



© Films 53/12

Le météore

The Meteor

François Delisle

Pierre killed someone in a car accident while under the influence of drugs and subsequently fled the scene. Now he is in jail, where his mother visits him every week. His wife Suzanne left him over the course of his prison term and is now trying to find a new direction for her life. Three people (plus a prison guard and a young drug dealer) whose thoughts sometimes revolve around such everyday things as changing the oil in the car, but often also concern larger questions and feelings: loneliness, death, sex, guilt, freedom, life's missed chances. The ties that connect these lives are as close as the disjunctions undertaken by the film on a formal level are radical. The protagonists never appear together and there is no dialogue. The characters' inner worlds are conveyed via internal monologues in voice-over that flow into a stream of images more associative than descriptive. An awareness that the crucial senses which govern film perception are sight and hearing is created. The simultaneity of their employment generates a form of audiovisual stream of consciousness, carving out in almost religious manner what might constitute the essence of a person, beyond deeds or crimes: the soul. *Anna Hoffmann*

Pierre hat nach einem Unfall, bei dem er unter Drogeneinfluss einen Menschen getötet hat, Fahrerflucht begangen. Jetzt sitzt er im Gefängnis. Dort besucht ihn seine Mutter jede Woche. Seine Frau Suzanne hat sich während seiner Haft von ihm getrennt und versucht nun, ihrem Leben eine neue Richtung zu geben. Drei Menschen (zu ihnen kommen noch ein Gefängniswärter und ein junger Drogendealer), deren Gedanken manchmal um Banales wie einen Ölwechsel, oft aber um große Fragen und Gefühle kreisen: Einsamkeit, Tod, Sex, Schuld, Freiheit, vertane Chancen im Leben. So eng wie diese Leben verknüpft sind, so radikal sind die Trennungen, die der Film auf der formalen Ebene vornimmt. Nie sind die Protagonisten gemeinsam im Bild, nie gibt es einen Dialog. Die gedankliche Welt der Personen vermittelt sich über innere Monologe aus dem Off zu einem Bilderstrom, der weniger illustrativ als vielmehr assoziativ damit verschränkt wird. Sehen und Hören werden als Sinne der Filmwahrnehmung gewahrt. Aus ihrer Gleichzeitigkeit ergibt sich eine Art audiovisueller Bewusstseinsstrom, der fast religiös herausarbeitet, was vielleicht den Kern des Menschen ausmacht, jenseits von Taten oder Untaten: seine Seele.

Anna Hoffmann

Our own journey

Telling the story of a criminal, of his circumstances and emotional life, implies telling a story of evil. The criminal carries his evil within him, but also our own evil, the one buried deep inside us that we often have so much trouble curbing and accepting.

By going beyond the deeds themselves and the words used to describe them, I hope to draw the viewer deep into the flaws of these fragile and complex beings, ideally to paint a portrait that we can recognise and identify with. I'd like *Le météore* to lead the viewer on a concentric path, so that the film we're watching becomes our own dream, our own journey into our own 'prison'.

The choice I made was a cinema that makes itself up, a fantastical vision of appearances. To me, *Le météore* is above all a dream. A dream in common, one we all share. Like the dreams of an imprisoned man who for decades hasn't seen the sun, the sea or the sky teeming with a thousand birds.

François Delisle

"Solitude becomes a prison"

Le météore is a fairly enigmatic title. Can you tell us about it?

There is something ephemeral in the meaning of the word. It has a connection to life. I also had in mind a film that would be like a trail of light. You look at it and still see remnants when the darkness returns, but then you look somewhere else and see nothing. So it applies to the film but also to the characters with perfectly ordinary problems who leave a small trace.

The film came about because of five Polaroid photos given to you by Anouk Lessard...

We wanted to maintain a kind of back-and-forth between the images and a text. I got the five photos and immediately wanted to use them as my inspiration for writing something. So there was no real idea for a script from the outset. The idea instead was to initiate a discussion between Anouk Lessard, the photographer, and me and potentially get a book out of it with a dialogue between the photos and the text.

Were the photos very figurative? Did they dictate story elements?

Not at all – the images were very open-ended, not explicit, and had in common a nostalgic atmosphere, maybe partly because they were Polaroids. At the end of the process, Anouk was even a bit taken aback by what I had her read. She wasn't expecting such a dark story.

How did the writing get started?

When I started to write, the Pierre character emerged first, talking about his mother and his memory of Suzanne. It was an internal monologue, and from there what would become the film's structure gradually took shape. I insist on the word 'gradually' because at the beginning my approach to the writing was very experimental, with no narrative or dramatic goal. From the first photo came a first page of text with a first character speaking, then the second photo generated a second text with a second character speaking.

Unsere eigene Reise

Die Geschichte eines Kriminellen zu erzählen, seine Lebensumstände und seine Gefühle zu beschreiben, bedeutet zugleich, eine Geschichte des Bösen zu erzählen. Der Kriminelle trägt nicht nur sein eigenes Böses in sich, sondern auch jenes Böse, das tief in unserem Innern verborgen ist und das zu zügeln und zu akzeptieren uns so schwerfällt.

Indem ich die Taten selbst und auch die Worte hinter mir lasse, mit denen sie üblicherweise beschrieben werden, hoffe ich, den Zuschauer tief in die Abgründe dieser gleichermaßen fragilen wie komplexen Persönlichkeiten hineinzuziehen und sie im besten Fall so zu porträtieren, dass wir etwas in ihnen wiedererkennen, mit dem wir uns identifizieren können. Ich wünsche mir, dass *Le météore* den Zuschauer auf eine Art Kreisbahn führt, dass der Film, während wir ihn sehen, gewissermaßen zu unserem eigenen Traum wird, zu einer Reise in unser eigenes „Gefängnis“.

Ich habe mich für eine Art von Kino entschieden, das sich selbst darstellt, für eine fantastische Vision von Erscheinungen. *Le météore* ist für mich vor allem ein Traum; ein gemeinsamer Traum von uns allen, der den Träumen eines Mannes ähnelt, der im Gefängnis sitzt und seit Jahrzehnten weder die Sonne, das Meer noch den Himmel gesehen hat – den Himmel, der mit tausend Vögeln bedeckt ist.

François Delisle

„Die Einsamkeit wird zum Gefängnis“

Le météore ist ein ziemlich rätselhafter Titel. Können Sie ihn erklären?

Das Wort bezeichnet etwas, das mit Vergänglichkeit zu tun hat – und zugleich mit dem Leben verbunden ist. Mir schwebte ein Film vor, der wie ein Kometenschweif sein sollte: Wenn man ihn sieht, bleibt ein Eindruck hängen, auch wenn es schon wieder dunkel ist; man kann aber auch woanders hinschauen und nichts sehen. Das trifft auf diesen Film ebenso zu wie auf die Figuren, die alltägliche Dramen erleben, die eine kleine Spur hinterlassen.

Ausgangspunkt des Films sind fünf Polaroid-Fotografien, die Ihnen Anouk Lessard geschenkt hat.

Es ging darum, zwischen diesen Bildern und einem Text eine Verbindung herzustellen. Als ich die fünf Bilder bekam, hatte ich sofort das Bedürfnis, mich von ihnen zum Schreiben eines Textes anregen zu lassen. Anfangs ging es nicht darum, ein Drehbuch daraus zu entwickeln. Die Idee bestand vielmehr darin, ein Gespräch zwischen Anouk Lessard, der Fotografin, und mir anzuregen und daraus eventuell ein Buch zu machen, in dem die Fotos und der Text miteinander kommunizieren.

Waren die Fotos denn sehr bildhaft? Haben sie die Geschichte sehr beeinflusst?

Im Gegenteil, die Bilder waren sehr offen und uneindeutig. Allen haftete etwas Nostalgisches an, was zum Teil mit der Polaroid-Technik zu tun hat. Am Ende dieses Prozesses war Anouk etwas schockiert von dem, was ich ihr zu lesen gegeben habe; sie hatte keine so düstere Geschichte erwartet.

Und wie gestaltete sich das Schreiben?

Als ich zu schreiben begann, stand mir zuerst die Figur von Pierre vor Augen: Er erzählte von seiner Mutter und von seiner Erinnerung an Suzanne. Aus diesem inneren Monolog entwickelte sich von da an allmählich die Struktur des Films. Das Wort „allmählich“ ist mir wichtig, denn meine Vorgehensweise beim Schreiben war zunächst sehr experimentell; es gab kein erzählerisches Ziel. Zum ersten Foto gesellte sich ein erster Text, in dem sich eine erste Figur ausdrückte, anschließend zog das zweite Foto einen zweiten Text nach sich, in dem sich eine zweite Figur ausdrückte. Am Ende hatte ich fünf Fotos und fünf Seiten Text.

After five photos and five pages of text, I had five characters that later became the film's protagonists... and the idea of the internal voice took hold.

Is that when you got the idea of making a film?

It was even later. Anouk and I kept up our discussions, still intending to produce a book. She passed me new photos over quite a long period. At first she didn't know what I was writing and I didn't know what she was photographing. Then at one point the story took precedence over the images and I started 'ordering' photos. I'd tell her the broad outlines of what was going on in the text and she'd use that as inspiration. Once we'd taken that step, things became clearer, and towards the end we were working in tandem, knowing where the story was taking us. Once the writing was finished, the idea of the film materialised and I started shooting.

At that point, were you shooting footage that made it into the film?

I was feeling my way. At first I started shooting in Super 8, based on the idea that the format would produce a Polaroid-like effect. But looking at the early footage I'd shot, I quickly realised that it wouldn't stand up for an entire feature film – the frame stability was too fragile and the picture quality too poor. So I reshot the footage in digital. In the end, there are only a few very short Super 8 sequences left in the film.

How long was the shoot?

Sixty days over almost two years, including fifty days practically alone, sometimes with Anouk Lessard and my son as assistants. It's pretty therapeutic getting back to the basics of the filmmaker's craft, almost like a Lumière cameraman. You have to be patient. It's a way of refocusing because it gets really physical. You're doing practically everything yourself.

And the texts you wrote at the beginning were used as the script?

Not exactly. The texts and photos became the source of it. I wrote the script as I was starting to shoot, which was very liberating. The film's unusual device, the fact that there was no dialogue and no interaction between the characters, injected a breath of fresh air into the writing process. It freed me up from the usual biases.

The first surprising thing, in a film with a narrative device so far removed from current mainstream movies, is the level of detail in the way Pierre's surroundings are depicted. Pierre is in prison, a place we never see; yet it's very tangible with its rules and ways of doing things, etc. What kind of research did you do?

I never went to a prison or did interviews with prisoners. When *Twice a Woman* came out, lots of people thought I'd collaborated with female victims of domestic violence, but I hadn't. I just put myself in the character's place, summoning up all my sensitivity to bring her to life. I did the same thing this time. I'd read about prisoners' living conditions here and elsewhere. I tried to make the environment I depicted internally consistent, but it's not a realistic environment in the sense that it's run in the way Québec prisons are run, for example. Instead, it's a prison that conforms to

und ich hatte fünf Figuren, die später die Protagonisten des Films wurden. Auf der Basis dieser Elemente entwickelte sich auch die Idee der inneren Stimme.

War das der Moment, in dem Ihnen die Idee kam, einen Film daraus zu machen?

Das war noch später. Anouk und ich tauschten uns immer mit dem Ziel aus, ein Buch zu machen. Sie versorgte mich über einen ziemlich langen Zeitraum kontinuierlich mit neuen Fotos. Am Anfang wusste sie nicht, was ich schrieb, und ich wusste nicht, was sie fotografierte. Ab einem bestimmten Punkt gewann die Erzählung die Oberhand, und ich begann, die Fotos zu „dirigieren“. Ich erzählte Anouk in groben Zügen, was in meinen Texten passierte, und sie ließ sich davon inspirieren. Als wir diesen Punkt erreicht hatten, wurden die Dinge klarer; am Ende arbeiteten wir gemeinsam, das heißt, wir wussten, wohin uns die Erzählung führen würde. Als ich mit dem Schreiben fertig war, konkretisierte sich die Idee des Films, und ich begann mit den Dreharbeiten.

Und der Film enthält die Bilder, die Sie von da an gefilmt haben?

Ich habe mich herangetastet. Anfangs habe ich auf Super 8 gedreht, weil ich fand, dass dieses Format dem Polaroid nahekommt. Als ich mir aber die ersten Sequenzen ansah, wurde mir klar, dass dieses Format für einen längeren Film nicht geeignet sein würde; die Kadrierung war zu wackelig, die Bildqualität nicht gut genug. Also drehte ich die Szenen noch einmal mit der Digitalkamera. Letztlich sind im Film nur einige sehr kurze Super-8-Szenen erhalten geblieben.

Haben Sie über einen langen Zeitraum hinweg gedreht?

60 Tage insgesamt, über zwei Jahre verteilt. An 50 Tagen arbeitete ich mehr oder weniger alleine, manchmal gemeinsam mit Anouk Lessard und meinem Sohn als Assistenten. Es tut gut, auf diese Weise zur Basis, zu den Ursprüngen des filmischen Handwerks zurückzukehren, ich fühlte mich fast wie ein Lumière-Operator. Man braucht Geduld. Diese Arbeitsweise ist eine Art der Selbstvergewisserung, sie ist sehr physisch, da man praktisch alles selbst macht.

Und die ersten Texte flossen in das Drehbuch ein?

Nicht direkt. Die Texte und die Fotos dienten als Ausgangsmaterial. Ich schrieb am Drehbuch, als ich mit dem Drehen schon begonnen hatte, und nahm mir dabei einige Freiheiten heraus: Die Konstruktion des Films ist eine besondere, es gibt keinen Dialog und keine Interaktion zwischen den Figuren – dies alles brachte frischen Wind in den Prozess des Schreibens. Ich war frei von den üblichen Vorgaben.

Bei einem Film, der in seiner Machart so weit vom gängigen Unterhaltungskino entfernt ist, erstaunt zunächst die präzise Beschreibung des Milieus, in dem sich Pierre bewegt. Er befindet sich im Gefängnis, und ohne dass man diesen Ort zu sehen bekommt, wird er sehr fassbar mit seinen Regeln und Abläufen. Wie haben Sie recherchiert?

Ich war nicht vor Ort und habe auch keine Interviews mit Gefangenen geführt. Als mein Film *2 fois une femme* ins Kino kam, dachten manche Leute, dass ich dafür mit Frauen zusammengearbeitet habe, die Opfer ehelicher Gewalt geworden waren. Das war aber nicht der Fall. Ich hatte mich lediglich in die Figuren hineinversetzt und mein ganzes Einfühlungsvermögen bemüht, um sie lebendig zu machen. Genauso habe ich es auch diesmal gemacht. Ich habe mich über die Lebensbedingungen von Gefangenen informiert, hier und anderswo. Ich habe versucht, das Milieu möglichst stimmig zu beschreiben. Dennoch ist es nicht realistisch in dem Sinn, dass zum Beispiel die in meinem Film beschriebenen Abläufe mit denen in den Gefängnissen in Québec übereinstimmen. Ich zeige eher ein Gefängnis, das meiner allgemeinen Vorstellung

the general idea I have of prisons. In fact, I've never seen my films as coming out of cinematic realism. I'm always disappointed when people approach my films from that angle. To me they come out of fantasy. So the prison in *Le météore* is, in a way, a fantasised prison.

There's even a point in Le météore that powerfully reveals that fantasy aspect: the sequence where we see Pierre disposing of his victim's body. The visuals don't correspond at all to the story we've heard of the accident and the hit-and-run he was convicted of.

That's actually the clearest example of the freedom I allowed myself. It's really open to interpretation. You could think it's a dream sequence in which Pierre's guilt resurfaces. But in reality we don't even know where the scene comes from – is it part of the imagination or dream world of Pierre, Suzanne or his mother? What's for sure is that it's part of the film.

A device like the one you used, which relies on internal monologue, also brings up the matter of the relationship between voice and image. What we see could correspond to the external reality of the character whose voice we hear – like when the mother is in a cab thinking about her son – but could also be freer, like in most scenes where we hear Pierre's voice and where the visual representation is freer, more metaphorical, even allegorical. What drove your choices in this area?

I'll reiterate that the project began with a playful idea, a Polaroid photo that inspires a text. I'd often pull out an element of the photo that would wind up in the text. You could say that I went about choosing the film's imagery in a similar way: I had to pick an element of the text that would end up on screen, either directly or indirectly. Sometimes it was fairly literal, while other times it was more evocative. For example, the film was supposed to start in a prison, but for all kinds of reasons it was really complicated to film there. The idea of replacing the prison with the falls came from the chromatic link between the text and the image. Pierre was talking about his mother's hair losing its colour. It seemed to me that the white of the water and the texture of the falls had a bearing. It's a project where I got away from the usual theatrical influences on film to try to achieve something more pictorial.

Isn't there a risk, with a shooting method like that and such a small technical crew, of shooting too much footage? Since filming is so easy and inexpensive, you could wind up buried under dozens and dozens of hours of footage.

I didn't really have that problem, maybe because I'd cut the film into scenes and had decided in advance which images would go into them. I was still afraid the film would seem like a mishmash, that the pieces would never form a whole. But in the editing room I realised that it was all coming together, probably because of the way I look at things.

Did you have models or inspirations when you started the project?

Not really. Marguerite Duras is an obvious one to mention after the fact – while *Le météore* is the furthest thing from her work. *Le Navire Night* had an impact on me at the time. But I've never managed to see it again. There's also the vague memory I have of *L'amour existe* by Maurice Pialat.

davon entspricht. Ich habe meine Filme im Übrigen niemals als dem realistischen Kino zugehörig betrachtet. Ich bin immer enttäuscht, wenn man sie unter diesem Aspekt betrachtet. Für mich entspringen sie der Fantasie. Das Gefängnis in *Le météore* ist in gewisser Weise ein erdachtes Gefängnis.

Es gibt einen Moment im Film, der diese Fantasieebene deutlich zeigt: Die Szene, in der man sieht, wie Pierre sich des Körpers seines Opfers entledigt. Die Bilder korrespondieren in keiner Weise mit dem Bericht vom Unfall und dem Vergehen der Flucht, dessen er sich schuldig gemacht hat.

Das ist ein gutes Beispiel für die Freiheit, die ich mir genommen habe. Es gibt hier viel Raum für unterschiedliche Interpretationen. Man könnte denken, es handele sich um eine Traumscene, in der Pierres Schuld offensichtlich wird. In Wahrheit weiß man aber gar nicht, wem die Szene zuzuordnen ist: Entspringt sie der Vorstellung oder einem Traum der Mutter, Suzannes oder Pierres? Sicher ist nur, dass sie zum Film gehört.

Eine filmische Dramaturgie wie die des inneren Monologs wirft auch die Frage nach der Beziehung zwischen der Stimme einer Figur und dem Bild von ihr auf. Was man sieht, kann mit der äußeren Wirklichkeit der Person übereinstimmen, deren Stimme man hört – zum Beispiel wenn die Mutter im Taxi sitzt und an ihren Sohn denkt. Aber das, was man sieht, kann auch losgelöst von dem sein, was man hört – so wie man in den meisten Szenen, in denen Pierres Stimme zu hören ist, die visuelle Ebene freier, metaphorisch, fast allegorisch ist. Nach welchen Kriterien haben Sie diesbezüglich entschieden?

Wie schon gesagt: Dem Projekt lag anfangs nur die Spielregel zugrunde, dass jeweils ein Polaroid-Foto einen Text inspirieren sollte. Ich habe häufig ein Element aus dem Foto herausgelöst, das sich dann im Text wiederfand. Ähnlich bin ich bei der Auswahl der Bilder des Films vorgegangen: Es galt, ein Element des Textes zu bestimmen, das sich im Bild wiederfinden sollte, auf direkte oder indirekte Weise. Manchmal passiert das ganz explizit, in anderen Momenten wird es nur angedeutet. Zum Beispiel sollte der Film im Gefängnis beginnen, aber aus den verschiedensten Gründen war es sehr schwierig, dort zu filmen. Die Idee, das Gefängnis durch die Wasserfälle zu ersetzen, ist durch eine Farbverbindung zwischen Text und Bild entstanden. Pierre sprach von den Haaren seiner Mutter, die ihre Farbe verlieren würden. Mir kam es so vor, als hingen das Weiß des Wassers, die Struktur der Wasserfälle, all dies zusammen.

Besteht nicht die Gefahr, bei so einer Vorlage und einem sehr kleinen Filmteam zu viel zu filmen? Zu drehen ist einfach und kostet nicht viel, und am Ende steht man da man mit Bergen von gedrehtem Material.

Ich hatte dieses Problem eigentlich nicht. Vielleicht weil ich den Film in Szenen unterteilt und schon im Vorfeld entschieden hatte, welche Bilder sie enthalten sollten. Ich hatte allerdings Angst, dass der Film ein Gemischtwarenladen werden könnte und die Stücke nie ein Ganzes ergeben würden. Beim Schnitt habe ich dann aber gemerkt, dass sich etwas Einheitliches herausbildete.

Hatten Sie Vorbilder, die Sie zu dem Projekt angeregt haben?

Nicht wirklich. Im Nachhinein von Marguerite Duras zu sprechen, liegt auf der Hand, auch wenn *Le météore* sehr weit von ihrer Arbeit entfernt ist. Es stimmt jedenfalls, dass mich *Le Navire Night* damals sehr beeindruckt hat. Ich habe auch noch eine vage Erinnerung an *L'Amour existe* von Maurice Pialat. Der Film war wichtig für mich, aber ich müsste ihn noch einmal sehen, um darüber mehr sagen zu können.

That film also had an effect on me, but I'd have to see it again to talk about it in any knowledgeable way.

You like big subjects: here loneliness and prison, domestic violence in Twice a Woman, youth and the feeling of 'no future' in Ruth. Yet you're not a sociological filmmaker.

Maybe I take on societal subjects, but my approach is definitely not sociological. Actually, to start with, I'm interested in everyday experiences that are common to lots of people, but I consolidate them into extreme situations. So solitude, which we've all experienced, becomes prison, which is an unfamiliar experience but also a metaphor for an internal prison. I don't stand above my subjects.

Interview: Marcel Jean, 2012

François Delisle was born on 22 March 1967 in Montréal, Canada. He studied film at Concordia University in Montréal. After making several short films, he directed his first full-length feature, *Ruth*, in 1994. In 2002, he founded the Films 53/12 production company in Montréal.

Films

1986: *La grande fosse* (14 min.). 1987: *Un requin dans ta poche* (5 min.). 1988: *Swing Troubadour* (5 min.). 1989: *Who Cares About the Sea* (13 min.). 1990: *Knife and Gun* (14 Min.). 1994: *Ruth* (70 min.). 2004: *Le bonheur c'est une chanson triste / Happiness is a Sad Song* (84 min.). 2007: *Toi / You* (87 min.). 2010: *2 fois une femme / Twice a Woman* (94 min.). 2013: *Le météore / The Meteor*.

Country: Canada 2013. **Production company:** Films 53/12, Montréal. **Director, screenwriter, director of photography, editor, producer:** François Delisle. **Sound:** Simon Gervais, Martin Allard, Bruno Bélanger, Stéphane Bergeron. **Composer:** Suzie Leblanc.

Cast: Jacqueline Courtemanche (mother), Dany Boudreault (Max), Noémie Godin-Vigneau (Suzanne), François Delisle (Pierre), Laurent Lucas (prison guard), François Papineau (Pierre's voice), Andrée Lachapelle (the mother's voice), Dominique Leduc (Suzanne's voice), Stéphane Jacques (voice of the prison guard), Pierre-Luc Lafontaine (Max' voice).

Format: DCP, colour. **Running time:** 85 min. **Language:** French. **World premiere:** 19 January 2013, Sundance Film Festival. **World sales:** Funfilm Distribution, Montréal.

Sie mögen die großen Themen: dieses Mal die Einsamkeit, das Gefängnis; die eheliche Gewalt in 2 fois une femme; die Jugend und das Gefühl von „no future“ in Ruth. Trotzdem sind Sie kein soziologisch arbeitender Regisseur.

Ich spreche vielleicht gesellschaftliche Themen an, aber mein Blick darauf ist ganz bestimmt nicht soziologischer Natur. Zu Beginn interessiere ich mich oft für die alltäglichen Erfahrungen, die viele Menschen machen, aber ich übertrage sie dann auf extreme Situationen. So wird die Einsamkeit, die wir alle kennen, zum Gefängnis, das eine Ausnahmesituation darstellt, aber auch eine Metapher für das innere Gefängnis ist. Ich erhebe mich nicht über meine Themen.

Interview: Marcel Jean, 2012



François Delisle wurde am 22. März 1967 in Montréal (Kanada) geboren. Er studierte Film an der Concordia University in Montréal. Nach einer Reihe von Kurzfilmen realisierte er 1994 seinen ersten abendfüllenden Spielfilm *Ruth*. 2002 gründete er die Produktionsfirma Films 53/12 in Montréal.

Filme

1986: *La grande fosse* (14 Min.). 1987: *Un requin dans ta poche* (5 Min.). 1988: *Swing Troubadour* (5 Min.). 1989: *Who Cares About the Sea* (13 Min.). 1990: *Knife and Gun* (14 Min.). 1994: *Ruth* (70 Min.). 2004: *Le bonheur c'est une chanson triste / Happiness is a Sad Song* (84 Min.). 2007: *Toi/You* (87 Min.). 2010: *2 fois une femme / Twice a Woman* (94 Min.). 2013: *Le météore / The Meteor*.

Land: Kanada 2013. **Produktion:** Films 53/12, Montréal. **Regie, Buch, Kamera, Schnitt, Produzent:** François Delisle. **Ton:** Simon Gervais, Martin Allard, Bruno Bélanger, Stéphane Bergeron. **Musik:** Suzie Leblanc.

Darsteller: Jacqueline Courtemanche (Mutter), Dany Boudreault (Max), Noémie Godin-Vigneau (Suzanne), François Delisle (Pierre), Laurent Lucas (Gefängniswärter), François Papineau (Stimme von Pierre), Andrée Lachapelle (Stimme der Mutter), Dominique Leduc (Stimme von Suzanne), Stéphane Jacques (Stimme des Gefängniswärters), Pierre-Luc Lafontaine (Stimme von Max).

Format: DCP, Farbe. **Länge:** 85 Minuten. **Sprache:** Französisch. **Uraufführung:** 19. Januar 2013, Sundance Film Festival. **Weltvertrieb:** Funfilm Distribution, Montréal.