

ÉPICENTRE FILMS PRESENTE

65e SEMAINE DE LA CRITIQUE CANNES 2026

SIX MOIS DANS LA MAISON ROSE ET BLEUE

Groupement National des Cinémas de Recherche

UN FILM DE **BRUNO SANTAMARÍA RAZO**

ÉPICENTRE FILMS PRÉSENTE "SIX MOIS DANS LA MAISON ROSE ET BLEUE" UN FILM DE BRUNO SANTAMARÍA RAZO AVEC JADE REYES SOFIA ESPINOSA LÁZARO GABINO EDUARDO AYALA SCÉNARIO BRUNO SANTAMARÍA RAZO IMAGE FERNANDO HERNÁNDEZ GARCÍA MUSIQUE LÉO CHERMONT CASTING LAU CHARLES MERAOUI PRAOIS BRUNO SANTAMARÍA RAZO COSTUMES DANIELA CUADRADO CONSTANZA MARTÍNEZ MONTAGE ANDREA RABASA JOFRE BRUNO SANTAMARÍA RAZO MARÍLIA MORAES EDUARDO SERRANO SON MARTÍN DE TORCY MIRIAM BIDERMAN, A.B.C. RICARDO REIS, A.B.C. PRODUIT PAR BRUNA HADDAD CARLOS QUIÑONEZ BRUNO SANTAMARÍA RAZO COPRODUIT PAR RACHEL DAISY ELLIS CAMILLE REIS GIULIA TRIOLO KATRIN PORS CHARLOTTE COOK PRODUCTION OJO DE VACA COPRODUCTION DESVIA FILMS SNOWGLOBE VENTES INTERNATIONALES LUXBOX DISTRIBUTION FRANCE ÉPICENTRE FILMS

EPICENTRE FILMS PRÉSENTE

65e SEMAINE
DE LA CRITIQUE
CANNES 2026

SIX MOIS DANS LA MAISON ROSE ET BLEUE

UN FILM DE **BRUNO SANTAMARÍA RAZO**

TITRE ORIGINAL : SEIS MESES EN EL EDIFICIO ROSA CON AZUL
TITRE INTERNATIONAL : SIX MONTHS IN A PINK AND BLUE BUILDING

2026 – MEXIQUE, BRÉSIL, DANEMARK – 104 MIN – SUPER 16MM – COULEUR – 1.66 – 5.1
VISA N° 168631

SORTIE EN SALLE LE 16 DÉCEMBRE 2026

Matériel presse téléchargeable sur
www.epicentrefilms.com

DISTRIBUTION
Epicentre Films
Daniel Chabannes & Corentin Sénéchal
info@epicentrefilms.com
01 43 49 03 03

PRESSE
Claire Viroulaud
claireviroulaudpresse@gmail.com
06 87 55 86 07
Ambre Cabanis
assistanteclaireviroulaud@gmail.com
06 33 48 55 61

SYNOPSIS

Mexico, début des années 90. Bruno grandit dans une famille joyeuse et insouciante. Quand le jour de ses onze ans, il apprend que son père traverse une épreuve qui risque de tout bouleverser,
La puissance de vie prend le dessus. Tout le monde continue à chanter et danser pour conjurer le sort, comme dans une chanson de salsa.
Trente ans plus tard, Bruno tente de retrouver la mémoire de ces six mois passés dans la maison rose et bleue de son enfance.





ENTRETIEN DE BRUNO SANTAMARÍA RAZO

« La tendresse qui condamne, la tendresse qui sauve »

SIX MOIS DANS LA MAISON ROSE ET BLEUE est d'abord d'une grande liberté et d'une profonde tendresse. Mais pensez-vous que la tendresse, paradoxalement, devient aussi l'expression du défi et de l'émancipation ?

La tendresse est un outil, c'est une décision, mais surtout une protection contre la douleur. J'ai l'impression que c'est une sorte de masque qui aide à traverser la vie. Face aux choses qui blessent, qu'elles soient immenses ou minuscules, la tendresse permet d'avancer avec plus de liberté, peut-être même avec plus d'amour.

Mais effectivement je la remets aussi en question. Parce que j'ai le sentiment que la tendresse peut être un déguisement qui permet de faire du mal aux autres, parfois sans même s'en rendre compte, mais surtout sans leur laisser la possibilité de répondre. Il y a quelque chose, dans la douceur, qui étouffe le conflit.

Le conflit n'avait pas sa place dans votre famille ?

Non, ce n'était pas notre fonctionnement. Je pense beaucoup à ma mère. Je crois qu'avec beaucoup d'amour et de tendresse, les gens construisent lentement votre vie à votre place. Alors il devient plus facile d'accepter certaines règles, certaines normes, une trajectoire qu'on vous impose ou qu'on vous suggère doucement. On l'accepte parce que cela paraît doux. Et sans s'en rendre compte, cela devient une sorte de cage. Et on répond avec cette même tendresse, au lieu de répondre par la révolte.

C'est pourquoi je pense aussi qu'il est important d'apprendre à laisser exister la colère lorsqu'elle est nécessaire. Je préfère traverser la vie avec tendresse, mais parfois je me dis qu'il aurait été bon d'apprendre à crier, à se mettre en colère, à casser des choses. Peut-être qu'on s'épargne ainsi trente années de silence, une certaine solitude, une certaine incapacité à nommer ce qui nous arrive.

Mais dans votre famille la tendresse n'est pas seulement du côté maternel...

Bien sûr, j'ai toujours vu mon père comme quelqu'un de très tendre. Et grâce à cela, il a accompli beaucoup de choses. Les gens aiment être proches de sa tendresse. Et il est rare de rencontrer un homme de sa génération aussi sensible, aussi aimant.

J'ai grandi dans un environnement rempli de tendresse et de jeu. Et cela m'a profondément façonné. Parce que j'avais le sentiment que, puisqu'on m'avait donné autant d'amour et de tendresse, il devenait plus difficile de répondre par la révolte ou la rupture. J'avais l'impression que je devais moi aussi répondre depuis ce même endroit. La tendresse engendre la tendresse. Et au bout du compte, cela peut devenir dangereux.

À quel moment avez-vous pensé à faire un film sur votre famille ?

Je me suis senti très seul pendant de nombreuses année, incapable de partager des parts essentielles de ce que je savais être. Ce conflit — une tendresse qui blesse — est devenu central au moment où j'ai commencé à imaginer quelque chose lié à une période qui avait profondément marqué ma famille.

J'ai donc pensé faire un documentaire. J'ai commencé pendant la pandémie, parce qu'il était plus facile de travailler à distance. J'étais à Morelos, ma famille à Mexico, et nous parlions. Après ces conversations, je me sentais profondément ému, profondément bouleversé, mais aussi encore plus confus.

Alors j'ai commencé à écrire.



Comment s'est passée l'écriture ?

Très vite, écrire est devenu un dialogue permanent entre le souvenir et l'invention. Je regardais des photographies de cette époque, visionner des vidéos en Hi8, revenir à ces conversations... et soudain des souvenirs apparaissaient. Mais il y avait aussi des trous. Et dans ces trous, l'imagination surgissait. Et l'imagination faisait naître davantage de mémoire. Et cela produisait davantage d'écriture.

Jusqu'au moment où j'ai compris consciemment que ce que j'étais en train de faire relevait de la fiction. Une fiction née de ce dialogue. Et pendant ce processus, quelque chose a émergé qui m'a profondément marqué, quelque chose que j'ai entendu au sein de ma famille, quelque chose qui m'a blessé de façon très profonde. Pas tellement à cause de sa véracité ou non, mais parce que cela révélait une méfiance très profonde à l'intérieur d'une relation que j'avais toujours vécue sous le signe de la tendresse.

Et cela m'a beaucoup fait réfléchir à la manière dont la tendresse peut aussi fonctionner comme une forme de protection, voire de dissimulation. Une manière de traverser la douleur sans jamais la nommer.

La force motrice du film, l'énergie créatrice, c'était cette douleur. La matière première, c'étaient les entretiens, la mémoire, l'imagination — énormément d'imagination — et l'invention !

Le film "interrompt" la fiction par des entretiens, par la présence de votre famille, par ce geste consistant à regarder en arrière une nouvelle fois. Quand cette possibilité est-elle apparue ?

Quand j'ai commencé à écrire, cette impulsion était déjà là. Il existait un jeu très addictif entre voir, se souvenir, imaginer et écrire. Une écriture libre, sans arrêt, sans contrôle. Puis venait le montage, la réécriture, l'imagination à nouveau. Cela a duré longtemps, peut-être deux ans.

Et j'ai compris que le film ne consistait pas seulement à raconter une histoire, mais à répondre au besoin de quelqu'un de regarder quelque chose une nouvelle fois. De revisiter une expérience et de la laisser traverser à nouveau le corps.

L'idée que « se souvenir » signifie « repasser par le cœur » est devenue centrale. Parce que j'ai compris que filmer serait exactement cela : regarder quelque chose de nouveau, laisser quelque chose repasser par le cœur. Et, je l'espère, aussi par le cœur des autres.

Dès l'écriture du scénario, il était donc clair qu'il y aurait des entretiens, qu'une équipe de tournage serait présente, que le film révélerait ce geste de construction.

Comment ce mélange de genres a pris forme au scénario puis sur le tournage ?

Pour construire un scénario avec ces caractéristiques, j'écrivais les scènes mises en scène comme un récit, comme une histoire qu'on lit dans un livre, tandis que les interventions plus libres — comme les entretiens ou l'apparition éventuelle de l'équipe du film — étaient écrites en italique, de manière hypothétique, au conditionnel. Cela nous a beaucoup aidés pendant la préparation du tournage, parce que cela laissait une certaine liberté et une ouverture aux situations imprévues.

Et puis, pendant le tournage, quelque chose de très puissant s'est produit. Par exemple, à un moment, un acteur a prononcé une phrase très ordinaire, quelque chose de simple, et quelqu'un de ma famille s'y est immédiatement reconnu. Même sans se souvenir l'avoir jamais dite, cette personne s'est reconnue. Elle s'est vue là. Et cela a été très important pour moi. Parce que j'ai eu le sentiment que la fiction parvenait à se connecter à quelque chose de profondément vrai.

Dès lors, le film est un dialogue constant entre souvenir et invention. Les entretiens n'expliquent ni ne confirment quoi que ce soit, la vérité semble exister dans la dimension émotionnelle. Comment ces différents langages interagissent-ils pour vous ?

Les entretiens proviennent d'un processus antérieur. J'ai interviewé ma famille pendant la pandémie, j'ai travaillé à partir de ce matériau, mais cela ne suffisait pas, et c'est pour cela que j'ai commencé à écrire. Ces entretiens sont devenus la matière première de la fiction.

Quand j'ai décidé de les inclure dans le film, je les ai placés à l'intérieur de l'univers fictionnel, dans les mêmes espaces que ceux habités par les personnages. Il n'y avait pas de questions fixes, seulement un guide



émotionnel, et je travaillais selon une approche de cinéma direct : observer, suivre, rester attentif.

Ce qui était très frappant, c'était de voir comment les gens répétaient exactement les mêmes choses, même sans s'être concertés au préalable : les mêmes mots, les mêmes silences, les mêmes émotions. La caméra crée aussi quelque chose : une disposition à se révéler, à se laisser émouvoir.
En même temps, il existe un jeu avec la vérité. Il y a beaucoup d'invention, mais aussi de vraies personnes qui ouvrent un dialogue entre ce qui a eu lieu et ce qui n'a pas eu lieu. Le film n'est pas fidèle aux faits, mais il est fidèle à la mémoire émotionnelle.

Les réactions montrent que quelqu'un peut dire : « ce n'est pas ma vie », tandis qu'une autre personne dira : « cela ne s'est pas passé ainsi, mais je m'y reconnais. » Cette ambiguïté m'intéresse.

C'est là que réside la vérité émotionnelle de Bruno, enfant. Comment avez-vous trouvé le jeune comédien, et comment avez-vous travaillé avec lui ? Comment avez-vous abordé cet espace cinématographique, en sachant que les règles de la fiction étaient quelque peu différentes de ce à quoi il pouvait être habitué ?

Cela a été un processus très heureux. Nous avons commencé par organiser des ateliers dans mon ancienne école, une immense école publique vieille de cent ans, en cherchant des enfants à travers le jeu, sans caméra. Une grande partie du casting vient de là, même si ce n'est pas le cas du protagoniste.

Nous avons rencontré Jade par hasard, alors que nous faisions la queue pour entrer à une représentation théâtrale, et dès le début quelque chose de particulier était évident : une grande sensibilité, une forte capacité de compréhension et une très belle manière de regarder le monde. Jade n'a pas seulement compris le personnage, mais a aussi été capable d'entrer en dialogue avec lui à partir de sa propre expérience, ce qui a même transformé l'écriture.

Le travail que nous avons mené consistait à construire de véritables liens, à créer de la confiance et une mémoire partagée. Je ne voulais pas que les acteurs se contentent d'interpréter ; je voulais qu'ils croient à ce qu'ils faisaient. Ou du moins que moi, je puisse croire que ce qu'ils interprétaient était vrai.

Même si tout était soigneusement préparé, puisque nous tournions en 16 mm et que cela exigeait beaucoup d'anticipation, il y avait toujours de la place pour le jeu et l'écoute. Ce qui comptait, c'était que tout ce qui apparaissait devant la caméra paraisse vrai.

En revisitant ainsi votre enfance, avez-vous connu une forme de guérison ? Faire des films tout en regardant la réalité dans laquelle nous vivons me met mal à l'aise, mais je ne sais pas faire autrement, ou peut-être que je n'ai jamais voulu faire autrement. Alors je m'immerge dans ce qui me fait souffrir, avec l'espoir qu'en le partageant, quelqu'un d'autre puisse s'y reconnaître.

Et le cinéma est un processus très absorbant, très physique ; et dans cette immersion, quelque chose se transforme effectivement.

Par exemple, j'ai compris quelque chose d'important : j'avais toujours cru que c'était mon ami Vladi qui avait cessé de me parler, mais pendant la préparation du film, j'ai réalisé que c'était très probablement moi qui m'étais éloigné par peur. C'est un petit geste, mais cela change complètement la perspective. Après trente années à y penser seul, j'ai compris cela en en discutant avec les comédiens !

Je ne sais pas si cela guérit réellement quelque chose. Mais je sais que c'est devenu une manière de regarder à nouveau, de partager cette douleur et cette solitude, et d'ouvrir ce geste vers les autres ; et, dans ce sens, de se sentir moins seul.







BRUNO SANTAMARÍA RAZO

Bruno Santamaría Razo est un cinéaste mexicain dont le travail explore la mémoire, les secrets et l'enfance. Il a travaillé comme directeur de la photographie et réalisateur de documentaires.
Son documentaire Things We Dare Not Do (2020) a remporté plusieurs prix et distinctions à l'international, notamment le Gold Hugo Award au Chicago International Film Festival ainsi que le Grand Prix du BAFICI.
SIX MOIS DANS LA MAISON ROSE ET BLEUE est son premier film de fiction.
S'il ne faisait pas de cinéma, il aimerait être illustrateur.



FILMOGRAPHIE

2026 **SIX MOIS DANS LA MAISON ROSE ET BLEUE**, fiction
2020 **THINGS WE DARE NOT DO**, documentaire
2016 **MARGARITA**, documentaire





LISTE ARTISTIQUE

JADE REYES Bruno
SOFIA ESPINOSA Diana
LÁZARO G. RODRÍGUEZ Mundo
EDUARDO GÓMEZ Vladimir
VALERIA VANEGAS Natalli
ANUAR VERA Diego
TERESA SÁNCHEZ Teresita
VALENTINA COHEN Regina
NARA CARREIRA Sacha
DEMICK LOPES Gil

LISTE TECHNIQUE

RÉALISATION & SCÉNARIO **Bruno Santamaría Razo**
DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE **Fernando Hernández García**
DIRECTION ARTISTIQUE **Ivonne Fuentes Mendoza**
MONTAGE **Andrea Rabasa Jofre, Bruno Santamaría Razo, Marília Moraes**
COSTUMES **Daniela Guardado, Constanza Martínez**
CASTING **Lau Charles, Meraqui Pradis, avec Bruno Santamaría Razo**
SON **Martín de Torcy, Miriam Biderman, ABC, Ricardo Reis**
MUSIQUE **Léo Chermont**
PRODUCTION **Ojo de Vaca**
PRODUCTEURS **Bruna Haddad, Carlos Quiñónez, Bruno Santamaría Razo**
COPRODUCTION **Desvia Films, Snowglobe**
COPRODUCTEURS **Rachel Daisy Ellis,**
Camille Reis, Giulia Triolo, Katrin Pors, Charlotte Cook
AVEC LE SOUTIEN DE **Imcine (EFICINE),**
Ancine FSA/BRDE, Field of Vision, CTT Rentals, Chemistry
VENTES INTERNATIONALES **Luxbox**
DISTRIBUTION FRANCE **Epicentre Films**

FESTIVALS

FRANCE

FESTIVAL DE CANNES 2026 – SEMAINE DE LA CRITIQUE

FESTIVAL CINÉLATINO 2025 (TOULOUSE)
Prix Spécial Ciné+ OCS Cinéma en Construction

FESTIVAL VIVA MÉXICO 2026 (PARIS)
Prix du meilleur film de fiction

FESTIVAL BIARRITZ AMÉRIQUE LATINE 2026 – HORS COMPÉTITION

FESTIVAL CHÉRIES-CHÉRIS 2026 (PARIS) – SÉLECTION OFFICIELLE

INTERNATIONAL

FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN 2026
Premio Sebastiane Latino
Sélection Horizontes Latinos

FESTIVAL DE RIO 2026
Prix du meilleur film latino-américain
Prix FIPRESCI
Prix du public

FESTIVAL D'ATHÈNES 2026 – **Mention spéciale**

FESTIVAL DE LIMA 2026
Prix du meilleur film
Prix du meilleur film LGBT

FESTIVAL DE BRUXELLES 2026 – **Prix du public**

FESTIVAL PRIOSMA QUEER 2026 (IRLANDE) – **Prix du public**

FESTIVAL DE MORELIA 2026 (MEXIQUE)
Prix du meilleur film
Prix du public

FESTIVAL DE CHICAGO 2026 – **Mention spéciale**

FESTIVAL DE CALI 2026 (COLOMBIE) – **Prix du meilleur film**

