



**AU FOND
DES BOIS**

CINE-@, PASSIONFILMS, ALBERTINE PRODUCTIONS et EGOLI TOSSELL FILM présentent

**ISILD LE BESCO
NAHUEL PEREZ BISCAYART**

AU FOND DES BOIS

Un film de **BENOIT JACQUOT**

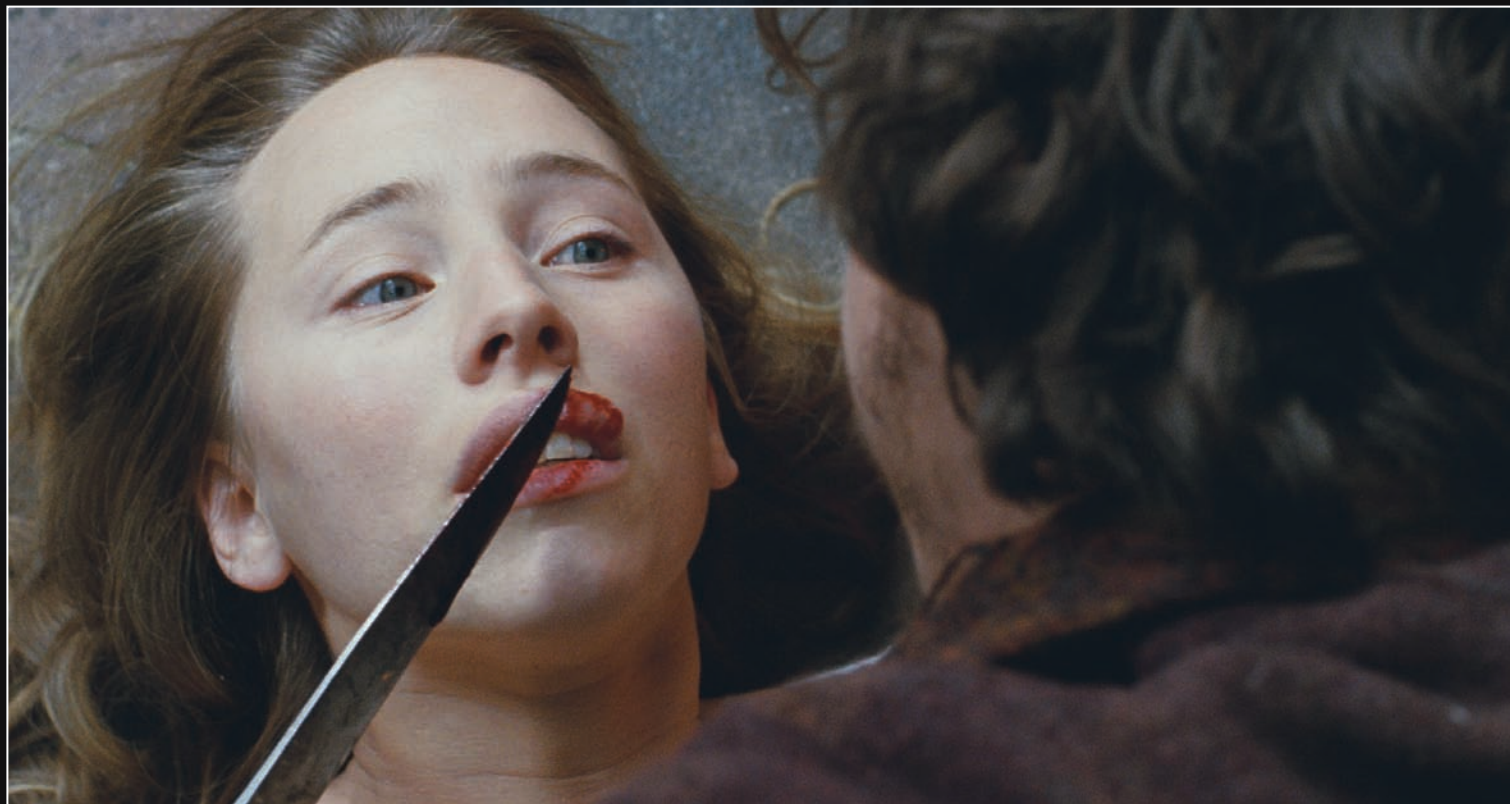
SORTIE LE 13 OCTOBRE 2010

Photos & dossier de presse téléchargeables sur www.filmsdulosange.fr

France • 2010 • 1h42 • 1.85 • Dolby SRD • Visa 124 467

PRESSE
ANDRÉ-PAUL RICCI / TONY ARNOUX
6, Place de la Madeleine - 75008 Paris
Tél : 01 49 53 04 20
apricci@wanadoo.fr

DISTRIBUTION
LES FILMS DU LOSANGE
22, avenue Pierre 1^{er} de Serbie - 75116 Paris
Tél : 01 44 43 87 15 / 16 / 17
Fax : 01 49 52 06 40
www.filmsdulosange.fr



SYNOPSIS

En 1865, dans le sud de la France, une jeune villageoise quitte la maison paternelle pour suivre un vagabond dans les bois. De gré ou de force ?

LES ROUERIES DE LA SUJÉTION

par **MARCELA IACUB**



On a de plus en plus tendance, de nos jours, à relativiser les critères classiques du consentement : on suppose que les gens sont dominés, manipulés, assujettis psychiquement, fragiles devant toutes sortes d'influence plus ou moins sournoises. On pense ainsi être très modernes et prendre en compte les avancées les plus récentes de la psychologie et de la sociologie. Ce sont pourtant de très vieilles questions. Voici l'étrange affaire qu'eut à juger la cour d'assises du Var, le 29 et 30 juillet 1865, rapportée par un juriste de la fin du XIX^e siècle, et sur laquelle il serait bon que chacun aujourd'hui encore se fasse son opinion.

Le 31 mars 1865 un mendiant aux deux jambes estropiées nommé Timothée Castellan, âgé de 25 ans, arrive au hameau de Guïols. Il demande l'hospitalité à monsieur Hugues, qui y habitait avec sa fille Joséphine, âgée

de 26 ans, à la moralité parfaite. Se faisant passer pour sourd-muet, il fait comprendre par signes qu'il a faim et on l'invite à souper. Puis, pendant la veillée, il écrit sur un papier : « Je suis le fils de Dieu, je suis du ciel et mon nom est Notre Seigneur ; car vous voyez mes petits miracles, et plus tard vous en verrez de plus grands ». Il offre de faire disparaître la taie qui couvrirait les yeux de l'une des convives, prétend connaître l'avenir et annonce que la guerre civile éclatera six mois plus tard. Les assistants sont très impressionnés, notamment Joséphine, qui se couche tout habillée de peur du mendiant qui passe la nuit au grenier. Le lendemain, il s'éloigne du hameau et ne revient que lorsqu'il est sûr que la jeune femme est seule.

En arrivant, il lui fait toutes sortes de passes magiques, après quoi elle serait tombée dans un état de léthargie, pendant lequel il s'est livré sur elle aux « derniers outrages ». Joséphine avait conscience de ce qui se passait, mais, « retenue par une force irrésistible », ne pouvait faire aucun mouvement ni pousser un cri, quoique « sa volonté protestât contre l'attentat qui était commis sur elle ». Revenue à elle, elle ne cessa pas pour autant d'être sous l'emprise du mendiant et, au moment où il s'éloignait du hameau, « la malheureuse, entraînée par une force mystérieuse à laquelle elle cherchait en vain à résister, abandonnait la maison paternelle et suivait, éperdue, ce mendiant, pour lequel elle n'éprouvait que de la peur et du dégoût ».

Trois jours plus tard, le couple rencontre un cultivateur, auprès de qui Joséphine se serait plainte du pouvoir irrésistible que Castellan exerçait sur elle. Elle lui dit « Amenez la femme la plus forte et la plus grande, vous verrez si Castellan ne la ferait pas tomber ». Le lendemain ils demandent encore l'hospitalité, et tandis que Joséphine se plaint les hôtes expulsent

Castellan. Pourtant, à peine est-il parti qu'elle s'évanouit et il faut le faire revenir pour que la jeune fille recouvre la raison. Ce n'est que quelques jours plus tard qu'on finit par la ramener chez son père, et que leur histoire prend fin. Castellan est arrêté.

C'est alors que s'est posée une véritable énigme juridique. Si, comme les médecins qui avaient examiné Joséphine, on admettait qu'elle avait été victime des pouvoirs hypnotiques du mendiant, celui-ci devait bien être accusé de viol, la jeune femme n'ayant pas consenti. Mais ceci impliquait de reconnaître le pouvoir réel de l'hypnose sur la volonté d'autrui, ce qu'aucun juge n'avait fait jusqu'alors. De plus, même pour nombre de médecins qui croyaient dans l'hypnose, cette technique n'était pas susceptible d'amener les individus à commettre des actes contre leur gré. En somme, pour que Castellan fût considéré un violeur, on devait en même temps reconnaître ses pouvoirs psychiques supérieurs. Dans le cas contraire, on devait admettre que Joséphine Hughes avait décidé de suivre un mendiant estropié de son plein gré cherchant plus ou moins consciemment à fuir l'espace de quelques jours la vie morne et vertueuse qu'elle menait aux côtés de son père.

Pendant le procès, loin de chercher à se dérober à l'accusation, Castellan n'a eu de cesse d'affirmer que les rapports sexuels qu'il obtint de Joséphine avaient eu pour cause non pas la libre volonté de la jeune fille mais la puissance hypnotique qu'il avait exercée sur elle. Durant le réquisitoire du procureur impérial, son étrange hardiesse alla encore plus loin. Il regarda le magistrat fixement et menaca de l'hypnotiser. A la suite de quoi, ce dernier l'obligea à baisser les yeux pour ne pas tomber sous son emprise. Le jury le condamna à douze ans de prison pour viol, et tout le



monde fut satisfait. Joséphine d'abord, car sa moralité était sauve, et Castellan ensuite car on reconnut ainsi ses pouvoirs psychiques supérieurs ; enfin, ce fut le triomphe de ceux qui dénonçaient les dangers de l'hypnose. Cette affaire montre les risques que l'on encourt lorsque l'on cherche, comme aujourd'hui, à mettre en prison les gens censés exercer sur les autres une « sujétion psychologique », comme dit la loi, susceptible de les transformer en de purs automates. Car, ce faisant, non seulement on valide la réalité objective de leurs pouvoirs, mais, plus inquiétant, ce sont les juges eux-mêmes qui risquent de se faire ravir pendant les audiences. A qui pourrait-on alors se fier ? ■

Extrait du *Libération* Mardi 12 avril 2005



ENTRETIEN AVEC BENOIT JACQUOT



/ Quelle est l'origine d'*Au fond des bois*, qui est votre 18^{ème} long métrage pour le cinéma ?

Dans un journal (Libération), je suis tombé sur une chronique régulière de Marcela Iacub, qui est une historienne du droit, à la fois très savante et très provocatrice, et dont le travail m'avait toujours intéressé. Dans ses chroniques, elle racontait des affaires judiciaires, dans un passé plus ou moins lointain, qui avaient pu faire jurisprudence ou mettre en lumière de véritables cas de droit. Ces faits divers avaient toujours un relief singulier et une part romanesque, mais dans le cas précis qui a inspiré ce film, à savoir l'affaire Timothée Castellan, j'ai immédiatement eu l'idée, presque entière, d'un film possible.

/ Etes-vous resté très fidèle à ces faits de 1865 ou avez-vous pris des libertés dans la narration ?

Nous avons, dans un premier temps, avec Julien Boivent, qui a écrit le scénario avec moi, rédigé un traitement sans regarder les archives abondantes sur cette affaire que Marcela Iacub m'avait données. Puis, nous avons inventé à partir de ces archives, davantage dans le développement de l'histoire que dans ses principes mêmes : nous avons, par exemple, complètement imaginé le quotidien de Joséphine et de Timothée, le genre

de dialogues qu'ils pouvaient avoir entre eux, ou encore la langue de Timothée, dont nous ne nous savions presque rien. Mais nous avons aussi ajouté des éléments importants comme le fait que Joséphine sorte de cette histoire avec un enfant...

/ Quelle est pour vous l'histoire de ce film ?

C'est l'histoire d'une jeune bourgeoise, qui vit avec son père, le médecin de la région, et qui est entraînée, enlevée, violée semble-t-il, par un vagabond, qui a décidé de s'emparer d'elle. Elle le suit au fond des bois pendant plusieurs jours, et la question que pose le film, à mes yeux, est tout simplement de savoir si c'est de gré ou de force. Dans le film, le gré et la force sont intimement mêlés, tressés, enchevêtrés ; ils sont rendus aussi ambivalents que possible, d'une manière qui, pour moi, devait être presque vertigineuse.

/ Comment avez-vous choisi les deux comédiens principaux, dont les rôles sont particulièrement difficiles ?

Quand j'ai lu cette histoire, j'ai instantanément lié le personnage de Joséphine à Isild Le Besco avec qui j'avais déjà tourné quatre films (*Sade*, *Princesse Marie*, *A tout de suite* et *L'Intouchable*) car tant la personne



d'Isild, que la comédienne qu'elle est, ont des points de connivence avec le personnage de Joséphine. Du coup, nous avons très vite composé ce rôle en songeant à elle. Son tempérament et son jeu nourrissent, à leur tour, l'écriture même du personnage. Pour le garçon, après avoir songé à des comédiens français plus ou moins connus (qui étaient en réalité très perplexes devant ce rôle radical, mettant évidemment en jeu leur image), nous avons, sur l'idée de l'un des producteurs du film Philippe Carcassonne, cherché un comédien étranger, plutôt de langue romane puisque le film se passe dans le sud de la France. J'ai alors songé à ce jeune comédien argentin que j'avais vu dans *La Sangre brota* (*Sang impur*) de Pablo Fendrik, qui a reçu le prix du public à la Semaine de la critique à Cannes il y a deux ans. Ce qui m'a plu en le rencontrant à Londres sur le tournage d'un autre film (pour lequel il avait d'ailleurs un visage déchérubin, aux antipodes du rôle de Timothée), c'est qu'il avait envie d'entrer dans ce film, *Au fond des bois*, comme l'étranger qui en est le personnage principal.

/ Quelle est la langue étrange que parle Timothée dans le film ?

C'est un mélange de provençal, de patois languedocien, d'espagnol et d'italien : je voulais une langue méridionale où le français apparaisse, de temps en temps, pour être à la fois une langue familière, audible et intelligible pour un spectateur français, et aussi étrangère, insaisissable, venue du fond des temps.

/ Comme dans *Villa Amalia*, la nature joue ici un rôle très important, où avez-vous précisément tourné ? Quels espaces, quels décors avez-vous recherché et pourquoi ?

J'avais le vœu d'un décor le plus vaste et le plus préservé possible, un décor en partie forestier car ce garçon devait être pour moi littéralement un homme des bois. Au-delà de ces étendues à perte de vue, je voulais surtout des lieux qui n'obéissent jamais à une géographie plane ; en un mot, que les personnages soient sans cesse en train de monter ou de descendre, que leur chemin soit toujours escarpé et que revienne en permanence, comme un refrain, l'idée d'ascension ou de chute. Ainsi, pour des raisons à la fois de fond et de production (le soutien de la Région Rhône-Alpes), nous avons tourné essentiellement en Ardèche.

/ On connaît votre attachement aux personnages de vagabonds, de voleurs, de hors-la-loi comme en témoignent à la fois votre amour pour certains films et certains de vos films mêmes, en quoi ici ce personnage animal de Timothée vous est-il proche ?

Quand je mets en scène des personnages, je ne dois pas seulement avoir des affinités avec eux, je dois, à un moment donné et presque tour





particulièrement les films hollywoodiens d'une certaine période (Lang, Hitchcock, Preminger, Tourneur...), où l'hypnose était très présente.

Ce qui m'intéresse aussi, c'est que vingt ans après le fait divers que l'on évoque, vers la fin du XIX^{ème}, et juste avant que la psychanalyse ne s'institue réellement et ne commence à faire lien social (Freud ayant d'ailleurs beaucoup pratiqué l'hypnose), l'hypnose a été pendant une vingtaine d'années un motif d'agitation dans le monde judiciaire et médical, dont on n'a même pas l'idée ! Deux écoles, en particulier, s'affrontaient : l'école de Nancy avec Bernheim qui prétendait que la suggestion est inhérente au psychisme humain, et l'école de Paris avec Charcot, pour qui la suggestion ne pouvait opérer que sur des sujets pathologiques.

Freud n'a jamais d'ailleurs vraiment tranché, et l'on ne sait toujours pas aujourd'hui ce que l'hypnose peut réellement mobiliser. Si je ne prends pas non plus position, je montre néanmoins, dans le film, que Joséphine est, à l'origine, encline au vertige, au somnambulisme et qu'elle sera sans doute disposée à la suggestion...

/ Qu'il s'agisse de l'hypnose ou du cinéma (qui est aussi peut-être une forme d'hypnose ?), l'essentiel n'est-il pas, à vos yeux, tout simplement de croire et de faire croire ?

Ce qui est au cœur de ce film, c'est en effet ce qu'on appelle la croyance, c'est-à-dire la croyance absolument irraisonnée, sans argument et paradoxale d'une jeune femme qui suit éperdument, dans une sorte de transe, un autre, qui est fait pour tout, sauf pour elle. A un moment donné, elle rencontre sur son chemin, sur sa ligne de vie, ce garçon qui lui fait faire un pas de côté et qui va, de fond en comble, changer sa vie même si elle s'arrange pour que ce soit plus ou moins dissimulé. Mais si l'on tire cette ficelle de la croyance, il y a en réalité deux acceptions à prendre

en considération : la croyance dans le lien amoureux, d'un côté, qui est de croire celui ou celle qui vous dit je t'aime, cette croyance est absolument fondamentale, elle est la source du romanesque, de toutes les joies et de tous les drames car elle n'est jamais une certitude. Et d'un autre côté, il y a la croyance du spectateur à l'égard de ce qu'on est en train de lui montrer, ce qui est le plus déterminant au cinéma car il est impossible, me semble-t-il, de voir un film sans croire !

/ L'amour et le cinéma ont donc pour vous ce même fondement qu'est la croyance ?

Exactement, et le film met en jeu précisément cela : il s'enroule et se déroule entièrement autour de cette idée. Le tournage du film, qui est pour moi le moment le plus important car il est l'instant où la pellicule est impressionnée, doit alors être le moment pour le cinéaste où il doit y croire, l'instant où les acteurs doivent eux-mêmes croire et faire croire dans un état qui est plus ou moins hypnotique et somnambulique. L'engagement physique de toute l'équipe, que je n'avais d'ailleurs jamais connu à ce point, a participé, me semble-t-il, à la réalisation de ce vœu, de cette pleine croyance en la fiction.

/ L'étrangeté du film ne vient-elle pas de la définition qu'il donne en creux du sentiment amoureux et qui ressemble à cette phrase célèbre de Lacan (sur lequel vous avez d'ailleurs réalisé un documentaire en 1974) : « L'amour, c'est donner quelque chose que l'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas » ?

Oui, le film est un développement de cet aphorisme du docteur Lacan : Timothée donne quelque chose qu'il n'a pas (ou dont il n'a pas conscience)



à Joséphine qui apparemment n'en veut pas ! Le film souligne pour moi que l'amoureux est souvent, presque toujours, envoûté, magnétisé, sous emprise et qu'aimer quelqu'un, c'est nécessairement le hanter et être hanté. L'enfant d'ailleurs, à la fin du film, incarne précisément cet amour ainsi défini : on peut d'abord se demander si tout ce que cette fille a vécu elle ne l'a pas vécu justement pour se départir de l'emprise paternelle ; mais l'on peut se dire aussi qu'elle se fait faire un enfant par quelqu'un avec qui elle ne peut pas ni mentalement, ni socialement rester. Du coup, en niant la paternité de cet enfant, elle s'immacule, elle se rend sans fautes et elle fait admettre par la loi sociale – puisque c'était contre son gré – qu'elle est comme vierge. J'ai, à cet égard, filmé la scène où elle vient montrer l'enfant à Timothée comme une scène de présentation, comme une Vierge à l'enfant. On dirait à ce moment-là que Timothée sait, sans avoir besoin de comprendre, il sait voilà tout.



/ A propos de ce titre assez éloquent *Au fond des bois*, pensez-vous, comme le disait Bunuel, que « le cinéma a été inventé pour exprimer la vie du subconscient » ?

Comme pour les surréalistes, les manifestations de l'inconscient m'intéressent beaucoup : le cinéma et l'inconscient ont sans doute une connivence de nature, mais si le 7^{ème} art et la psychanalyse sont certes nées au même moment, ils ont surtout en commun de venir tous deux de très loin, de la nuit des temps, des images de la caverne et c'est ce lien là qui suscite ma curiosité de cinéaste. Ce qui me passionne aussi, et c'est sans doute parce le spectateur est toujours dans une salle de cinéma à la fois seul et avec les autres, c'est que le cinéma est peut-être, plus qu'un autre art, capable de faire, du plus personnel, du plus singulier, le plus général. Plus on est en prise réellement avec soi, plus le film, quand il est réussi, interpelle le plus grand nombre. Je cherche en fait, à travers le cinéma, une solitude partagée.

/ Après une première partie de fuite dans la nature où les dialogues sont laconiques, la seconde partie donne la parole à la loi à travers des scènes d'interrogatoire et de procès, quels ont été les principes de mise en scène de ces séquences ?

Après les scènes fragmentées, sectionnées de la première partie, j'ai souhaité filmer ces scènes longues avec une grande rapidité de tournage pour qu'une force apparaisse. La simplicité du dispositif judiciaire imposait une simplicité de la mise en scène, notamment pour les séquences de procès, comme c'est le cas dans les films nordiques, je pense à Dreyer, ou américains, je pense en particulier au *Sergent noir* de John Ford que j'aime beaucoup.

/ Enfin, pouvez-vous dire un mot sur la musique du film, composée par Bruno Coulais, et qui est très présente dans le film ?

Avant même le tournage, je lui ai demandé d'écrire un concerto pour violon en pensant au concerto de Berg, *A la mémoire d'un ange*. Il a écrit ce concerto comme une pièce en soi : je l'ai découverte une semaine avant le tournage quand il l'a enregistré à Budapest avec un orchestre et Régis Pasquier comme violon solo. Cette partition, très riche, très contrastée, m'a permis de voir mentalement le film avant même de l'avoir tourné. ■

**Propos recueillis par Xavier LARDOUX,
auteur du livre *Le Cinéma* de Benoit JACQUOT**



CLINIQUE DE L'AMOUR

par GERARD WAJCMAN



On connaît la petite histoire qu'Hitchcock raconte à Truffaut, du scénariste qui avait des idées formidables la nuit, en dormant, et qui, ayant réussi un soir à en noter une, retrouve au matin un papier sur lequel est écrit : *Garçon tombe amoureux d'une fille*.

Quand on voit un film comme *Au fond des bois*, ce n'est pas la malice de la blague d'Hitchcock qui frappe, plutôt qu'elle dit simplement la vérité simple du cinéma : *Garçon tombe amoureux d'une fille*, c'est l'idée formidable du cinéma. Comme si, avec le crime, il avait été inventé pour ça, pour montrer comment un garçon et une fille se rencontrent, s'observent, se tournent autour, se contournent, se détournent, se touchent, se prennent, se trouvent, se ratent. Toujours la même histoire de notre humanité irrémédiablement coupée en deux. Un art aura été créé pour observer l'étrange chorégraphie des sexes, le ballet universel et universellement changeant de nos pas de deux. Pour faire l'inventaire infini des figures de l'amour. C'est

la formidable idée du cinéma. A la fois séminale et inépuisable, parce que dans l'espèce humaine, à la différence du règne animal, en amour, il n'y a pas de règle, il n'y a que des exceptions. Dresser le catalogue des exceptions semble être une tâche du cinéma. Peut-être pour qu'on s'oriente un peu mieux, ou un peu moins mal, dans les désordres de l'amour.

Tiré d'une archive judiciaire de la fin du XIX^{ème} siècle, on dira que *Au fond des bois* raconte un cas. Mais la notion est aussi bien clinique que juridique. Dans cette histoire, juridiquement, le cas est celui d'un suborneur. Mais en matière de clinique ? Une fille subjuguée par un garçon. C'est l'idée formidable du film. En même temps, on pourrait aussi bien dire : un garçon subjugué une fille. Alors, lui, elle, qui est le cas ? Et cas de quoi ? Subjuguée ? C'est une maladie ? C'est quoi, subjugué ? C'est la question qui arrête Benoit Jacquot.

Au fond des bois, est un film sur le pouvoir de l'amour, sur l'amour comme pouvoir. Et sur la puissance qu'y exerce le regard. Finalement, c'est par le regard qu'on subjugué. Le pouvoir hypnotique du regard. Benoit Jacquot garde manifestement en tête que le cinéma est né la même année que la psychanalyse, en 1894, l'année aussi de la radiographie : il filme comme aux rayons X les regards, les visages, les corps, en cherchant entre les corps le secret de ce qui les aimante et les attache l'un à l'autre. Mystères du magnétisme. Mais, né avec Freud, pour Benoit Jacquot le cinéma semble du temps de l'hypnose. C'est sans doute pourquoi il est l'arme la mieux affûtée pour approcher ce que c'est que subjugué : un regard pour regarder les regards. *Au fond des bois* est un grand film d'amour, c'est-à-dire qu'il est un grand film sur le regard et les mystères de son pouvoir.

Comme dans toute histoire d'amour, *Au fond des bois* commence par une rencontre. Mais pas par un échange, *Et leurs yeux se rencontrèrent*. Tout commence par le regard d'un garçon sur une jeune fille de dos. Blanche parmi les femmes en noir qui montent vers l'église, il la regarde. Mais, blanche parmi les femmes en noir, c'est elle qui fait regard. De celui qui va séduire, exercer sur la jeune fille une sorte d'envoûtement, et qui ira en prison pour cela, on pourrait dire aussi bien qu'il est, à cet instant, lui-même envoûté par une fille, de dos. Subjugué.

Juridiquement, le cas est clair, mais entre un garçon et une fille, qui exerce un pouvoir, qui subjugué qui ? Le garçon, vagabond fruste et fascinant, secret, silencieux, aux gestes mystérieux ? La fille comme hypnotisée, magnétisée par le garçon, sa victime ? Pourtant, sans un mot, sans un geste, sans même le vouloir, elle a ce pouvoir de susciter en lui ce qui ressemble à une passion extrême. Quelle est la cause de l'amour, qui est captif de qui en amour ? Le film est habité par ces questions.

L'histoire se passe dans un coin reculé proche de la Savoie juste française, dans la seconde moitié du 19^{ème}. Époque et lieu remarquables, se sont produits là des événements étranges et considérables, aujourd'hui oubliés. Dans les années 1860, la commune de Morzine sera en effet le théâtre de la dernière grande possession démoniaque en Europe, et, pour les médecins aliénistes, de la première grande épidémie hystérique des temps modernes. Une possession, avec diables, sorcières et exorcistes, surgie du fond des âges sous le ciel de la science et de la raison. Ce clair-obscur de l'étrange et des Lumières baigne le film de Benoit Jacquot, mouvant entre médecine et sortilèges, passion et possession. On a le sentiment que les ombres mêlées de Charcot et de Dreyer se glissent Au



fond des bois. Mais c'est comme si l'histoire entre ce garçon étrange venu d'ailleurs et cette fille de médecin savoyard était une façon de regarder au microscope, en gros-plan le phénomène d'une possession dont l'importance a mobilisé à l'époque les plus hautes autorités du gouvernement, de la Faculté, du clergé, jusqu'à l'armée. *Au fond des bois* serait l'histoire d'une épidémie à deux. Mais toute histoire d'amour n'est-elle pas une épidémie à deux, l'histoire d'une possession ?

Au fond des bois raconte une histoire d'amour : *Garçon tombe amoureux d'une fille*. Ce qu'on y apprend ? Que toute histoire d'amour est un suspens hitchcockien. Sans réponse. Jusqu'à la prochaine fois. ■

Gérard WAJCMAN est écrivain et psychanalyste

BENOIT JACQUOT

Au cinéma

- 2009 Villa Amalia
- 2006 L'intouchable
- 2004 À tout de suite
- 2002 Adolphe
- 2001 Tosca
- 2000 Sade
La fausse suivante
- 1999 Pas de scandale
- 1998 Par coeur
L'école de la chair
Le septième ciel
- 1995 La fille seule
- 1990 La désenchantée
- 1988 Les mendiants
- 1986 Corps et biens
- 1981 Les ailes de la colombe
- 1977 Les enfants du placard
- 1975 L'assassin musicien





ISILD LE BESCO

(Filmographie sélective)

- 2009 **The Good Heart** de Dagur Kári
Je te mangerais de Sophie Laloy
- 2007 **Pas douce** de Jeanne Waltz
- 2006 **U** de Serge Elissalde
L'intouchable de Benoit Jacquot
- 2005 **Camping sauvage** de Christophe Ali, Nicolas Bonilauri
Backstage de Emmanuelle Bercot
La ravisseuse de Antoine Santana
- 2004 **À tout de suite** de Benoit Jacquot
- 2003 **Le coût de la vie** de Philippe Le Guay
- 2002 **Adolphe** de Benoit Jacquot
La repentie de Laetitia Masson
Un moment de bonheur de Antoine Santana
- 2001 **Roberto Succo** de Cédric Kahn
Adieu Babylone de Raphaël Frydman
- 2000 **Les filles ne savent pas nager** de Anne-Sophie Birot
Sade de Benoit Jacquot

NAHUEL PEREZ BISCAYART

(Filmographie sélective)

- 2010 **Patagonia** de Marc Evans
Antes de Daniel Gimelberg
- 2009 **Silencios** de Mercedes García Guevara
- 2008 **Sang impur** de Pablo Fendrik
La hermana menor de Dodi Scheuer, Roberto Scheuer
- 2006 **Cara de queso 'mi primer ghetto'** de Ariel Winograd
Glue de Alexis Dos Santos
- 2005 **El aura** de Fabián Bielinsky
Tatuado de Eduardo Raspo
- 2004 **Próxima salida** de Nicolás Tuozzo

LISTE ARTISTIQUE

Joséphine
Timothée
Capitaine Langlois
Docteur Hughes
Paul
Docteur Corvot
Coudroyer
Procureur
Le Forgeron
La Femme Coudroyer
Cyprien
Marie La Voisine Coudroyer
Doris La Fille de Marie
Françoise
Le Président
Le Pharmacien
Le Berger
Les Brigands
Les Montagnards
Le Gendarme Arrestation
Le bébé

Isild LE BESCO
Nahuel PEREZ BISCAYART
Jérôme KIRCHER
Bernard ROUQUETTE
Mathieu SIMONET
Jean-Pierre GOS
Luc PALUN
Jean-Claude BOLLE-REDDAT
Jean-Marc STEHLE
Yvette PEYREMORTE
Adrien KAUFFMANN
Valérie SOYEZ
Tiphaine BENOIT
Madeleine CELIS
Philippe DOFNY
Hervé PEYRARD
Daniel DUMAS
Pascal LOPEZ, Sébastien SOUDAIS
Damien MAZEL, Grégoire TERME
Bruno RINER
ULYSSE

LISTE TECHNIQUE

Réalisation
Scénario et dialogues
Image
Son
Montage
Décors
Costumes
Maquillage
Coiffure
Musique originale
Direction de Production
Producteurs

Une coproduction franco-allemande

En coproduction avec
avec la participation de la
et du

de
en association avec
Développé avec le soutien de

Distribution France
Ventes internationales

Benoit JACQUOT
Julien BOIVENT, Benoit JACQUOT
Julien HIRSCH
Henri MAÏKOFF, Francois MUSY, Gabriel HAFNER
Luc BARNIER
Sylvain CHAUVELOT
Christian GASC
Liliane RAMETTA
Joëlle DOMINIQUE
Bruno COULAIS
Marie-Jeanne PASCAL
Philippe CARCASSONNE, Matthieu TAROT, Jens MEURER
CINE-@, PASSIONFILMS, ALBERTINE PRODUCTIONS,
EGOLI TOSSELL FILM
ARTE FRANCE CINEMA et RHÔNE-ALPES CINEMA
REGION RHÔNE-ALPES
CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIMEE et du
FILMFÖRDERUNGSANSTALT
CANAL +, CINECINEMA
COFINOVA 6
COFINOVA 3 et SOFICAPITAL
LES FILMS DU LOSANGE
FILMS DISTRIBUTION

