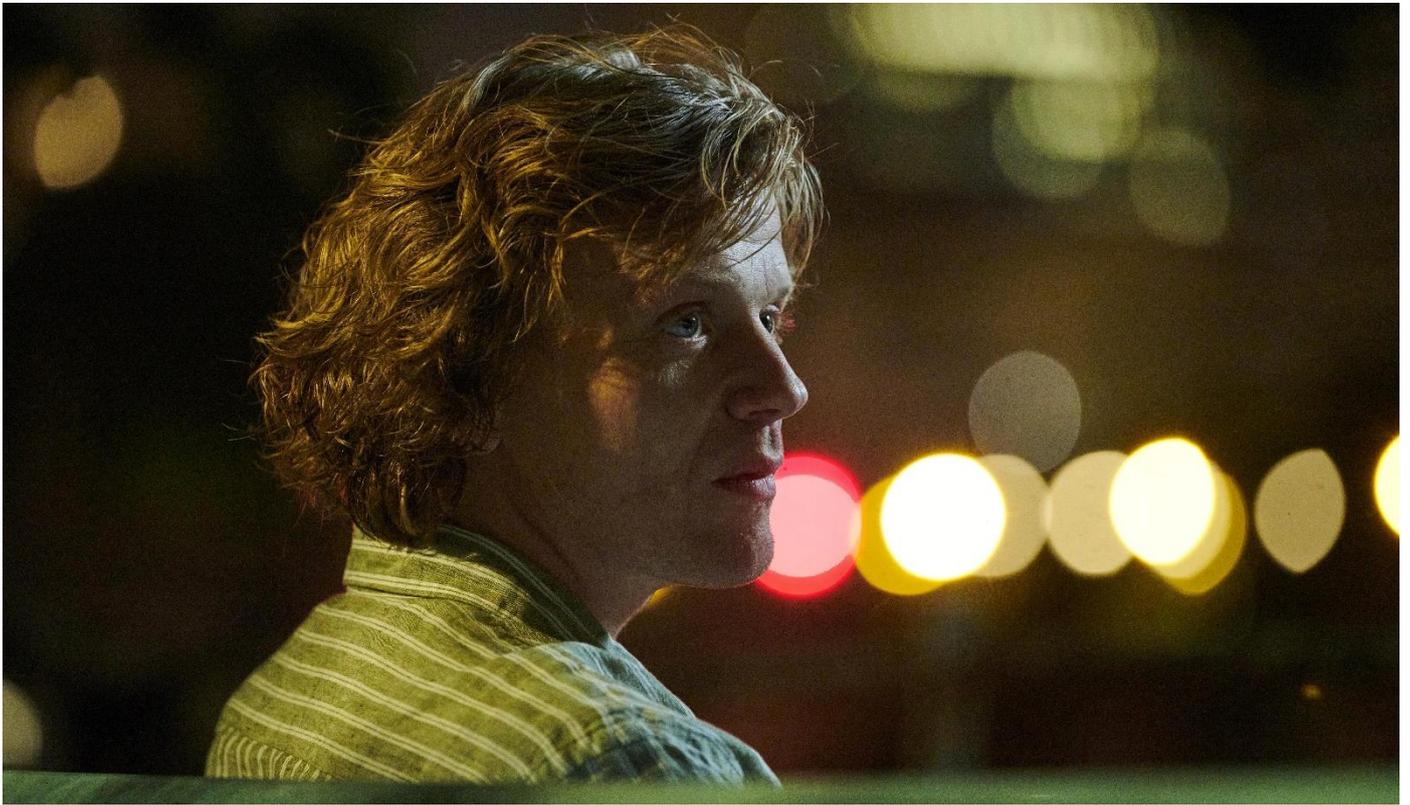
Dans la musique du film, le piano a une place centrale.

Oui, Tchaikovsky « Juin : Barcarolle » et César Franck « Prélude, fugue et variation » ainsi que le thème que Vincent Blanchard, le compositeur de la musique, a créé, conçu comme une fugue. Je souhaitais que le film, dans sa narration, la variation des scènes, soit composé comme une étude pianistique. Au début tu as « Juin », mais réinterprété, avec des accords plaqués, et ensuite on le retrouve dans sa version plus connue, avec ses arpèges et plus tard dépouillé de certaines notes. On le retrouve à la fin, sur le pont, avec le piano imaginaire. Dans la fugue, tu as une thématique harmonique, tu l'enrichis ou tu l'élèves, tout en gardant cette harmonie. Avec ses trois thématiques harmoniques (Tchaikovsky, Franck, la musique de Vincent Blanchard), nous avons composé notre fugue.

Il y a des chevaux dans *Guy*, dans votre spectacle aux Folies Bergères, ainsi qu'à la fin du film.

C'est un cheval évadé d'un cirque et, quand on le ramène, il y a un autre cheval en train de mourir. Cela apporte une dimension onirique, étrange, fantastique, autrement que par le jeu et par les mots. J'ai des souvenirs forts de cinéma étant gosse avec cet animal. En particulier *Le cavalier électrique* (1979, Sydney Pollack), que j'ai vu et revu à en user la cassette. Depuis, le cheval est dans mes valises, il est dans ce que je fais, sans trop savoir l'expliquer. Tout ce que je sais, c'est qu'il y a une gémellité entre cet animal et nous.

Propos recueillis par CHARLES TESSON



LISTE ARTISTIQUE

Alex LUTZ Aymeric
Karin VIARD Nathalie
Jérôme POULY Alain
de la Comédie Française
Noémie DE LATTRE Jolène
Kenza FORTAS Tenancière du club
Nicole CALFAN Directrice du cirque

FICHE TECHNIQUE

Un film réalisé par	Alex LUTZ
Scénaristes	Alex LUTZ, Karin VIARD, Hadrien BICHET sur une idée originale d'Alex Lutz
Directrice de la photographie	Eponine MOMENCEAU
Premier assistant réalisateur	Hadrien BICHET
Cheffe monteuse	Monica COLEMAN
Chef décorateur	Aurélien MAILLE
Cheffe costumière	Amandine CROS
Ingénieur du son	Yves-Marie OMNES
Monteur son	Fred DEMOLDER
Mixeur	Stéphane THIÉBAUT
Compositeur	Vincent BLANCHARD
Directeur de production	Thomas SANTUCCI
Superviseuse de post-production	Gaëlle GODARD-BLOSSIER
Maquilleuse	Lisa SCHONKER
Coiffeuse	Stéphane MALHEU
Casting	Angélique LUISI, Valérie TRAJANOVSKI
Scripte	Jeanne PRIVAT
Production	MANEKI FILMS (Didar Domehri)
Coproduction	VERSUS PRODUCTION (Jacques-Henri Bronckart, Gwenaëlle Libert, Tatjana Kozar)
Distribution Suisse	Frenetic Films
Ventes internationales	StudioCanal
Titre international	STRANGERS BY NIGHT
Pays	France, Belgique
Année de production	2023
Genre	Comédie dramatique