

2 AUTOMNES 3 HIVERS

▶ UN FILM DE
SEBASTIEN
BETBEDER



ENVIE DE TEMPÊTE PRODUCTION
PRÉSENTE

2 AUTOMNES 3 HIVERS

UN FILM DE
SEBASTIEN
BETBEDER



DURÉE - 1H31
FRANCE - 2013
DCP - 1.33 - 5.1

AVEC VINCENT MACAIGNE, MAUD WYLER,
BASTIEN BOUILLON

SORTIE LE 25 DÉCEMBRE 2013

DISTRIBUTION
UFO DISTRIBUTION
135, BD DE SÉBASTOPOL - 75002 PARIS
TÉL. 01 55 28 88 95
UFO@UFO-DISTRIBUTION.COM

PRESSE
ROBERT SCHLOCKOFF & BETTY BOUSQUET
9, RUE DU MIDI - 92200 NEUILLY SUR SEINE
TEL : 01 47 38 14 02
RSCOM@NOOS.FR

SYNOPSIS



A 33 ans, Arman a décidé de changer de vie. Pour commencer il court. C'est un bon début. Amélie poursuit la sienne (de vie) et court, elle aussi. La première rencontre est un choc. La seconde enverra Arman à l'hôpital mais sera le début de leur aventure.

Benjamin est le meilleur ami d'Arman. Un soir il s'écroule dans une haie de laurier et se retrouve lui aussi à l'hôpital. Un grave incident qui pourtant fera son bonheur.

Durant 2 automnes et 3 hivers, dans les vies d'Amélie, Arman et Benjamin se succèdent les rencontres, les accidents, et beaucoup d'histoires (d'amour mais pas que...).



ENTRETIEN AVEC SEBASTIEN BETBEDER



La singularité formelle du film provient-elle de son mode d'écriture et de production?

J'ai commencé ce projet en refusant de penser qu'il deviendrait - forcément - un objet de cinéma. J'ai écrit une première version du texte sur une impulsion assez soudaine avec le désir premier de faire rire, de me servir de la comédie pour évoquer la vie de jeunes gens de ma génération, et très rapidement la forme du monologue s'est imposée. C'est un style littéraire qui permet de dire énormément, qui autorise les digressions : quitter le récit pour aller vers l'anecdote, vers l'évocation des souvenirs les plus intimes. A partir de cette matière, à la fois orale et écrite - qui était un seul et même monologue - l'idée est venue de fractionner, de partager, et de créer des personnages, six en tout. Le texte a ensuite été réécrit avec ces différentes voix, puis cette idée de répartition est entrée en écho avec le projet d'un objet modulable, composite et qui ne pouvait être que cinématographique. A partir de là, de véritables questions de production et mille questions passionnantes de mise en scène entraient alors en jeu !

En termes de production, avec votre producteur, vous vous êtes plutôt tournés vers les systèmes de financement du court métrage.

L'objet que j'ai soumis au producteur était très éloigné d'un scénario traditionnel. Les monologues n'étaient pas séquencés, j'avais le sentiment que cela pouvait briser le rythme du récit qui devait rester un flot de paroles, une parole dense et musicale. J'avais donc décidé d'un dispositif de mise en page particulier. Il y avait sur la partie droite d'un cahier les textes, et, sur la partie gauche, des photos ou des références, des notes, des phrases, beaucoup d'éléments visuels puisés sur le web. Je présentais que cet objet aurait du mal à passer devant des commissions d'aide et de chaînes de télévision et, pour le tournage, je n'entendais pas me défaire de cet élément assez disparate, peu conforme mais qui était, à mon sens, un véritable outil de travail. Avec Frédéric Dubreuil, mon producteur, on s'est donc décidés à aller frapper plutôt aux portes du court métrage - milieu que tous les deux connaissions mieux - avec cette idée, peut-être un peu naïve, qu'il y avait là un esprit d'aventure plus affirmé, du fait du peu de pression économique inhérente au format. Je ne voulais pas être contraint sur le choix du casting, ni sur les modalités de tournage. On a décrété que le film, malgré son ambition, était finançable de cette manière. Surtout, nous avons cette volonté de n'avoir aucun compte à rendre, d'aller au bout d'une envie, de ne pas perdre cette impulsion première. Ce désir d'urgence, de tourner rapidement, semblait difficilement compatible avec les conditions de production d'un long métrage, surtout dans l'époque agitée que nous traversons !

Combien de temps a duré la fabrication du film, en dehors du travail d'écriture ?

Entre la fin de l'écriture et la réalisation, il s'est finalement écoulé très peu de temps, une année, je dirais. Le film s'est tourné en deux parties, l'une en octobre entre Bordeaux et Paris (pour les scènes parisiennes) et la seconde en février, en Auvergne (pour les parties suisses et auvergnates). Entre les deux périodes de tournage, nous avons travaillé, avec Julie Dupré, sur un premier montage. C'est là que nous avons résolu la plupart des questions rythmiques que nous nous posions. Nous avions dans la boîte tous les monologues et donc une grande partie des scènes de ville et, comme élément déterminant, plusieurs des thèmes musicaux composés par Bertrand Betsch.

C'est cette structure composée de monologues qui a amené l'idée du regard caméra, avec ces adresses aux spectateurs? Pouvez-vous me parler de votre méthode de travail, de la construction du film ?

Je demandais à mes comédiens de vivre les scènes qu'ils racontaient au présent et non au passé. Par ailleurs, ils ne devaient jamais oublier qu'ils s'adressaient à quelqu'un, là derrière l'objectif, ils devaient donc le fixer à intervalles réguliers.

Le travail a ensuite consisté à délaissé ces monologues pour faire intervenir des moments de vie dialogués, basés sur ce qui se disait dans ces adresses caméra. Ça a été un travail presque musical, comme une partition : creuser dans les monologues, renoncer à certains, et constituer des séquences de jeu dans des décors naturels. Plus concrètement, nous avons commencé par tourner les monologues sur fond vert. Ensuite, sur le plateau, certains étaient réécrits au style indirect dans un échange avec les comédiens, afin de créer de l'altérité, de poursuivre le travail de comédie. De plus, il était important que les adresses aux spectateurs ne soient pas uniquement dans les monologues sur fond vert mais également dans les scènes in situ. Dès la première rencontre avec Arman dans le parc, alors qu'ils viennent de se percuter en pleine course, Amélie regarde la caméra et dit aux spectateurs : «C'était nul comme discussion.» Arman rétorque : «Ouais, vraiment nul, sans aucun intérêt.» «Mais c'est le début de notre histoire.», conclut la jeune femme. Ainsi, le ton est lancé.

Vous n'hésitez pas à citer des références, comme avec cet extrait du film d'Eugène Green «Le Monde vivant». Est-ce une influence que vous revendiquez ?

Oui, je n'ai aucun souci à utiliser la citation, et encore moins à en appeler à des artistes qui m'ont aidé à constituer ma propre écriture. Et Eugène Green - que ce soit son cinéma ou ses écrits - c'est une voix que j'ai rarement entendue dans le cinéma français. J'aime aussi citer Alain Resnais, sa façon folle de déstructurer le récit, d'affirmer quelque chose de littéraire dans le cinéma. Revoir «Mon oncle d'Amérique» est une drogue dont je ne me prive jamais ! Chaque film de Resnais est un pari de cinéma. Dans un autre registre, je suis également très curieux du cinéma indépendant américain. Bien sûr, Judd Apatow, qui est cité dans mon film, mais aussi Wes Anderson ou les frères Duplass. «Jeff who lives at home» est un film exemplaire, d'une simplicité et d'une profondeur déconcertantes.

Pour en revenir à 2 AUTOMNES 3 HIVERS et à cette idée de la salle comme lieu d'expérience, chère à Alain Resnais, j'ai toujours eu en tête de créer entre le spectateur et mes personnages un échange qui soit de l'ordre du pacte. Je trouve ça très troublant quand un personnage nous regarde au cinéma, c'est aussi une manière de nous engager dans une aventure formelle.

La plupart des cinéastes évitent au contraire de rendre visibles leurs références, leurs points d'appui.

C'est vrai. Je suis un peu agacé dans le cinéma français par cette façon de mettre les références sous le tapis, de les cacher, à part les deux ou trois cinéastes toujours brandis comme des étendards, c'est le silence absolu, comme si les idées apparaissaient par la volonté du Saint-Esprit !

Le cinéma, la musique, la littérature font partie de ma vie, depuis que je suis en âge d'apprécier un geste artistique. Pour 2 AUTOMNES 3 HIVERS, je n'allais pas m'empêcher de filmer des personnages qui me ressemblent. J'aurais trouvé ridicule que ces références ne figurent pas dans un récit qui a pour ambition de raconter une partie de leur existence. La forme la plus évidente pour rendre compte de cette influence, c'est l'extrait et la citation. Je parviens ainsi à mieux définir un personnage en lui faisant avouer qu'il a été bouleversé par Joy Division, qu'un film d'Alain Tanner fait partie de son Top 10 ou, d'un point de vue plus politique, qu'il a occulté l'existence de Sarkozy, qu'avec de longs discours.

2 AUTOMNES 3 HIVERS semble, en son début, une comédie pleinement revendiquée, puis on se rend compte que c'est un film qui brasse des choses plus lourdes : la maladie, la mort...

Je ne sais pas trop comment qualifier le film, mais «comédie romantique», ça me va assez bien. Les Américains emploieraient peut-être le terme «dramédie». Disons que l'histoire d'amour entre Amélie et Arman était la base de départ, le fondement du récit (l'amitié est pour moi l'autre grand sujet du film), mais je ne voulais pas choisir entre le côté pur drame ou pure comédie du thème. Depuis dix ans, c'est ce qui m'intéresse le plus dans le cinéma, dans la littérature, cette variété des approches, le fait qu'une histoire puisse mélanger plusieurs genres.

Comme je le disais plus tôt, l'humour était la condition sine qua non pour que marche un tel projet. L'humour que j'aime passe principalement par la parole, par le jeu. Dans 2 AUTOMNES 3 HIVERS, on rit beaucoup, puis on est rattrapé par le drame, et puis on rit de nouveau, mais le rire est alors teinté de mélancolie. Le récit passe de l'évocation de "Koh-Lanta" par Arman à l'AVC de Benjamin, par exemple. C'est brutal mais j'adore traverser ces états en tant que spectateur. Mon ambition et la grande angoisse qui en découlaient tout au long de la fabrication du film, c'était de réussir ce mix entre drame et comédie. Mon caractère est très fluctuant, je peux très bien aimer des choses connotées sombres (Joy Division ou Munch, par exemple) et très vite aller vers des choses plus joyeuses. Ce film, c'est comme un disque où l'on passerait de morceaux tristes à des morceaux heureux. La première partie du film est en effet plus évidemment comique (on ne cesse pourtant de parler de maladie et de mort !), la seconde nettement plus mélancolique (il y a pourtant de nombreux éclats de joie comme la scène au bar Les Idiots ou celle de la chasse aux lapins). 2 AUTOMNES 3 HIVERS n'est pas construit comme un diptyque. Peut-être plutôt comme un disque à deux faces, avec des singles et des instrumentaux un peu moins bâtis pour le dance floor !

Il y a ce dialogue, dans l'extrait de LA SALAMANDRE que vous citez, entre Jean-Luc Bideau et Jacques Denis. L'un est du côté de la fiction, l'autre est un enquêteur qui rend compte des choses de façon quasi documentaire. 2 AUTOMNES 3 HIVERS poursuit ce partage : c'est une fiction, mais très documentée, sur une certaine idée d'une jeunesse contemporaine parisienne.

Le personnage de Benjamin cite en effet LA SALAMANDRE et résume le film en prenant en compte cette séparation entre

fiction et documentaire. Il est clair qu'en réalisant 2 AUTOMNES 3 HIVERS, j'avais l'ambition de rendre compte d'une humeur, d'un certain désarroi que les gens de notre génération vivent et partagent, de témoigner modestement d'une époque qui se finit, aussi. Et pas seulement à Paris ! Dans les années 2010, nous aimons différemment, nous pensons différemment la mort. Nous sommes de moins en moins insouciant. Tout cela est troublant, angoissant parfois.

J'ai voulu que le film s'achève sur une chanson de Bertrand Betsch intitulée «Les Vents contraires» ; les paroles du refrain sont : «Nous sommes toujours debout et nous tenons le coup.» J'aime mes personnages parce que - malgré le désenchantement ambiant, les coups du destin - ils tiennent debout et avancent la tête haute !

Les premiers travaux de Benjamin aux Beaux-Arts de Bordeaux, la série vidéo «Inti-méo», sont d'ailleurs les vôtres, à l'époque où vous étiez étudiant à cette même école.

Oui, exactement. Cette vidéo en particulier, c'est quelque chose que j'avais tourné avec mon frère et ma sœur courant dans le jardin de mes parents, dans les Pyrénées ! Du Super 8, transféré ensuite en Hi-8 à l'époque.

J'avais au départ prévu de re-filmer une petite scène avec des comédiens, dans le même registre, puis je suis retombé sur cette vidéo. J'ai trouvé ça criant de vérité sur ce qu'était être étudiant aux Beaux-Arts à Bordeaux dans les années 90 !

Il y a dans 2 AUTOMNES 3 HIVERS comme une distorsion du principe de l'installation vidéo. Je voulais savoir quel rapport vous entretenez avec ce type d'installation, comment cela avait pu infuser en vous.

J'ai entretenu quelques rapports avec l'art contemporain, notamment lors de mes études au Fresnoy. Les arts plastiques en général m'ont toujours intéressé, mais si je continue à fréquenter les galeries, mon rapport à l'installation vidéo, au dispositif, s'est un peu délité avec le temps. Je crois que je suis trop attaché au récit et à la fiction et je crois que le cinéma a beaucoup à gagner à jouer avec la narration, à en pervertir les codes.

Vous choisissez de mélanger les humeurs, les influences - jusqu'aux différents arts qui vous inspirent - mais aussi les supports du tournage. Et souvent, au sein d'une même séquence.

Il y avait, dès l'écriture, cette volonté d'hybridation. J'étais persuadé que le film fonctionnerait s'il avait ce côté «patchwork» - même si je n'aime pas beaucoup le mot - avec des plans venant de plusieurs espaces-temps. J'ai décidé assez tôt que le tournage mélangerait les supports. Le film contient tous les formats possibles : du super 8 au 5K en passant par la DV, le 5D, le 16mm... et l'animation !

Sur le plateau, nous avions à chaque fois deux caméras, l'une numérique et l'autre 16mm. Nous décidions à l'instinct, avec Sylvain Verdet, le chef opérateur, quel serait le meilleur support pour raconter la scène. Parfois nous changions de caméra en cours de séquence, ces ruptures esthétiques se retrouvent dans le film fini. Elles produisent, selon moi, du sens. La confrontation entre ces deux natures d'images à voir - de façon métaphorique - avec la fin d'une époque dont je parlais plus tôt. C'est étrange comme le grain du 16mm crée immédiatement de la fiction, tout en produisant un sentiment de mélancolie. Cette image qui vibre (et qui s'oppose à l'hyper-réalité du 5K), est comme la trace d'un temps tristement révolu.

Deux automnes et trois hivers, ce sont trois années sans leur période solaire. Pourquoi avoir ainsi occulté les saisons lumineuses ?

Avec ce film, je souhaitais traiter trois années de la vie de mes personnages ; pour autant, je me refusais à ce que le récit devienne un inventaire psychologique, avec tous les événements obligés d'une histoire d'amour. Je préférais privilégier les ruptures brutales, retrouver des personnages changés après ces ellipses importantes qui correspondent aux «saisons lumineuses». C'est intéressant, me semble-t-il, de ne pas savoir comment ces mois ont été vécus, d'imaginer ce qu'il a pu en être, de laisser Arman dire le peu qu'il a envie de confier, en début de seconde partie.

Et puis il y a mon goût pour ces saisons «moins lumineuses» ! Je les trouve propices au regard sur soi quand les moments d'été seraient des parenthèses où l'on s'oublie, où l'on s'abandonne dans l'action. J'ai le sentiment - peut-être est-ce faux - que c'est souvent à l'automne ou en hiver que les couples dans les grandes villes se défont.

On trouve dans votre cinéma cette insistance à tout nommer précisément, les marques comme les choses, ainsi que cette volonté de cartographier l'espace, comme le faisait Georges Perec en littérature.

Pour parler de sujets aussi universels que ceux traités dans 2 AUTOMNES 3 HIVERS, ça aide d'être dans le concret : citer des lieux, des marques. Dans la vie, ça se passe comme ça, on descend au Simply Market, pas au supermarché, on va chez Go Sport, pas dans un magasin d'articles de sport. Quant à Perec, c'est très juste. Je me souviens que le premier exercice que nous avons à faire en première année des Beaux-Arts était inspiré par son essai «Tentative d'épuisement d'un espace parisien». Nous devions nous asseoir dans un café et décrire ce qu'on voyait, ce qu'on ressentait, jusqu'à avoir épuisé le lieu. Pour mon film précédent, LES NUITS AVEC THÉODORE, le sujet était, précisément, l'épuisement d'un lieu à Paris, à savoir les Buttes-Chaumont.

J'aime la façon dont on se fabrique un territoire avec ses frontières. C'était ce à quoi s'employaient les personnages joués par Agathe Bonitzer et Pio Marmaï dans mon film précédent. Arman, Amélie et Benjamin ont aussi leurs frontières, leurs habitudes, leurs cafés préférés, leurs cinémas favoris. Arman roule en vélo. Je me déplace aussi toujours en vélo, c'est une façon de vivre les espaces, de les traverser, très différente de ce que sont les voyages souterrains du métro où on ne fait qu'aller d'un point A à un point B.

Vous utilisez aussi souvent la répétition.

C'est un procédé comique qui m'intéresse beaucoup. Lorsqu'Arman roule à vélo justement avec, dans ses oreilles, «Le Chasseur» de Michel Delpech, la répétition par la voix off des paroles que nous venons d'entendre produit un effet d'identification qui offre la possibilité d'un bon mot ! «Tandis que Michel Delpech dit son désir d'aller rejoindre les oiseaux là-haut dans les nuages, moi je roule dans le Marais», nous dit Arman. «Le Chasseur» est vraiment une drôle de chanson, c'est quand même l'histoire d'un type qui se promène avec son épagueul, au petit matin, un fusil dans la main pour tirer sur de pauvres oiseaux innocents ! Je ne sais pas pourquoi, je l'ai toujours trouvée émouvante. Certainement à cause de cette mélodie et de l'interprétation concernée de Delpech.

On est obligé d'évoquer Vincent Macaigne, figure omniprésente d'un nouveau jeune cinéma français. Comment l'avez-vous choisi ?

A chaque film, je rencontre la même difficulté à trouver le comédien français trentenaire qui va pouvoir m'embarquer et à qui je vais pouvoir confier mon histoire. C'est une telle responsabilité ! Vincent, je l'avais surtout vu dans le film de Guillaume Brac, UN MONDE SANS FEMMES. Je l'avais trouvé très juste dans ses intentions, dans son inventivité. Il a ce goût du jeu (dans tous les sens du terme) que j'adore chez lui et qui le rapproche des acteurs de comédies américaines dont nous parlions plus tôt.

J'ai donc rapidement pensé à lui, sauf qu'il était très pris et que ça s'annonçait compliqué en termes de planning. J'ai alors rencontré un nombre considérable de comédiens sans être convaincu. La date du tournage approchait, j'étais inquiet. Puis un jour, je reçois un SMS de Vincent me disant que le scénario lui plaît beaucoup - en réalité il ne l'avait pas lu auparavant. Je me souviens très bien de ce jour-là, je sortais de la projection de MELANCHOLIA de Lars von Trier. J'étais complètement sonné par le final de ce film et le SMS de Vincent avait en côté post-apocalyptique ! Je l'ai croisé quelques jours plus tard, la veille de son départ pour deux mois à Rio. On a passé deux heures ensemble à faire des courses de dernière minute. C'était une belle fin d'après-midi, j'avais enfin trouvé Arman !

Vincent a apporté énormément au film. Le tournage des monologues en particulier a été une expérience très forte : il y avait cette quantité astronomique de textes à apprendre. Ces monologues étaient la structure du film et ils exigeaient beaucoup de précision. Il fallait leur donner une âme et un corps en restant fidèle aux mots, et ce, dans un studio en banlieue parisienne et devant un fond vert ! Je dois aussi rendre hommage à Maud Wyler, Bastien Bouillon, Audrey Bastien qui ont subi le même sort que Vincent. Ces premiers jours de tournage (nous avons commencé par les monologues) ont été un moment de partage très dense. La suite du tournage dépendait beaucoup de la réussite de ces heures passées en studio. J'ai le sentiment aujourd'hui qu'elles nous ont rendus forts pour ce qui s'annonçait. Lorsque nous nous sommes retrouvés dans la neige en Auvergne, ou sous la pluie à 5h du matin à Bordeaux, nous avions tous en tête ce passif et je n'avais pas besoin d'en dire beaucoup ; les personnages étaient déjà là, en eux.

Il y avait cette année à Cannes trois films avec Vincent Macaigne, LA BATAILLE DE SOLFERINO de Justine Triet, LA FILLE DU 14 JUILLET d'Antonin Peretjatko, et le tien. Trois films qui ont d'autres points communs, que ce soit leur mode de production ou ce qu'ils racontent du monde d'aujourd'hui. Avez-vous le sentiment qu'un pôle périphérique au sein du cinéma français est en train de se former ?

On a subi ces dernières années une situation qui tend à rendre le cinéma français très académique, les scénarii sont bâtis sur des structures affreusement conventionnelles, avec des cahiers des charges totalement paralysants. Et la précarité dans laquelle nous, techniciens, cinéastes, producteurs indépendants, nous trouvons, fait qu'il était temps de trouver des solutions. Ces solutions sont aujourd'hui pirates, clairement. J'espère qu'elles le seront de moins en moins. Je crois qu'il y a chez ces cinéastes la même nécessité absolue de faire des films, de bousculer les modes de fabrication d'un certain cinéma, d'inventer. C'est heureux et ce n'est pas trop tôt ! Certainement partageons-nous aussi une même volonté de parler du monde dans lequel nous vivons. . . Voilà pour les rapprochements. Mais à part ça, nos films sont, me semble-t-il, très différents. Et c'est très bien qu'il en soit ainsi !

SEBASTIEN BETBEDER



Sébastien Betbeder est un cinéaste français né en 1975 à Pau dans les Pyrénées-Atlantiques. Après son diplôme à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux, il intègre le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains. Il réalise ensuite plusieurs films dont «Nu devant un fantôme» (à partir des lettres de Kafka et Milena Jesenska) en 2004, «Les Mains d'Andréa» en 2006, «La Vie lointaine» en 2008. Son premier long-métrage «Nuage» (en compétition au festival de Locarno) est sorti en salles en 2007. «Les Nuits avec Théodore» son second long métrage a été sélectionné au Toronto International Film festival et dans de nombreux autres festivals (prix FIPRESCI au festival de San Francisco). Il est sorti en salles en mars 2013. Il écrit également des fictions pour France Culture («Les Yeux ouverts à attendre le jour», «La Terre tremble [c'est ce qu'elle a de mieux à faire]...») et, parfois, enseigne (à la Haute Ecole d'Art et de Design de Genève entre 2008 et 2012...).

BERTRAND BETSCH (MUSIQUE)

Né en 1970 en région parisienne, Bertrand Betsch envoie en 1995 une cassette démo au label Lithium qui, enthousiaste, le signe et sort deux ans plus tard son premier album, «La Soupe à la grimace». Son univers est déjà bien affirmé : écriture ciselée, sourde mélancolie et mélodies entêtantes. En 2001, sort «BB Sides», toujours chez Lithium, composé de reprises, d'instrumentaux, de poèmes mis en musique et de chansons originales. Ses albums suivants, «Pas de bras pas de chocolat» chez Labels en 2004 et «La Chaleur humaine» chez Pias en 2007, lui apportent une reconnaissance toujours plus large. En 2010, il rencontre Baptiste Lusson avec qui il crée un label : 03H50. Il y publie un album d'inédits, «Je vais au silence», puis un recueil de six chansons inédites issues d'anciennes sessions. Suit en 2011 un sixième album, «Le Temps qu'il faut». Il compose ensuite la musique originale de 2 AUTOMNES 3 HIVERS, avant de mettre en chantier un album de reprises de «La Soupe à la grimace» par divers artistes, tels Vincent Delerm, Florent Marchet, Joseph d'Anvers, Superflu, Cyrz...



FILMOGRAPHIES

VINCENT MACAIGNE

- 2013 2 AUTOMNES 3 HIVERS, Réal : Sébastien BETBEDER
LA BATAILLE DE SOLFÉRINO, Réal : Justine TRIET
LA FILLE DU 14 JUILLET, Réal : Antonin PERETJAKO
- 2011 UN ÉTÉ BRÛLANT, Réal : Philippe GARREL
- 2009 UN MONDE SANS FEMMES, Réal : Guillaume BRAC
- 2008 DE LA GUERRE, Réal : Bertrand BONELLO
- 2007 24 MESURES, Réal : Jalil LESPERT
- 2001 LA RÉPÉTITION, Réal : Catherine CORSINI
LE DOUX AMOUR DES HOMMES, Réal : Jean-Paul CIVEYRAC

MAUD WYLER

- 2013 2 AUTOMNES 3 HIVERS, Réal : Sébastien BETBEDER
LA VIE D'ADÈLE, Réal : Abdelatif KECHICHE
- 2011 LA MER À BOIRE, Réal : Jacques MAILLOT
- 2010 LOW LIFE, Réal : Nicolas KLOTZ
LA BRINDILLE, Réal : Emmanuelle MILLET
LOUISE WIMMER, Réal : Cyril MENNEGUN
ROSES À CRÉDIT, Réal : Amos GITAÏ
- 2009 VERTIGE, Réal : Abel FERRY

BASTIEN BOUILLON

- 2013 2 AUTOMNES 3 HIVERS, Réal : Sébastien BETBEDER
- 2011 MAIN DANS LA MAIN, Réal : Valérie DONZELLI
LES INFIDÈLES, Réal : Colléctif
LA GUERRE DES BOUTONS, Réal : Yann SAMUELL
- 2010 LA GUERRE EST DECLARÉE, Réal : Valérie DONZELLI
- 2009 GARDIENS DE L'ORDRE, Réal : Nicolas BOUKHRIEF



DISTRIBUTION

- Vincent Macaigne Arman
Maud Wyler Amélie
Bastien Bouillon Benjamin
Audrey Bastien Katia
Pauline Etienne Lucie
Thomas Blanchard Jan
Olivier Chantreau DJ Gui
Eriko Takeda Hazuki
Jean-Quentin Châtelain Le père d'Arman

FICHE TECHNIQUE

- Scénario et réalisation Sébastien Betheder
Photo Sylvain Verdet
Montage Julie Dupré
Son Roman Dymny
Décors Anne Peyrard / Mélodie Nishida
Costumes Anne Billette
Musique Bertrand Betsch
Producteur Frédéric Dubreuil
Société de production ENVIE DE TEMPETE PRODUCTIONS
Avec le soutien de La Région Île-de-France
Avec la participation du CNC, ARTE
Avec le soutien de La Région Auvergne & La Région Aquitaine





UFO
UFO DISTRIBUTION

