

Festival des 3 Continents
Montgolfière d'or

Festival de Rotterdam
sélection officielle

Festival de films de Fribourg
prix spécial du Jury



AU CINÉMA LE 17 DÉCEMBRE

AU REVOIR L'ÉTÉ
de Kôji Fukada

Hotori no Sakuko

Japon - DCP - 2h6 - format 1:33 - 2013

Presse

Emmanuel Vernières
emvernieres@gmail.com

06 10 28 92 93

01 40 36 86 44

Distribution
Survivance

Guillaume Morel
guillaume@survivance.net

06 74 86 38 95

09 80 61 59 06

Kôji Fukada sera présent
du 15 au 18/11 à Paris dans le
cadre de :
"Un état du monde et du
cinéma",
spécial Japon,
au Forum des Images

// **Synopsis**

Accompagnée de Sakuko, sa nièce, qui prépare son entrée à l'université, Mikie est de retour dans son village natal pour mener à bien la traduction d'un roman indonésien. La langueur estivale de la campagne japonaise est l'occasion pour Mikie, de renouer avec Ukichi, un ancien amant, gérant d'un love hotel clandestin et pour Sakuko de se rapprocher du timide Takashi, réfugié de Fukushima. L'ambition studieuse de cet été cède peu à peu la place à une rocambolesque ronde affective où la délicatesse et le burlesque ne masquent jamais tout à fait la dureté du Japon contemporain.

// Entretien avec Kôji Fukada :

"Sakuko au bord de la rivière, un équilibre poétique et précaire"

-

par Nicolas Thévenin, Terutarô Osanaï et Tifenn Jamin

Le cinéma de Kôji Fukada multiplie les points de rencontre entre les cultures japonaise et française. Son œuvre, encore naissante mais déjà affirmée, fait converger les influences d'Éric Rohmer et Honoré de Balzac avec celles de Mikio Naruse et Oriza Hirata (figure importante du Théâtre japonais contemporain, ndle). Chacun de ses films est pensé comme un monde à part entière, interrogé dans ses fondements et repensé individuellement, tel un espace de vacillement identitaire pour les personnages. L'attachement du réalisateur au saisissement du quotidien travaille secrètement à révéler les dimensions occultées du Japon moderne. Au sein d'un secteur indépendant exsangue, Kôji Fukada contribue par ailleurs à mener une réflexion sur les modalités du financement du cinéma nippon. Son dernier long métrage, Au revoir l'été, sélectionné en octobre 2013 au Tokyo International Film Festival, a remporté quelques semaines plus tard la Montgolfière d'Or du 35eme Festival des 3 Continents de Nantes.

Terutarô Osanaï et Nicolas Thévenin

Comment est apparu votre désir de devenir cinéaste ?

Mon envie de réaliser des films est née du fait que j'en voyais beaucoup. J'étais très cinéphile (« eiga otaku ») quand j'étais au lycée et à l'Université. Mon père avait une importante collection de cassettes VHS et était abonné à une chaîne de télévision consacrée au cinéma, je regardais donc énormément de films issus du cinéma classique. La nationalité du cinéaste n'était pas un critère de sélection. Le cinéma asiatique, le cinéma américain, le cinéma européen... Tout cela était mixé et c'est toujours le cas aujourd'hui. Le cinéma français avait cependant une place particulière, notamment René Clair et la Nouvelle Vague. Plus précisément, le point de départ de ma cinéphilie, lorsque j'étais en troisième année au collège, est le fruit du hasard : j'ai vu le même jour *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné et *L'Esprit de la ruche* de Victor Erice. C'est grâce à ces deux films que je me suis lancé dans le cinéma.



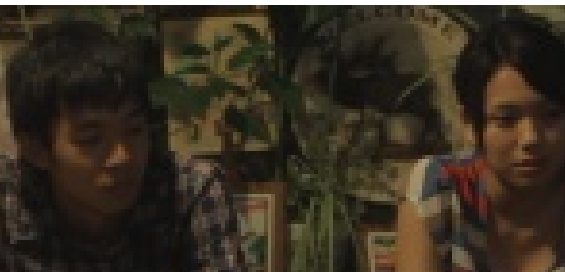
Qu'est-ce qui a attiré votre attention dans ce dernier film ?

J'ai été secoué par le film dans sa globalité mais plus spécifiquement par sa puissance visuelle. Je conserve un souvenir impérissable du regard des deux sœurs, jouées par Ana Torenté et Isabel Tellería, notamment lorsqu'elles sont devant *Frankenstein*. Les plans sur les paysages de la campagne, tournés en format large, avec ces deux sœurs qui deviennent minuscules, très éloignées dans le cadre comme des petits points, constituent selon moi l'idéal du plan général. Je me sentais d'autre part en accointance avec la vision du monde d'Erice, dégagée de tout sentimentalisme et marquée par un pessimisme qui me semble très moderne. Le père des deux fillettes est apiculteur et la fenêtre donnant sur la maison est assez étrange, incitant à la penser comme une ruche. La vie humaine est de fait comparée à celle des abeilles, cette idée m'a plu. À l'époque, je lisais également beaucoup et j'étais très impressionné par deux livres qui me semblaient avoir une vision convergente : *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, roman à la fin duquel l'auteur compare les hommes à des chevaux, et un essai que Mark Twain a écrit à la fin de sa vie, *Qu'est-ce que l'homme ?*, dans lequel l'homme est décrit comme une machine, selon une négation totale de la liberté de l'esprit.

Quel est l'influence du cinéma classique japonais sur votre travail ?

J'ai vu les films des cinéastes japonais classiques, notamment Yasujiro Ozu et Mikio Naruse, lorsque j'étais au lycée. Dans le quartier où je vivais, une salle municipale servait de lieu d'organisation d'événements culturels, notamment de régulières projections cinématographiques grâce à une collection de copies 16mm, ce qui m'a permis de découvrir un film qui m'a durablement impressionné, *Conte des chrysanthèmes tardifs* de Kenji Mizoguchi. Après l'avoir vu, je suis rentré chez moi mais j'étais tellement excité que je ne pouvais pas me calmer et suis retourné le voir le soir même. À cette époque, je ne pensais pas du tout réaliser des films, d'autant que je ne connaissais pas le cinéma autoproduit et que parmi mes amis, personne ne s'intéressait au cinéma. Mais ce film m'avait marqué. C'est un film en noir et blanc, évoquant une histoire d'amour à l'issue tragique. Cependant, ce n'est pas tant l'histoire que l'image qui m'a bouleversé. Je me souviens en particulier d'un long travelling au bord d'une rivière. Je regardais aussi des feuilletons télé, et la distance ainsi que la froideur avec lesquelles était approché le récit dans le film de Mizoguchi était antithétique de ce que je voyais à la télévision. L'approche n'était pas sentimentale.

Plus singulièrement, la place de Mikio Naruse dans ma cinéphilie est essentielle. Il n'est d'ailleurs pas anodin que l'un des personnages de mon film *Hospitalité* se prénomme Mikio. La comparaison est peut-être violente, mais la place qu'il occupe est aussi importante que celle que j'accorde à Éric Rohmer, tant je perçois de similitudes dans leur cinéma. Par exemple, dans Au gré du courant de Naruse, l'expression du temps et la manière d'exprimer les choses, de raconter l'histoire. Il y a beaucoup de sentiments mais les protagonistes ne disent jamais ce qu'ils



pensent, ne montrent jamais leur colère, leur tristesse, ni quelque émotion que ce soit. Ce n'est pas comme chez Mizoguchi, où les protagonistes montrent tout. Mais s'ils ne laissent rien transparaître, la mise en scène de Naruse qui construit leurs apparitions et disparitions permet de saisir leurs relations. Plus tard, lorsque j'ai découvert Éric Rohmer, j'ai estimé que ces deux cinéastes étaient très doués pour créer ce qui me semble très moderne. Les approches de Naruse et Rohmer ne sont pas identiques mais la substance ou l'essence de leur travail permet de les rapprocher. La différence du rapport à la langue parlée est cruciale mais tient sans doute à la différence culturelle entre le Japon et la France. C'est ma limite : je ne peux pas saisir toute la portée des répliques dans les films de Rohmer, ne comprenant pas la langue française.

Dans vos films, la part belle est souvent accordée aux personnages féminins, exemplairement dans *Au revoir l'été*.

Mes scénarios sont effectivement souvent écrits pour des personnages féminins mais je n'en suis pas très conscient. C'est peut-être une résurgence de mes expériences primitives de cinéophile : les deux sœurs de *L'Esprit de la ruche*, les personnages féminins omniprésents chez Naruse et Mizoguchi. Les femmes sont un mystère pour moi, je suis attiré par le désir de les comprendre en écrivant de leur point de vue. Je suis cependant toujours précautionneux au moment d'écrire un rôle pour une femme. J'essaye d'élargir mon imagination et de ne pas décrire les femmes seulement selon mes propres considérations. La société et le cinéma japonais sont masculins et je fais en sorte de ne pas prolonger cette veine masculine.

Quelle marge de manœuvre accordez-vous aux comédiens ?

Je ne fais que très peu d'improvisation. Par exemple, *Au revoir l'été*, était très précisément écrit, à 90 %, y compris les répliques mal dites ou les moments où certains personnages se trompent. Je considère que la mise en scène commence dès l'écriture. Les sentiments et pensées des protagonistes naissent de cette organisation. Si les dialogues sont rigoureusement écrits, si les dispositifs sont clairs et les personnages bien disposés, les spectateurs peuvent ressentir ce qui les traverse. À l'inverse, si le scénario est mal écrit, la charge des acteurs augmente car ils doivent en compléter les béances, ce qui leur donne moins de liberté et donc de clarté. Toutes les étapes de fabrication d'un film sont importantes, et chacune a son rôle. Le tournage peut par exemple consister en la recherche de la contradiction du scénario. Sans un équilibre entre chacune, le film aura une allure inachevée. Cependant, je m'amuse plus à l'écriture, je dois l'admettre. Le tournage est souvent une phase très dure. Je n'ai pourtant aucune ambition de contrôle. Je suis peu attiré par certains films de grands auteurs classiques que l'on qualifie de perfectionnistes, car je me sens mal à l'aise, comme dans un univers étroit. Quand je regarde les



films de Stanley Kubrick ou d'Akira Kurosawa, je me sens par exemple presque en souffrance. Mais il faut regarder plus en détails leurs films car certains ne donnent pas tout à fait cette impression. Concernant Miyazaki, je préfère par exemple *Le Voyage de Chihiro* à *Princesse Mononoke*, dans la mesure où il a donné plus de liberté à son équipe pour la premier tandis que le second est maîtrisé par lui seul.

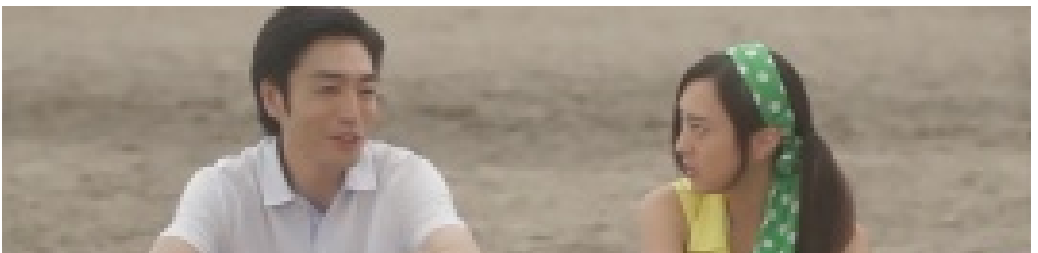
Au revoir l'été prolonge un registre constant dans votre travail : le désenchantement des personnages sur le monde.

Je pense que cela tient à la structuration chorale de mes films. Ce qui m'intéresse est la plupart du temps de restituer une vision du monde selon le croisement des regards des protagonistes. J'aimerais ainsi faire apparaître un monde à part entière. Les schémas narratifs classiques alignant les obstacles auxquels est confronté un personnage unique avant qu'il ne parvienne à les surmonter me laissent toujours dubitatif. Je n'ai jamais envisagé de réaliser de documentaires tant mon attachement à la fiction est fort, et je me demande toujours, dans ce cadre, comment les spectateurs peuvent être émus par une histoire dont ils connaissent le dénouement à l'avance. Le chemin d'un héros qui trouve finalement le salut, après avoir résolu quelques problèmes, ne m'intéresse pas. Ce genre d'histoire sonne faux. J'aime décrire de façon plus globale un monde, un univers qui offre la possibilité de faire souffrir ou grandir les gens. Dans le monde actuel, il me semble plus sérieux et intègre de fonctionner ainsi.

Mes remarques sont peut-être abstraites, je vais donc prendre des exemples. Deux films. Le premier a été réalisé par Woody Allen, qui est pourtant un réalisateur pour lequel je n'ai pas d'admiration particulière : *Crimes et délits*. Dans ce film, le personnage de Cliff Sterne, incarné par Allen, commet de menus larcins et sera puni, tandis que le personnage de l'intellectuel commet de grands crimes mais reste impuni. J'aime le sort qui leur est réservé, ce n'est ni logique ni moral. La vie y est un enchaînement de petits hasards, c'est une vision du monde à laquelle j'adhère. Le deuxième film est *Le Rayon vert* d'Eric Rohmer, et notamment sa fin : la jeune fille, qui a beaucoup souffert, passe par hasard dans un port et voit le rayon vert. Cette expérience la sauve peut-être. Cette approche me semble très moderne et réaliste : elle est sauvée par hasard et non du fait des efforts qu'elle fournit. Ces deux films m'ont considérablement marqué, jusqu'à construire le dénouement de *Comédie humaine à Tokyo* (son deuxième long métrage, ndle) sous leur influence.

Dans Au revoir l'été, l'histoire de Sakuko est ponctuée de cartons mentionnant régulièrement la date, comme un journal intime estival.

Sur ce point, il n'y a pas de sens vraiment profond. Au Japon, pendant les vacances d'été, les professeurs donnent des devoirs aux étudiants et aux écoliers : ils doivent écrire un journal intime avec des dessins. Mais Rohmer a utilisé ce procédé également, dans *Conte d'été* ou *Pauline à la plage*. Takashi et Sakuko se rencontrent en été et ont des sentiments un peu



différents qu'à l'accoutumée, car la saison s'y prête. L'été est propice au déploiement d'une fiction initiatique.

Par l'intermédiaire de la parole, les personnages ouvrent d'autre part leur horizon sur un ailleurs géographique et culturel.

Effectivement, j'étais très soucieux d'intégrer ces éléments de pays étrangers dans mon film, notamment par l'intermédiaire de Mikie qui est spécialiste de l'Indonésie et en décrit l'Histoire à Sakuko. Pour avoir une dimension internationale, il n'est pas indispensable de voyager. *Au revoir l'été* peut être lu comme l'histoire d'une jeune fille dont la conscience accède progressivement à la notion d'altérité, ce qui passe par l'éveil aux cultures étrangères mais aussi par une révision de sa relation aux autres. L'adolescence draine ce type de questionnements. Sakuko a raté son examen d'entrée à l'université, sa situation est donc suspendue à cet événement, ce qui alimente une remise en question. Le titre japonais *Hotori no sakuko* signifie littéralement « Sakuko au bord de la rivière ». J'aime cette métaphore d'un équilibre à la fois poétique et précaire. Comme dans *Comédie humaine à Tokyo*, les personnages ne peuvent comprendre eux-mêmes qu'à travers les autres. Il faut passer par eux, s'adapter aux individus, les regarder comme des miroirs.

L'un des premiers plans d'*Au revoir l'été* se focalise longuement sur le visage de Sakuko, comme un préambule au portrait que vous en dessinez. Paradoxalement, votre cinéma comporte très peu de gros plans.

Je ne tourne jamais de gros plans, c'est une sorte de règle. Je ne vais jamais au-delà du plan rapproché. La raison en est assez délicate : j'ai toujours très peur que mes images ne deviennent explicatives. Face aux films des autres cinéastes, je trouve que la plupart des gros plans sont des justifications. Je ne tiens pas à ce que ma caméra capte une illustration des sentiments des personnages mais laisse plutôt aux spectateurs la possibilité de les déduire de la construction et l'enchaînement des plans. Je reste volontairement à distance de mes personnages. Personne n'a besoin de savoir ce qu'ils pensent vraiment. Peut-être que j'appartiens plutôt à l'impressionnisme qu'au naturalisme. Mon peintre favori est Edgar Degas. Je suis toujours fasciné par les tableaux où il décrit la vie quotidienne des petites gens ; dans mes films, je privilégie également ces moments.

Pourquoi avoir choisi un format carré, qui par définition empêche de cadrer largement, pour *Au revoir l'été* ?

Il y a plusieurs raisons à cela et j'avais fait le choix de ce format dès le début. Je voulais tout d'abord cadrer les personnages à hauteur d'homme, faire des visages et des corps des motifs en privilégiant les plans rapprochés et moyens. J'avais tourné *Hospitalité* dans un autre format mais devant les rushes je me sentais toujours mal à l'aise en voyant les décors apparaître de chaque côté des personnages. D'autre part, Rohmer utilisait ce format et *Au revoir l'été* est grandement redevable à son travail. Plus largement, j'ai été nourri par le cinéma classique, pour lequel j'ai une préférence en comparaison du cinéma contemporain, et c'est donc avec ce format que je me sens le plus à l'aise. J'avais discuté avec le chef opérateur avant le tournage et j'ignorais que la caméra ne peut changer de format dans le viseur, qui reste en 16/9 ; sa tâche était donc plus complexe que prévue.

Quelle est votre implication dans la composition des plans de vos films ?

J'ai toujours un regard sur l'image par l'intermédiaire de l'écran de contrôle, ce qui me permet de

vérifier les cadrages. Je pense que je contrôle plus que la plupart des autres cinéastes. Certains réalisateurs délèguent totalement l'image et le découpage au chef opérateur ; pour ma part, je prends toujours en charge le découpage, c'est primordial. Le plus important est de poser la caméra droite par rapport aux acteurs car ce qui prime est la relation entre ces deux pôles. Si je n'ai pas de but précis pour certaines scènes, je ne veux pas faire quelque chose qui soit susceptible de parasiter cette relation, je travaille à la transparence. Je ne veux pas faire bouger la caméra pour rien à l'inverse de certains cinéastes qui craignent d'ennuyer le public ou d'être insuffisamment spectaculaires. L'histoire (« monogatari ») du film prime toujours : la structure du scénario, la caractérisation des personnages, les protagonistes comme motifs en sont les éléments fondateurs. La détermination des moments où ils se rencontrent, où ils sont seuls, où ils disparaissent ou se quittent. L'histoire d'un film est une question d'interactions.

D'autre part, je cherche toujours une cohérence de méthodes dans l'approche des scènes intérieures et des scènes extérieures mais cela tient aux contraintes des espaces. Les intérieurs sont petits et cloisonnés par des murs, car je ne tourne pas en studio mais en décors réels et ne peux donc pas les pousser. L'espace domestique japonais est contraignant et je dois m'y adapter.

Vous jetez un regard amusé sur les love hotels, lieu stratégique d'Au revoir l'été, tout en pointant l'ambiguïté statutaire de leur existence.

Les *love hotels* sont devenus un problème social que les médias relayent largement. Ils n'existent nulle part ailleurs qu'au Japon, construits seulement pour y avoir des rapports sexuels. Leur édification est régie par une loi qui en définit strictement les conditions, et cette rigidité incite certains *love hotels* à se couvrir par une apparence d'hôtel standard pour rendre plus discrètes leurs activités, comme dans le film. Ce sont des endroits qui symbolisent le paradoxe de la société japonaise et possèdent une dimension immédiatement cinématographique, en tant que décors et symboles. Inconsciemment, Balzac m'a peut-être influencé, là encore : il décrivait souvent des maisons closes parisiennes et évoquait le monde de la prostitution de manière fascinante.

Dans un certain nombre de films japonais actuels, les militants anti-nucléaire sont régulièrement évoqués. Dans Au revoir l'été, Takashi, réfugié de Fukushima, est sollicité par un groupe militant pour témoigner.

L'ambiance n'est pas à traiter le sujet du nucléaire dans le cinéma japonais. Je n'ai cependant pas de regard exhaustif sur le cinéma national actuel. Dans mon film, le nucléaire est un thème périphérique. Nous côtoyons beaucoup de réfugiés de Fukushima dans notre vie quotidienne et du fait de la profusion de personnages, l'absence d'un rôle de ce statut n'aurait pas été logique. Dans le secteur commercial, très peu de films traitent de ce sujet, contrairement au secteur indépendant dans lequel les réalisateurs ont une certaine marge de manœuvre.

Par exemple, dans mon prochain film, qui sera une adaptation de la pièce *Sayonarâ* d'Oriza Hirata, j'aborderai ce sujet plus frontalement, par un postulat d'accident de centrale nucléaire. Il s'agira d'un film de science-fiction très sophistiqué visuellement, positionné très radicalement en défaveur du nucléaire. J'en ai terminé le premier script, qui subira sans doute beaucoup de modifications, mais la base est posée. J'aimerais tourner en juin au Japon. J'essaye de construire une coproduction internationale, mais je rencontre encore plus de résistances que je ne l'imaginais. Un producteur m'a ainsi informé qu'il ne pourrait pas financer ce projet du fait de ses relations avec le parti démocrate-libéral qui est au pouvoir actuellement au Japon. Les grandes compagnies productrices n'installent pas de pression très claire sur les cinéastes désireux

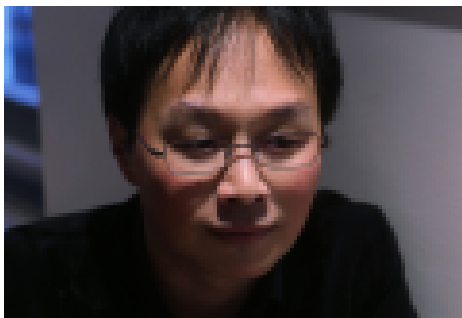
d'intégrer ce sujet à leur film, mais si une production se désengage, les autres vont décliner en conséquence.

Comment considérez-vous votre statut de cinéaste indépendant ?

C'est une question complexe car la notion d'« indépendance » n'est pas claire. Au Japon, il existe trois grandes compagnies de cinéma : la Toho qui domine, la Toei et la Shochiku. Certaines chaînes de télévision produisent également des films. L'expression « cinéma indépendant » qualifie donc basiquement les films qui se produisent en dehors de ces grandes compagnies et chaînes. Or, il y a des films à très gros budget et des films à très petit budget, mais il n'y a pas de niveau intermédiaire, qui pourrait être comparable au « cinéma du milieu » en France. Les films indépendants sont donc produits avec des budgets minuscules : nous n'avons généralement qu'une semaine pour le tournage, idem pour la postproduction, avec très peu de matériel. C'est très préjudiciable, car je pense que du fait de ces mauvaises conditions, le cinéma japonais est plus fragile que le cinéma de la plupart des autres pays.

© Répliques

Cet entretien a été réalisé en octobre et novembre 2013 à Tokyo et Nantes et est une version abrégée de celui qui a été publié dans la revue Répliques, n°3 - Hiver 2013. www.repliques.net. Survivance remercie Répliques



// Kôji Fukada

Kôji Fukada est né en 1980. Il étudie le cinéma à la Film School of Tokyo où enseignent notamment Shinji Aoyama et Kiyoshi Kurosawa. Il réalise en 2002 un film auto-produit pour 2000 €, *La Chaise* pour être ensuite embauché par la prestigieuse Toei pour réaliser un film d'animation, *La Grenadière*, adaptation d'une nouvelle de Balzac et récompensé au festival Kinotayo à Paris. Après *Human Comedy in Tokyo*

(2008), il réalise *Hospitalité* primé au Festival International du Film de Tokyo et qui le fait connaître internationalement. En 2013, *Au revoir l'été* son nouveau film est sélectionné dans de nombreux festival de Tokyo à Rotterdam. Il est récompensé en 2013 par la Montgolfière d'Or au Festival des 3 Continents à Nantes. Kôji Fukada a par ailleurs fait partie de la célèbre Seinendan Theater Company, troupe et utopie théâtrale d'Oriza Hirata, auteur de *Tokyo Notes* et de *Gens de Séoul* et dont les pièces sont souvent montrées en France. Kôji Fukada continue de collaborer avec la troupe pour ses films et adaptera prochainement au cinéma, *Sayonara* la pièce de science-fiction d'Oriza Hirata.

Kôji Fukada, proche de jeunes cinéastes tels que Katsuya Tomita (*Saudade*) ou de Kazuhiro Soda (*Compaïn*) a initié une large réflexion sur le financement du jeune cinéma indépendant japonais qui travaille actuellement dans une indigence rare pour un pays industrialisé, en réalisant souvent des films pour quelques milliers d'euros. Son site eiganabe.net fédère des jeunes réalisateurs japonais tels que Katsuya Tomita, Nami Iguchi et Tetsuya Mariko.

// Filmographie

2004 // La Chaise (LM, inédit)

2006 // La Grenadière (Moyen métrage, film d'animation)

Soleil d'Or (premiers films) - Kinotayo Film Festival 2008

Paris Cinéma 2010 - Sélection officielle

2008 // Human Comedy in Tokyo (LM)

Rome International Film Festival 2009 - Sélection Officielle

Paris Cinéma 2010 - Sélection officielle

Osaka CineDrive 2010 - Grand Prix

2010 // Hospitalité (LM)

Tokyo International Film Festival Japanese Film - 'A Point-of-View' Award

Puchon International Fantastic Film Festival - NETPAC Award

International Film Festival Rotterdam - Sélection officielle

The New York Film Festival - Sélection officielle

2013 // Au revoir l'été (LM)

Festival des 3 Continents - Montgolfière d'Or & Prix Jury Jeune

Tallinn Black Nights Film Festival - Best Director's Award

Fribourg International Film Festival - Talent Tape Award winner

International Film Festival Rotterdam - Sélection officielle

The New York Film Festival - Sélection officielle

Paris Cinéma - Compétition internationale

Edinburgh international film festival - Compétition internationale

...

// Fumi Nikaidô

D'abord mannequin pour la mode adolescente, Fumi Nikaidô a été révélée au cinéma par Sono Sion dans *Himizu* en 2011 pour lequel elle a été récompensée du prix Mastroiani au festival de Venise. Elle est aujourd'hui une star montante du cinéma japonais oscillant entre séries TV, films de genre à gros budget et projets indépendants. Elle a notamment joué dans les films de Takashi Miike (*Lesson of Evil*) et Sono Sion (*Why don't you play in hell*). Affirmant dans un magazine qu'*Hospitalité* était son film préféré et qu'elle adorait travailler avec son réalisateur Koji Fukada, ce dernier lui confie le premier rôle d'*Au revoir l'été*. Elle souhaite aujourd'hui pouvoir jouer dans le prochain projet japonais du réalisateur iranien Amir Naderi.



// Fiche technique

Scénario, réalisation : Kôji Fukada

Image : Ken'ichi Negishi

Son : Jo Keita / Son Chinso / Junji Yoshikata

Assistant réalisation / Directeur production : Ippei Ito

Costume : Satoe Araki

Maquillage : Miwa Itagaki / Miho Shimizu

Musique : Jo Keita

Montage : Kôji Fukada

Montage son : Edison Gan

Production : Kiki Sugino, Wa Entertainment / Kôji Fukada, Tokyo Garage

Interprétation :

Fumi Nikaidô : Sakuko

Mayu Tsuruta : Mikie

Taiga : Takashi

Kanji Furutachi : Ukichi

Kiki Sugino : Tatsuko

affiche : Florent Chavouet

// Contacts

Distribution, programmation : Survivance

Guillaume Morel

tel : 06 74 86 38 95 / 09 80 61 59 06

fax : 09 72 16 27 08

guillaume@survivance.net

Presse

Emmanuel Vernières

emvernieres@gmail.com

06 10 28 92 93

01 40 36 86 44

Dossier de presse, photos et bande-annonce
à télécharger sur survivance.net/en-salle

