

Un film produit par
Les Films du Lendemain et Artémis Productions,
en coproduction avec Wild Bunch et France 3 Cinéma



RODIN

Un film de **Jacques Doillon**

Avec **Vincent Lindon, Izïa Higelin, Séverine Caneele**

SORTIE LE 24 MAI 2017

France / Durée : 119' / Image : 2.39 / Son : 5.1

DISTRIBUTION
Praesens-Film AG
Münchhaldenstrasse 10
8006 Zürich

Olivier Goetschi
og@praesens.com
www.praesens.com



RELATIONS PRESSE
Jean-Yves Gloor
jyg@terrasse.ch
Tél : +41 21 923 60 00
Mobile : +41 79 210 98 21

Les photos et les textes du dossier de presse sont téléchargeables sur :
<http://fr.praesens.com/praesens-pro-presse/katalog/rodin/>



SYNOPSIS

À Paris, en 1880, Auguste Rodin reçoit enfin à 40 ans sa première commande de l'Etat : ce sera *La Porte de L'Enfer* composée de figurines dont certaines feront sa gloire comme *Le Baiser* et *Le Penseur*. Il partage sa vie avec Rose, sa compagne de toujours, lorsqu'il rencontre la jeune Camille Claudel, son élève la plus douée qui devient vite son assistante, puis sa maîtresse. Dix ans de passion, mais également dix ans d'admiration commune et de complicité. Après leur rupture, Rodin poursuit son travail avec acharnement. Il fait face au refus et à l'enthousiasme que la sensualité de sa sculpture provoque et signe avec son *Balzac*, rejeté de son vivant, le point de départ incontesté de la sculpture moderne.

Comment avez-vous cheminé jusqu'à Rodin ?

C'est accidentel. Lorsque mon film précédent, *Mes Séances de lutte*, est sorti, deux producteurs de documentaires m'ont contacté pour me dire qu'il leur avait fait penser à Rodin. Comme la célébration du centenaire de la mort du sculpteur se profilait, ils m'ont proposé d'envisager la réalisation d'un documentaire sur lui. Je connaissais son œuvre, mais sans plus. J'avais été quelquefois au musée, voilà tout. J'ai accepté dans un premier temps, mais assez vite, j'ai imaginé des scènes de fiction pour mieux « faire revivre l'animal ». Au fur et à mesure de l'écriture, la fiction a pris de plus en plus de place, et je me suis aperçu que je n'étais pas intéressé ou capable de faire un film documentaire, qu'il me fallait des comédiens. J'ai donc décliné cette offre et j'ai continué à écrire, en me documentant, des scènes de « fiction ». La première écriture terminée, je suis allé voir Vincent Lindon à qui le projet a plu. Vincent a mis en marche la machine : Kristina Larsen a souhaité le produire, et voilà... !

La dimension physique et sensuelle de *Mes Séances de lutte* fait écho à l'œuvre très charnelle de Rodin...

C'est qu'au cinéma, on est sur les visages et sur le verbe, mais les corps n'expriment souvent pas grand-chose, ils m'apparaissent fréquemment comme morts. J'ai toujours voulu que les corps de mes personnages parlent aussi. Il faut dire que l'on désire tourner aussi avec des acteurs dont on aime la façon de « bouger », la manière dont leurs corps s'expriment. Là, on se rapproche de Rodin : ses corps parlent énormément, et que l'on ait pu penser à moi pour un film sur lui ne me semble pas complètement incongru.

Dans les premières séquences, il est précisé que, pour Rodin, dans la hiérarchie des matériaux, la terre est le plus noble. Cela ne raconte-t-il pas quelque chose de son rapport à la matière et à la vie ?

Si, parce que la terre est une matière vivante. La terre, il faut la malaxer, la frapper, la plier, la pétrir, car elle n'est pas bonne à travailler tout de suite. Et à un certain moment, elle devient vivante, il faut la saisir à cet instant-là pour donner de la vie ; et assez vite, elle vous dit qu'elle est fatiguée, qu'elle n'est plus bonne à rien, elle est paresseuse. C'est rudement intéressant de travailler sur une matière à ce point vivante. Je comprends que Rodin ait laissé à ses praticiens le soin de reproduire (à l'identique) son travail dans le marbre, dans la pierre, matières plus mortes qui ne permettent pas la poursuite de sa recherche. La terre, il pouvait y revenir sans cesse, multiplier les ébauches, pendant des mois, des années pour enfin être satisfait. Comme il le dit, « c'est dans la terre que je trouve mes formes ». Et la terre, c'est comme une peau, ça s'effleure aussi, ça se caresse.

Vous montrez Rodin comme un être sensible à la nature, aux arbres, qu'il touche volontiers.

Depuis longtemps, j'aime toucher et tripoter les arbres. J'en plante tous les ans. Je les regarde grandir et j'admire leurs dessins, leurs veines, les torsions de certains noisetiers



tortueux, la mue de l'écorce d'un bouleau. C'est quelque chose ! Utiliser le mot sensualité ne me paraît pas excessif, alors penser que Rodin ne les a pas caressés aussi me semble inimaginable.

Le toucher, le vivant et la chair sont au cœur de ce film...

Oui, c'est la vie qui m'importe et qui l'emporte. C'est la raison pour laquelle j'ai besoin d'être surpris sur un tournage pour que la vie jaillisse. Je n'aime donc pas beaucoup les repérages, et quand j'arrive sur le plateau, je n'ai pas d'idées préconçues sur ce que je vais faire. On a la scène, les dialogues, mais la manière dont les comédiens vont bouger dans la mise en place que j'improvise, ça, je ne veux pas le savoir à l'avance, sinon c'est de l'exécution, la façon dont on va s'amuser à chercher la bonne musique et la crédibilité de la scène, c'est comme chercher la forme dans la glaise. Même chose pour l'écriture : je ne sais pas où je vais, j'avance de scène en scène sans plan préalable. Il faut également une vie de l'écriture, qu'elle trouve son chemin, et les personnages aussi.

Cela se ressent dans votre mise en scène fluide et rigoureuse, où une grande place est faite à la circulation du mouvement.

Pour comprendre la musique d'une scène, il faut que je puisse en ressentir l'étendue, la voir dans toute sa longueur. Je ne peux donc pas dire « coupez ! » tant qu'une scène n'est pas terminée. C'est aussi pour cette raison que je tourne à deux caméras. Je refuse le découpage au tournage pour permettre la circulation de l'énergie et pour trouver la musique de l'ensemble. Si je devais procéder par fragments, je sais que je ne pourrais pas saisir grand-chose. À moi de me débrouiller pour que les acteurs puissent jouer avec bonheur la scène du début jusqu'à la fin. Ce sont des caméras portées, qui ne sont pas frénétiques, souvent assez « fixes », mais à leur « bonne » place pour que la fluidité de la petite « chorégraphie » des acteurs soit ressentie. Idéalement, c'est une « mise en scène » peu visible, comme le prolongement discret de ma main, même si ce n'est pas moi qui tiens la caméra.

Il y a quelque chose de doux dans la palette de couleurs du film.

Ma demande était d'avoir de la profondeur de champ qui permet de travailler la mise en place, appelée mise en scène au final et des couleurs pas trop contrastées, sans violence. Couleurs proches de la peau, voire de la terre. Du féminin, oui. Et des cadres mobiles, fluides, à peine frémissants. Le travail avec Christophe Beaucarne a été parfait, autant sur la lumière que sur le cadre.

La notion de travail est au cœur de votre film...

Rilke en a très bien parlé : « Si je suis venu chez vous, c'était pour vous demander : comment faut-il vivre ? Et vous m'avez répondu : en travaillant. » Je pense que tous, de Camille Claudel à Rilke et tant d'autres, sont venus chercher auprès de lui cette faculté de rester en permanence à l'intérieur de son travail. C'est d'ailleurs ce qu'a raconté Zweig, à qui Rodin faisait visiter son atelier, quand tout à coup il a retiré un linge humide d'une de ses maquettes et s'est mis à la retoucher. Zweig l'a admiré silencieusement. Et quand Rodin en a eu terminé, il est parti pour fermer la porte de son atelier, surpris soudain d'y trouver un inconnu ! Il avait totalement oublié la présence de l'écrivain.

L'immense plaisir de tourner, c'est aussi cette surprise de découvrir la vérité d'une scène au bout de la dix-septième prise, par exemple, comme une chose absolument nouvelle et inconnue, parce qu'elle est devenue tellement crédible qu'elle me fait totalement oublier que je l'ai écrite et qu'on travaille dessus depuis deux ou trois heures.

Je comprends donc bien le travail de Rodin, qui a mis sept ans à finir son *Balzac*, par exemple ! Le non-contentement de soi et l'idée qu'avec du travail, de la réflexion, on va peut-être finir par trouver quelque chose qui soit satisfaisant me va très bien. Et je comprends aussi bien qu'après toutes ces années passées sur son *Balzac*, Rodin ait eu envie d'instantanés, de polaroids, avec ses dessins. Avec ses dessins, on est en dehors de toute pause, de toute affectation, on est dans le geste pur. Ses dessins sont d'une audace, d'une liberté et d'une beauté telles que l'on peut affirmer aujourd'hui que le dessinateur est aussi impressionnant que le sculpteur.

Comment Vincent Lindon a-t-il travaillé les gestes de Rodin ?

Vincent a pris très au sérieux l'obligation de savoir manipuler la terre, et a suivi un grand nombre de cours avec un sculpteur. Comment travaillait exactement Rodin ? Nul ne le sait. Il y a beaucoup de livres d'historiens sur lui, mais il n'existe pas de témoignage de proches collaborateurs qui le décrivent au travail. Il existe un petit film de Sacha Guitry sur lui, mais on le voit avec un burin en train de taper sur de la pierre. C'est comique et Rodin en sourit d'ailleurs lui-même.

Rodin est un film sur l'acte de création, qui pose une question fondamentale : à quel moment une œuvre atteint-elle sa plénitude ? À quel moment est-elle achevée ? L'exemple de la statue de Balzac sur laquelle Rodin a travaillé pendant sept ans est le plus marquant.

Oui, d'autant que Rodin inventait en assemblant. Il lui arrivait d'assembler deux œuvres qui semblaient terminées pour en débiter une nouvelle. Il lui suffisait parfois de changer



un bras ou une main à la manière d'un mécano. Ça, c'est une idée nouvelle. Quand on voit le *Balzac* final - et dans le film, je lui fais dire : « Je le tiens » - on comprend et l'on voit en partie les étapes qui l'ont conduit à ce sentiment d'achèvement.

Les rapports entre Rodin et Camille Claudel semblent abordés différemment de ce qu'on a pu voir jusqu'à maintenant.

On a beaucoup attribué jusqu'ici la fêlure de Camille Claudel à sa rupture avec Rodin, à la suite de la non-demande en mariage. Il est bien évident que la paranoïa de Camille prend ses sources bien plus loin, à commencer dans ses rapports avec sa mère, qui étaient désastreux. On connaît la détermination et l'ambition farouche de Camille à vouloir devenir sculptrice, elle dont toute la famille a déménagé à Paris pour qu'elle puisse vivre son art. Dès qu'elle a atteint une maîtrise qui aurait dû lui donner une juste reconnaissance, elle n'a pas supporté, et à juste raison, de toujours rester dans l'ombre de son maître et d'être seulement considérée comme son élève et sa maîtresse. Beaucoup de choses nous échappent évidemment sur les raisons de leur séparation, mais la question de la non-reconnaissance est, sans doute, la plus importante.

De même, l'idée communément répandue d'un Rodin vampirisant le génie de Camille pour mieux la détruire n'est pas sérieuse si l'on s'intéresse à eux avec un peu d'honnêteté. Rodin, après la séparation initiée par Camille, a d'ailleurs fait beaucoup pour elle. Un seul exemple : sa volonté de proposer qu'une salle soit consacrée à Camille Claudel dans le futur musée Rodin.

Prendre parti pour l'un contre l'autre me paraît extravagant. On parle souvent d'une relation catastrophique, alors qu'ils se sont aimés durant dix ans, que leur admiration et leur communion dans le travail leur ont permis de mieux poursuivre leur œuvre respective.

Vincent Lindon est un acteur très physique. Son « ancrage au sol » était-il important pour vous ?

Lorsqu'on regarde les sculptures de Rodin, on a le sentiment que beaucoup ont vraiment pris racine dans la terre. En simplifiant, ce sont soit des œuvres très ancrées dans le sol, soit qui aspirent à l'envol. Son *Iris, messagère des dieux*, elle vole ! Comme son *Nijinsky* qui, lui, y aspire. Mais *Les Bourgeois de Calais* ou le *Balzac*, eux, sont indéracinables. Vincent Lindon appartient plutôt à cette dernière catégorie. Dans la scène où la jeune Anglaise vient informer Rodin que Camille est partie en Angleterre, Vincent était légèrement à contre-jour, avec les jambes écartées dans un plan assez large, comme un taureau massif qui va entrer dans l'arène. Curieusement, un peu plus tard, j'ai trouvé un dessin de Bourdelle représentant Rodin exactement dans cette position. Vincent était devenu Rodin, je comprends qu'il n'ait pas pu refuser le rôle, parce que Rodin, c'est Vincent. Définitivement.

Pourquoi Izïa Higelin dans le rôle de Camille Claudel ?

Elle s'est imposée à moi, car je voulais de la jeunesse et de la gaieté pour interpréter Camille Claudel. Je ne voulais pas la plomber d'entrée. Je ne l'avais pas vue jouer et ça m'allait bien. Je retrouvais les gênes virevoltants du père, avec qui j'avais travaillé vingt ans plus tôt. Elle avait une belle intensité, et une joyeuse vivacité ; ça me semblait très bien coller au personnage de Camille, à sa fantaisie joyeuse qui a tant séduit Rodin et à son exaltation qui pouvait vite tourner à l'orage. Elle a été une évidence tout de suite pour moi.

Séverine Caneele, qu'on a découverte dans *L'Humanité* de Bruno Dumont, a aussi quelque chose de très terrien. Comment avez-vous pensé à elle pour le rôle de Rose, la femme de Rodin ?

Pour Rose, je cherchais quelqu'un venant d'un milieu populaire, pas une comédienne habituée à lire des textes. Il le fallait pour jouer cette couturière qui avait du mal à lire, encore plus à écrire. Et je me suis souvenu de cette grande fille costaud. Elle a d'abord refusé. Puis, elle a accepté, à condition que toutes ses scènes soient très pudiques. Séverine est parfaite en Rose.

Avez-vous tourné dans des décors authentiques ?

Nous avons tourné à Meudon, dans la maison de Rodin, dans sa chambre et dans sa salle à manger. Le grand Christ espagnol que l'on voit dans sa chambre était le sien. Pour le reste, on n'a pas toujours pu utiliser des maquettes, trop fragiles, et des sculptures authentiques. On a donc fait faire des reproductions par de très bons sculpteurs. À Meudon, le *Balzac* s'est déplacé de la salle où il est exposé jusqu'au premier atelier de Rodin. Et pour celui qui est en extérieur, on a fait une reproduction qui est aujourd'hui dans mon jardin. Je m'assieds parfois à ses côtés pour discuter avec lui ! Il me charge de vous dire que l'air normand lui va bien et qu'il ne se lasse pas de voir passer les trains.

REVÊTIR LA ROBE DU SCULPTEUR

Par **VÉRONIQUE MATTIUSSI**

Responsable du fonds historique au musée Rodin

La mise en œuvre cinématographique d'un personnage historique appartient d'un bout à l'autre de la chaîne au réalisateur. Elle est conditionnée par la perception qu'il en a et par l'idée qu'il veut en donner. Mais comment accompagner en tant que musée, conservateur de l'œuvre et détenteur du droit moral de l'artiste, un tel projet ?

La rencontre

Rodin suscite les controverses, cumule les poncifs et peut aisément fasciner tant il alimente les idées reçues inhérentes à l'élaboration de sa légende. Ce seul véritable écueil redouté par le musée fut aussitôt éliminé à la lecture du manuscrit de Jacques Doillon dès sa première version. Force était de constater que le réalisateur ne s'était privé d'aucune lecture parmi la littérature abondante pour comprendre l'œuvre du sculpteur et disséquer sa vie. Sa finesse d'analyse associée à ses exigences artistiques lui avait permis d'approcher au plus près la vérité de l'homme. Dès lors la collaboration s'imposa d'elle-même et l'échange spontané promettait d'être fructueux. Il le fut. La vision très précise de Jacques Doillon l'incitait à ne négliger aucun détail et en ce sens à profiter en premier lieu de l'expertise scientifique du musée afin d'éviter tout anachronisme. Mais la force d'un musée monographique tel que le musée Rodin est de rassembler une source inestimable d'informations et de ressources, souvent insoupçonnées et forcément attractives aux yeux d'un réalisateur tel que Jacques Doillon. En ce sens l'expertise apportée par le musée s'imposa, s'improvisa et s'organisa toujours pour répondre à ses attentes et à celles de ses collaborateurs.

Des ressources insoupçonnées

Ainsi le fonds photographique fut largement exploité pour aider au casting de tous les personnages, collecter les informations sur les costumes de ville et les tenues d'atelier, identifier les matières et mesurer l'encombrement des divers lieux de travail, où chaque élément, chaque outil ou accessoire significatif du métier fut soigneusement relevé afin de participer au décorum de l'atelier. Ainsi, costumiers, décorateurs et régisseurs étudièrent à la loupe chacune de ces sources pour lesquelles

aucun détail ne fut négligé. Les images furent également mises à l'épreuve pour respecter la chronologie de la *Porte de l'Enfer* en train de s'échafauder.

La transformation

Au même moment, Vincent Lindon se familiarisait avec l'étendue de « son » œuvre, arpenter chaque lundi le musée de Paris ou les réserves de Meudon. Des heures et des heures de discussion, destinées à infuser l'alpha et l'oméga de sa vie et de son œuvre. Plus nombreuses encore furent les heures consacrées à l'apprentissage du métier. Des cours particuliers de sculpture, de modelage lui permirent d'affronter la matière et d'intégrer naturellement la gestuelle. « Le plus motivé de tous ses élèves » selon le témoignage de son professeur, Hervé Manis. Cette démarche semble elle aussi s'être imposée de façon naturelle au point d'apparaître indispensable à l'acteur soucieux de revêtir avec crédibilité la robe du sculpteur.

Et toute barbe naissante, il fit en sorte que le miracle opère et que se mêle à la ressemblance physique la psychologie de l'homme. Tous deux pétris de liberté, il faut dire que l'acteur dispute au sculpteur un même instinct animal, un fonctionnement intuitif analogue, un goût de l'effort partagé jusqu'à une obstination de réussite vertement déclarée. Un savant dosage de violence et de douceur pour un seul et même tempérament, rude et caressant, et une ambiguïté créatrice bien sentie qui signe un portrait moral lucide et profond.

En résumé le musée s'attacha à répondre aux attentes précises de la production, tout en découvrant en temps réel les besoins d'un projet historiquement ambitieux et ses contraintes cinématographiques. La motivation du musée sûrement renforcée par le désir de participer, à sa façon, à une aventure exceptionnelle tout en servant le projet, fut récompensée tant Jacques Doillon, parvient avec sincérité à appréhender l'intériorité du statuaire, le tourment du génie et son moi dévastateur. L'écriture aussi personnelle que poétique du scénariste sert ici miraculeusement le récit authentique de l'itinéraire d'un artiste hors-norme.



Comment vous êtes-vous immergée dans l'univers de Rodin ?

Je connaissais peu Rodin, hormis ses classiques. Il est vrai que j'ai une préférence pour l'art contemporain. Mais aujourd'hui, mon point de vue a changé et j'aime Rodin. Je me suis plongée dans le sujet comme dans une thèse, avec l'envie de tout savoir, ce qui est bien sûr impossible.

Il faut trouver une idée qui puisse s'imposer par elle-même. Ici, c'est la sculpture que l'on a envie de mettre en valeur : des formes blanches sur des fonds noirs, voilà le parti pris. Heureusement, le musée Rodin nous a aidés dans la recherche de documents, car ils possèdent énormément de choses, pas toujours très accessibles, mais suffisamment pour nourrir nos besoins.

Le sujet du film est Rodin, son travail, la sculpture, la création artistique. J'ai employé toute mon énergie pour être au plus près des œuvres, pour être vrai dans leur élaboration, de la conception à l'agrandissement ou la multiplication.

Quel regard avez-vous posé sur ce personnage et son œuvre ?

C'est une œuvre très expressive : les nus de femmes sont charnels, les nus d'hommes sont puissants, les mains sont extrêmement suggestives. *Le Balzac* est immense dans son histoire et dans sa forme finale. L'homme ressemble à son œuvre, sa création est très novatrice pour le début de l'Art moderne. Et je trouve que l'interprétation qu'en a faite Vincent Lindon est d'une très grande justesse.

Vous avez reconstitué intégralement la célèbre *Porte de l'enfer*...

C'était une expérience fantastique. *La Divine Comédie* de Dante en sculpture, c'est une question à part. *La Porte de l'Enfer*, c'est le cœur de l'atelier, c'est l'œuvre de sa vie. Nous avons fait le pari de la reconstruire grandeur nature. Il ne fallait pas qu'elle soit plus grande, pour ne pas toucher la structure du toit. Pendant les quatre semaines du tournage dans l'atelier, la porte s'élaborait en fonction des séquences. Il y avait des sculpteurs qui, chaque matin ou soir, mettaient en place les nouveaux éléments que l'on avait construits durant nos sept semaines de préparation.

On y retrouve toute l'œuvre de Rodin : *Le Penseur*, *Le Baiser*, *Les Trois ombres*, *La Femme accroupie*, etc. Bien évidemment, nous n'avons pas reproduit exactement la même porte, puisque la porte est en perpétuelle évolution dans l'œuvre de Rodin. Il n'y a pas le tympan... C'est l'esprit que nous avons essayé de restituer, les mécanismes de la création avec toutes les techniques qu'utilisait Rodin : l'assemblage, la fragmentation, l'agrandissement.

Avez-vous tourné dans des décors authentiques ?

Nous avons tourné dans la villa des Brillants, la maison de Rodin sur les hauteurs de Meudon, dans laquelle il travaillait et habitait avec sa compagne Rose Beuret. Nous ne l'avons pas transformée, elle a été rénovée il y a longtemps selon les directives du musée.

C'est monumental d'avoir le *Balzac* juste à côté de soi, c'est très émouvant. De même qu'il était touchant d'avoir la tombe de Rodin devant nos yeux pendant le tournage.

Dans l'atelier, nous avons tourné des séquences de dessins. Il a été réaménagé avec de vraies œuvres de Rodin et les antiques du musée. Cela a nécessité une lourde organisation et une grande confiance de la part du musée pour que nous puissions tourner cinq jours dans la maison.

Plusieurs éléments que vous voyez dans le film sont authentiques : la salle à manger, des éléments de l'atelier, ainsi que le lit. C'est une drôle de sensation que de faire revivre les lieux réellement investis par les personnages, fouler le même escalier, marcher sur le plancher, s'asseoir dans l'atelier et voir la silhouette de Vincent Lindon, c'est un voyage dans le temps. Bien sûr, nous aurions pu tourner ailleurs, dans une maison ressemblante, mais il n'y a rien de mieux que de se servir de la vérité.

Comment avez-vous élaboré les autres décors ?

Le décor principal, celui où nous avons passé le plus de temps, est évidemment l'atelier de Rodin. J'ai intégré l'atelier très tôt pour faire travailler l'équipe des sculpteurs dans le lieu, afin qu'ils vivent comme ils auraient pu vivre au temps de Rodin. Nous avons réuni des sculpteurs intermittents du spectacle, de jeunes sculpteurs de l'École des Beaux-Arts, des professeurs, qui ont tous travaillé de nombreuses semaines dans cet atelier. Pour une dizaine de sculptures, nous avons aussi utilisé une imprimante 3D. Rodin avait plusieurs ateliers, nous les avons réunis pour n'en faire qu'un, où les modèles venaient poser, où la terre, le moulage et le marbre étaient travaillés.

Rodin est un film traversé par la sensualité des corps et des matières. De quelle manière vos décors tenaient-ils compte de la circulation du mouvement dans ce film ?

La circulation et le mouvement des caméras ont été rendus possibles par la mise en place de décors filmables à 360°, permettant de suivre les comédiens dans tous leurs gestes et leurs mouvements. Vous remarquerez qu'il y a de nombreux rideaux dans tous les décors, ils servaient à masquer les caméras. Jacques Doillon tourne en permanence avec deux caméras. Il y a quelque chose d'un ballet dans cette orchestration.

Les corps, les voix, les visages des acteurs vous inspirent-ils dans la création des décors ?

La voix de Jacques Doillon, son intelligence, son sens de la mise en scène, la grande implication de Vincent Lindon, sa transformation en Rodin au fil de la préparation, sa barbe, son travail en sculpture, de même que la fraîcheur d'Izïa Higelin, oui, les acteurs et les metteurs en scène m'inspirent des couleurs, un parti pris sur le film. J'ai besoin d'y croire.

LISTE ARTISTIQUE

<i>Auguste Rodin</i>	Vincent LINDON
<i>Camille Claudel</i>	Izïa HIGELIN
<i>Rose Beuret</i>	Séverine CANEELE
<i>Victor Hugo</i>	Bernard VERLEY
<i>Rainer Maria Rilke</i>	Anders DANIELSEN LIE
<i>Claude Monet</i>	Olivier CADIOT
<i>Paul Cézanne</i>	Arthur NAUZYCIEL
<i>Octave Mirbeau</i>	Laurent POITRENAUX
<i>Juliette Drouet</i>	Guylène PÉAN
<i>Sophie Postolska</i>	Magdalena MALINA
<i>Jessie Lipscomb</i>	Léa JACKSON



LISTE TECHNIQUE

<i>Réalisation et scénario</i>	Jacques DOILLON
<i>Produit par</i>	Kristina LARSEN
<i>Image</i>	Christophe BEAUCARNE
<i>Ingénieur du son</i>	Erwan KERZANET
<i>Mixage</i>	Thomas GAUDER
<i>Costumes</i>	Pascaline CHAVANNE
<i>Décors</i>	Katia WYSZKOP
<i>Direction de production</i>	Aude CATHELIN
<i>Assistant réalisation</i>	Nicolas GUILLEMINOT
<i>Montage image et son</i>	Frédéric FICHEFET
<i>Musique originale</i>	Philippe SARDE
<i>Avec le soutien de</i>	La SACEM
<i>Coproduit par</i>	Patrick QUINET
<i>Producteur associé</i>	Charles S. COHEN
<i>Une co-production Franco-Belge</i>	Les Films du Lendemain Artémis Productions
<i>En coproduction avec</i>	Wild Bunch France 3 Cinéma RTBF (Télévision belge) VOO & Be TV Shelter Prod
<i>Avec le soutien de</i>	La région Ile-de-France La Procirep Taxshelter.be ING Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique
<i>En partenariat avec</i>	Le musée Rodin
<i>Avec la participation de</i>	Canal + Ciné + France Télévisions

FILMOGRAPHIE DE JACQUES DOILLON

2013	MES SÉANCES DE LUTTE
2012	UN ENFANT DE TOI
2009	LE MARIAGE À TROIS
2008	LE PREMIER VENU
2003	RAJA
2001	CARRÉMENT À L'OUEST
1999	PETITS FRÈRES
1998	TROP (PEU) D'AMOUR
1996	PONETTE
1994	DU FOND DU CŒUR
1993	UN HOMME À LA MER
1993	LE JEUNE WERTHER
1992	AMOUREUSE
1991	CONTRE L'OUBLI
1990	LA VENGEANCE D'UNE FEMME
1990	LE PETIT CRIMINEL
1989	LA FILLE DE QUINZE ANS
1988	POUR UN OUI OU POUR UN NON
1987	COMÉDIE !
1987	L'AMOUREUSE
1986	LA PURITAINE
1985	LA VIE DE FAMILLE
1985	LA TENTATION D'ISABELLE
1983	LA PIRATE
1983	L'ARBRE
1981	LA FILLE PRODIGUE
1978	LA FEMME QUI PLEURE
1978	LA DRÔLESSE
1975	UN SAC DE BILLES





Praesens-Film AG
Münchhaldenstrasse 10
8006 Zürich