

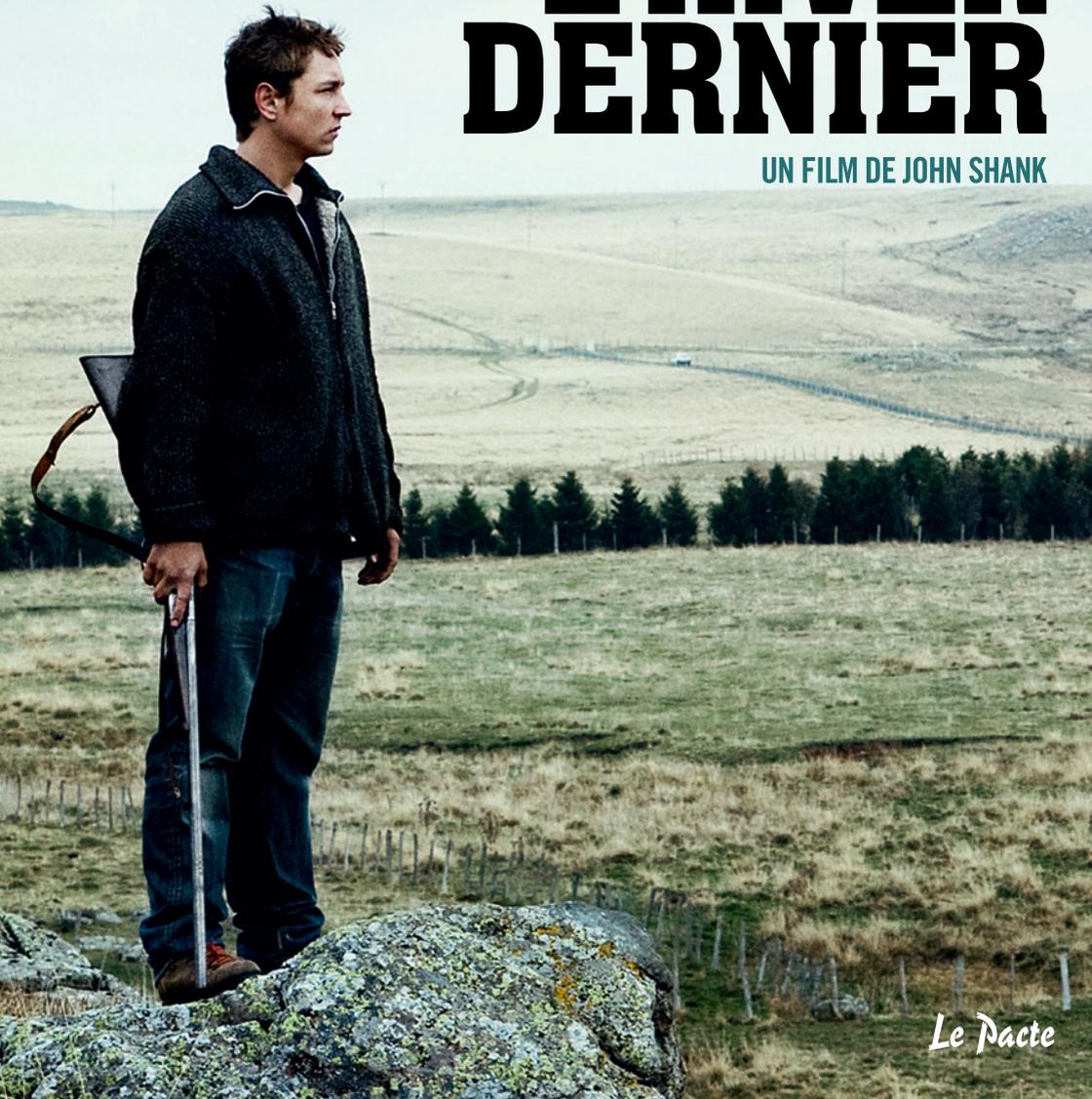
TAVANOLA, SNEY FILMS, PCT CINEMA TELEVISION, UNITED ADVENTURES PRESENT



VINCENT ROTTIERS
ANAÏS DEMOUSTIER
FLORENCE LOIRET CAILLE

L'HIVER DERNIER

UN FILM DE JOHN SHANK



Le Dacte

ORANTOVA, SHEK FILMS, PCT CINEMA TELEVISION, LIMITED ADVENTURES PRESENT



VINCENT ROTTIERS
ANAÏS DEMOUSTIER
FLORENCE LOIRET CAILLE

L'HIVER DERNIER

UN FILM DE JOHN SHANK

SORTIE LE 29 FEVRIER

Durée : 1h43

Scope - Dolby SRD - Bel - Fr - 2011

DISTRIBUTION

Le Pacte

5, rue Darcet
75017 Paris
Tél. : 01 44 69 59 59
Fax : 01 44 69 59 47
www.le-pacte.com

RELATION PRESSE

Agnès Chabot

5, rue Darcet
75017 Paris
Tél. : 01 44 41 13 48
agnes.chabot@free.fr

Matériel presse téléchargeable sur www.le-pacte.com

SYNOPSIS

Quelque part sur un plateau isolé. Johann a repris la ferme de son père. Il y consacre tout son temps et toute son énergie.

Aux portes de l'hiver, l'équilibre fragile de son exploitation est menacé.

Johann se replie sur lui-même, fuit les êtres qui l'entourent. Prisonnier de son héritage, il continue à accomplir les mêmes gestes et tente d'aimer comme il peut l'univers dans lequel il vit, au moment même où ce monde est sur le point de disparaître.

ENTRETIEN AVEC JOHN SHANK

Vous êtes né dans le Midwest américain. Y avez-vous également passé une part de votre enfance ? Quelles attaches conservez-vous avec votre pays d'origine ?

Je suis né à Bloomington, la ville de l'université de l'Indiana. Quand j'avais 6 mois, mes parents sont retournés dans leur village familial, un petit bled au milieu des champs de maïs et de grandes exploitations agricoles. J'ai vécu là jusqu'à l'âge de six ans, jusqu'à ce nous partions vivre en Belgique. À partir de ce moment, et jusqu'à l'âge de 18 ans, j'ai fait des allers-retours vers les États-Unis, parfois pour six mois, parfois pour un an. Quand je vivais en Belgique, j'habitais également dans un petit village agricole et d'élevage – mais ni mes parents, ni mes grands parents ne sont agriculteurs. En revanche, j'ai baigné dans cet environnement-là. J'ai clairement un sentiment très fort d'appartenance à cela, une terre et une communauté, dont je suis à la fois totalement issu et extrait. Les attaches que je conserve aujourd'hui avec les États-Unis sont familiales et culturelles. Toute ma famille est là-bas. Mes racines sont là-bas, mon existence est ici, ça crée forcément une forme de déchirement.

Cette origine a-t-elle eu une incidence sur votre façon d'embrasser un espace, sur votre façon de cadrer, sur votre attachement pictural au paysage ?

Quand je l'analyse *a posteriori*, oui, mais principalement d'un point de vue culturel. Mes parents m'ont transmis, à travers des livres ou des peintures qu'ils me faisaient voir, des choses qui étaient toujours liées à la terre et à l'espace, au vaste monde. Ou peut-être était-ce moi qui étais sensible à ce rapport de l'homme à la terre. Le mythe fondateur américain doit certainement jouer un rôle aussi : une terre, un homme et une possibilité de développer quelque chose, avec parfois le conflit comme corollaire. Je ne le revendique pas, je constate simplement que c'est d'abord le lien à la terre qui est fondateur, qui appelle à un mouvement vers l'autre. Et ça, je pense que c'est profondément américain, c'est ce qui me touchait quand j'ai lu pour la première fois John Steinbeck ou William Faulkner, quand j'ai vu pour la première fois des films de John Ford ou d'Elia Kazan. Il y a un sentiment d'appartenance à un monde beaucoup plus vaste et c'est ce sentiment, ce lien que j'avais envie d'aller filmer.

Considérez-vous L'HIVER DERNIER comme un western tourné dans l'Aveyron, un film appartenant à un genre typiquement américain mais déplacé dans un environnement autre ?

Ce n'était pas une envie au départ, c'est venu surtout quand j'ai découvert l'Aubrac, l'Aveyron et ses habitants. Je ne pensais pas tourner le film là, mais j'y ai trouvé des espaces qui permettaient de jouer avec certains codes, ou sur certaines imageries, même si c'est assez ténu. Je n'ai pas été très loin dans cette direction, je n'ai pas pris sciemment le western pour le distordre. Effectivement, le personnage principal est une espèce de figure de *lonesome cowboy*, mais ça

reste assez doux. En même temps, les choses constitutives du western sont là : le rapport à la terre, un ennemi plutôt invisible, quelque chose contre quoi il faut se battre, un homme seul, une communauté... Mais c'étaient des choses qui étaient là bien avant que je pense au genre du western.

Je pense aux deux premiers films de Terrence Malick, à LA BALLADE SAUVAGE surtout, qui semble explicitement cité au détour du plan où Vincent Rottiers porte sa carabine sur ses épaules.

La carabine, c'est une citation directe. C'est quelque chose que j'ai vraiment eu envie de faire avec Vincent, une fois que je le connaissais, mais ce n'était pas dans le scénario. Dans LA BALLADE SAUVAGE, Martin Sheen imitait James Dean, carabine sur les épaules, et je trouve que Vincent est vraiment dans la lignée de mecs comme ça.

Il y a tellement de cinéastes et de films qui m'ont nourri. Il est certain que les premiers films de Terrence Malick m'ont touché. Ce sont des films qui m'ont fait découvrir un sens de l'espace, du monde, du temps, et un rapport à la métaphysique qui me convenait au cinéma. Et aussi une façon de s'appuyer sur la lumière.

Mais les films de Robert Bresson ont nourri le film tout autant. Ils ont peut-être en commun, une façon d'aborder des personnages ou des figures plongées dans un monde qui les dépasse. Une façon de faire apparaître une appartenance et un lien indicible au monde. Ce sont deux exemples parmi beaucoup de cinéastes mais je parle d'eux parce qu'ils sont très extrêmes dans leur culture, dans leur esthétique, et je me sens très fortement attaché aux deux.

Quand je dis ça ici en Europe, « appartenance à un monde qui dépasse les personnages », je me rends compte que ça sonne un peu lourd, ça écrase les personnages, alors qu'en Amérique du Nord, il y a une vraie grandeur là-dedans, une vraie possibilité de liberté et de mouvement que je trouve belle. Quelque chose qui peut porter les personnages plutôt que de les écraser. Je trouve réconfortant d'appartenir à un monde où je ne maîtrise pas tout, où individuellement je ne peux pas faire tous les choix que je veux pour être exactement là où je veux. Il y a des choses qui me dépassent et en même temps me cadrent. Des choses qui me relient. Je voulais travailler là-dessus.

En tout cas, on est loin d'une certaine tradition française du naturalisme paysan, à la Georges Rouquier, par exemple. Ce n'est pas *stricto sensu* un film sur le monde rural.

Je ne cherchais pas à faire le portrait du monde rural. Il m'intéresse, j'y suis attaché, j'ai l'impression que je fais partie de la même famille, mais l'idée première du film n'était pas là.

Lors d'une projection dans le Gers, un paysan y a vu un film sur un jeune homme qui a un grand vide en lui et qui essaie de le remplir sans trouver de réponses dans le monde qui l'entoure. Et c'est effectivement au départ beaucoup plus un film

là-dessus, sur un garçon qui a des liens très puissants d'appartenance et d'amour dans le monde qui lui a été transmis et qui sent que ça lui échappe, qui ne sait pas à quoi se raccrocher. C'est d'avantage un film sur la filiation, sur la recherche de l'expression d'un amour pour un monde, alors que ce monde lui glisse entre les mains. Il cherche l'endroit où mettre son amour, mais ça ne résonne plus.

Après, je me suis appuyé sur la réalité du monde rural, donc j'ai été à la rencontre des gens, d'un milieu que je connais affectivement très bien, mais la réalité quotidienne et économique des petits éleveurs du Nord Aveyron, je ne la connaissais pas et je l'ai découverte pendant l'écriture du film. L'histoire résonnait particulièrement avec ce que je découvrais et ce que je sentais quand j'étais en repérages dans l'Aubrac. Quelque chose devenait visible dans ce monde rural-là.

Il y a une attention à des gestes quotidiens de travail, comme réparer une clôture ou renifler le sabot d'une vache, sans pour autant rentrer dans des considérations totalement contemporaines et locales.

Ce qui m'intéresse dans ces gestes-là, c'est d'abord l'effort, l'engagement physique. J'avais envie de filmer cet engagement physique. Ce sont des gestes de travail très concrets, quelque chose que le personnage doit faire. Mais, aussi et surtout, au delà des considérations contemporaines ou locales, ce que je trouve beau, c'est la façon dont ces gestes dans le film deviennent des moments de rituels. Ce sont des rituels dans un monde qui est en train de mourir, il y a là quelque chose de sacré, pour moi, avec un sens très profond.

« Un monde qui est en train de mourir », étouffé par un autre monde régi par le capital. Y aurait-il une forme d'analogie entre le cancer d'Héliel (le personnage qui veut amener les gens de la coopérative à une forme d'économie plus globale) et la fin de ce monde ?

Au départ, le film c'était une terre, un homme, et un monde en train de disparaître et c'est tout. Mais personne n'avait envie de le faire, et ça ne me convenait pas totalement non plus. Je voulais en face du personnage principal un autre positionnement et c'est devenu Héliel, une sorte de figure paternelle, représentant du modèle économique dominant.

Il est très difficile de continuer à voir la raison d'être du travail paysan dans le monde régi par le capital. Pourtant, il a sa raison d'être. Il ne peut subsister que si quelqu'un, individuellement, pense ou sent que c'est important. Si quelqu'un le fait par amour. Le film raconte un monde qui ne répond plus aux choses faites par amour, par passion, et c'est essentiel au film. À mes yeux, Héliel, qui a adopté les règles du monde régi par le capital et qui n'agit pas par amour, ne pouvait pas survivre, il fallait aussi que ce monde-là soit également rongé par un mal soudain, qu'il ne maîtrise pas. Les deux mondes et les deux positions ont cela en commun.

Le personnage de Johann résiste à une approche psychologique. On a le sentiment que ce n'est pas une de vos préoccupations premières.

C'est vrai, le film ne se joue pas à ce niveau-là. La matière et le mouvement m'importent nettement plus. Le mouvement humain, le mouvement de la nature, les gestes, les visages et leur existence physique.

Johann prend soin des bêtes, il essaie de prendre soin de sa sœur. En creux, il essaie aussi de prendre soin d'une communauté qui n'entend plus ce qu'il est en train de dire.

Petit à petit, cette existence, ses gestes ont de moins en moins de sens à ses yeux. Pourtant, il en a besoin, il continue de les perpétuer sans pouvoir en sentir la raison d'être. Avant d'être victime du monde extérieur, il est en désaccord avec lui. Avant d'être un film sur la mort d'un monde, L'HIVER DERNIER est un film sur la fin d'une façon d'être face au monde. La figure de Johann est pour moi une figure héroïque – mais maudite. Il ne peut pas devenir un héros, le monde ne va pas le lui permettre. C'est un homme renfermé, mutique, qui agit par attachement. Il va chercher sa sœur, mais l'emmène sur un bateau qui coule. Il pose des gestes, mais ceux-ci ne trouvent aucune résonance, le monde ne répond plus.

Comment continuer à faire face ? Il ne peut pas, alors il se replie. Son lien avec Julie, la jeune femme, participe à ce mouvement. Il la chasse car il ne sait plus comment tenir debout face à elle, comment se montrer ainsi blessé et nu. Alors que pendant tout le film, elle le prend tel qu'il est. Mais lorsque, tout ce qui le construit et le porte va disparaître, il n'est plus rien, et il ne veut pas qu'elle puisse le voir comme ça.

Le tournage en 35mm, c'était un impératif catégorique ?

C'était inenvisageable autrement. J'ai écrit le film en pensant au 35mm, je pense que c'est le seul support qui pouvait vraiment soutenir le film. Tout comme un peintre décide de faire une aquarelle alors qu'un autre choisira l'huile. On ne raconte pas la même chose, on ne travaille pas la même matière. On peut prendre un même sujet, une même figure, par contre la sensation qu'on donne au spectateur est différente. On loue aujourd'hui, à raison, la qualité de l'image numérique, mais je reste persuadé que ça influe sur le genre de films qu'on peut faire nettement plus qu'on ne veut le croire. Ce n'est pas tellement une question de qualité, c'est une question de nature. Je pense que le spectateur ne recevrait pas autant et surtout très différemment le film s'il avait été tourné en numérique.

Le film est travaillé et écrit comme des successions d'images, il avance en faisant confiance à la narration picturale. C'est un film destiné à la salle, à cette expérience-là. La pluie, le vent, le soleil qui se couche, le visage, les mains ne sentent pas, ne racontent pas la même chose en vidéo qu'en 35mm. Je ne pense pas être passéiste ou conservateur, mais je ne crois pas non plus être issu de nulle part. J'ai des liens au passé, il y a des choses qui m'ont été transmises, données et que je me sens appelé à reconnaître et pour certaines de continuer à les porter.

Le 35mm, la pellicule au cinéma en fait partie. Ce sont des choses auxquelles je tiens.

La temporalité du film est assez indécidable. Quelques signes, telle la monnaie, l'inscrivent dans une réalité contemporaine, quand des détails d'autres scènes rappellent les années 1970. Ainsi, les enfants (Pierre essentiellement) représentent à la fois ce que Johann a pu être, mais aussi l'espoir qu'une pérennité est possible.

Oui, je n'avais pas envie d'ancrer l'univers du film dans une période close, dans une représentation résolument contemporaine. Je voulais échapper au réalisme social de ce monde. L'idée, avec ma chef décoratrice, était, comme dans mes précédents courts-métrages, mais de façon peut être encore plus radicale, de ne pas coller à « une » réalité mais de créer un monde plus archétypal, dans lequel les personnages pourraient apparaître en tant que figure. Il me semblait que par le dépouillement, l'épure, la non-concordance temporelle, on pouvait faire apparaître un sentiment de cycle, un sentiment universel. On voulait créer un monde partagé par plusieurs générations.

Puis, sans s'y attendre, ce choix esthétique s'est trouvé conforté par l'univers que nous avons trouvé en Aubrac. La réalité dépassait finalement ce que nous avions imaginé. Quand on regardait ce pays avec les yeux du personnage, à travers le film, cette temporalité indéfinie et la filiation, étaient partout. Le souvenir aussi. Par exemple, le blouson que porte l'enfant est celui que le fermier, chez qui nous avons tourné, donne à son fils quand il l'accompagne au travail - c'était le sien quand il était petit. Et aujourd'hui, la grand-mère voit son petit fils partir dans les champs, elle le voit partir comme elle voyait partir son fils.

Je ne sais pas s'il y a de l'espoir dans le film, pour moi oui. Pour d'autres, non. Je ne me pose pas cette question pendant la fabrication. Maintenant, j'aimerais que le film renvoie la question de l'espoir vers le spectateur. Dans le film, l'espoir est placé en un endroit ténu. Malgré ce monde en train de mourir, malgré les choix du personnage (un type qui se referme, qui repousse tout le monde), malgré tout ça, il y a une transmission qui s'opère. Cet enfant a été témoin, et même si Johann n'a pas voulu intentionnellement transmettre quelque chose, l'enfant a quand même reçu. Le personnage du gamin me donne envie d'espérer encore. Espérer parce que quelque chose lui a été donnée.

Pour moi, la vraie fin du film, c'est cet enfant, un apprenti qui a été témoin, et qui malgré la douleur et la noirceur, se tient debout, face au monde, et le regarde droit dans les yeux.

Pour le personnage de Johann, ça reste ouvert. Pour moi, il va vers un endroit qu'il aime, un endroit qui va l'accepter, le recevoir tel qu'il est. Un endroit où sa position face au monde et aux autres aura un sens, dans la vie, pas dans la mort. La fin du film est reçue très différemment selon chaque individu, mais aussi selon la culture à laquelle on appartient, j'ai l'impression. J'ai montré le film au Canada, et la fin n'est absolument pas perçue comme désespérée.

À partir de quand s'est imposé le choix de Vincent Rottiers ?

J'ai commencé à écrire le scénario il y a assez longtemps, et à ce moment là ma compagne travaillait sur un film dans lequel il jouait. Il avait 17 ans et elle m'en avait beaucoup parlé. Sauf que moi j'écrivais pour un personnage plus âgé. Ca ne pouvait pas être lui. Des années se sont écoulées, et je repensais parfois à lui, mais son âge était un problème. J'ai vu pas mal d'acteurs. Puis, j'ai voulu voir Vincent, quand bien même je savais qu'il était trop jeune a priori. Après 5 minutes, il m'est apparu évident qu'il fallait qu'on travaille ensemble. Par la suite, il a amené bien plus que ce que je n'attendais. Vincent arrive sur le plateau, et il donne, à tout le monde. C'est un vrai mouvement vers la caméra, vers le film, vers les autres, avec une immense générosité. C'est un très grand acteur pour moi. Il a débarqué dans un monde qui lui était totalement inconnu, et il s'est plongé dedans avec une grande curiosité, et très vite a été adopté par les éleveurs qu'il rencontrait. Vincent a quelque chose qui le lie très fort au personnage : il vient d'un endroit, se sent appartenir à cet endroit, et c'est très important. En lisant le scénario, je crois qu'il a vraiment senti ça : la défense d'une place qui l'englobe complètement, sans doute qui l'enferme un peu aussi, mais qui reste à ses yeux son centre.

Pour la musique, vous avez fait appel à une formation belge, peu connue chez nous, DAAU, et, détail amusant, certains titres de leurs albums précédents (*We need new animals, Domestic Wildlife, A Shepherd's Dream*) résonnent étrangement avec l'univers du film.

DAAU est un groupe d'Anvers, qui a vraiment explosé en Belgique, mais aussi en Europe, quand ses membres étaient très jeunes, il y a une quinzaine d'années. Ils ont tourné avec de gros groupes, signé sur un label important, avant de se rendre compte que ça ne leur convenait pas du tout. D'où un retour à l'indépendance, sur leur propre label. Ce sont surtout des gens qui font une musique organique, de longs morceaux qui se développent en un large mouvement. Je connais leur musique depuis une dizaine d'années et on a commencé à travailler assez tôt sur le film, d'abord à partir du scénario, puis sur les images du film. On s'est retrouvé autour d'une façon de travailler. Ils travaillent la musique comme j'ai envie de travailler le cinéma.

Dans mes courts-métrages, j'ai toujours écrit en me disant que j'allais utiliser de la musique et je n'y suis jamais parvenu. Là, j'ai eu envie de tenter le coup, et je suis loin d'être certain d'avoir réussi. La musique au cinéma, je trouve que c'est une des choses les plus difficiles à accomplir, pour moi en tout cas. Cela peut donner une émotion intense, puissante, incroyable, quand c'est juste. Mais cela reste très rare. C'est pourquoi je suis totalement admiratif de l'utilisation qu'en fait Pier Paolo Pasolini par exemple. Cela me dépasse totalement. Cela a donc vraiment été un travail de découverte pour moi. Je n'ai toujours pas le sentiment d'avoir trouvé mon rapport personnel à l'utilisation de la musique au cinéma, j'ai encore envie d'essayer.

DIALOGUE AVEC HENRI MOURET, ELEVEUR A LA TERRISSE (AVEYRON)

John Shank a rencontré Henri Mouret pendant la préparation du film où il travaillait avec l'équipe de décoration. Il a accompagné Vincent Rottiers à la découverte de son monde. Il a été un conseil pour tout ce qui était directement lié au travail d'élevage. Il est devenu une sorte de référent pour l'équipe.

J'aimerais d'abord faire un bref rappel des changements dans mon environnement proche, dans les façons de travailler que j'ai connues. Après la Seconde Guerre, les choses ont évolué rapidement, l'économie a d'abord été florissante, les progrès fulgurants, mais ça a été si rapide que les paysans se sont retrouvés irrémédiablement liés à une machine de production qui épuisait la terre, qui détruisait leur passé, leur futur.

Avant 1990, il y avait encore une certaine entraide dans le métier, une convivialité dans le village, et surtout un respect de l'outil de travail, de la terre. Aujourd'hui, on est tombé dans un individualisme forcené. L'agriculteur devient un loup pour l'agriculteur. Moi, mon premier prédateur, c'est mon voisin. On se retrouve alors avec une activité où le paysan est habitué à travailler seul, il devient taiseux, la communication disparaît.

Quand j'ai lu le scénario de John, j'ai eu l'impression qu'il l'écrivait pour moi, je me suis fortement retrouvé dans le personnage de Johann. J'ai une exploitation qui appartenait à mes arrières grands-parents; mes grands-parents et parents n'étaient pas dans le métier de la terre mais dans celui du bois. Je sais que mes ancêtres ont souffert dans ce lieu et je pense que notre devoir c'est justement de conserver ce qu'on nous a laissé et même de l'améliorer.

Aujourd'hui, je suis le dernier ici à travailler comme dans les années 1980. J'ai refusé l'outillage et les bâtiments modernes pour fuir les charges. Si j'avais marché dans le système, je serai obligé aujourd'hui de me séparer de la terre de mes ancêtres. Désormais, on ne rémunère plus les gens par rapport au travail fourni mais plutôt par rapport au capital qu'ils détiennent. Les gens capitalisent dans du terrain, touchent subventions et primes, et contribuent à faire disparaître les agriculteurs modestes qui ne peuvent plus s'en sortir. Inconsciemment, ils ont ainsi saccagé, usé notre outil de travail. Se tourner vers les engrais, les produits phyto-sanitaires, l'élevage intensif, tout cela génère une pollution folle. Il y a aujourd'hui une quantité de vaccins et traitements sur les animaux, et toutes ces molécules pharmaceutiques se retrouvent dans l'eau. Et la Terre, c'est une bulle, rien ne rentre et rien ne sort. On retombe toujours sur les mêmes éléments,

c'est la même matière, c'est juste un transfert de matière, c'est ça la vie. Et on n'en sortira pas, on peut faire ce qu'on veut. C'est pour ça que l'eau est si importante et que les conséquences de cette forme d'agriculture sont catastrophiques

Tout ça, je ne le fais pas. Je me considère comme un artisan de la nature. Je vis avec très peu de terrain et je ne travaille que de mes mains, par respect pour l'environnement et pour ce que m'ont laissé mes ancêtres, je fais de la cueillette, et j'ai juste des animaux pour entretenir ce que j'ai comme terre. Et après les gens que je croise je leur explique comment ça se passe, c'est mon rôle, maintenant je ne peux pas faire plus, je ne peux pas faire bouger les choses, c'est pas possible.

Ce qu'il y a de pire pour un agriculteur, c'est de se séparer du bien de ses ancêtres ou de son outil de production. Quand Johann abandonne ses bêtes à la fin, c'est vraiment bouleversant pour moi. Je ne sais pas si un public citoyen ressentira la même émotion. Il faut vraiment vivre avec cela pour s'en rendre compte, ça équivaut à prendre ce que l'on a de plus cher.

Moi, je vis dans le cocon qu'on m'a laissé, si je parle aujourd'hui c'est pour les générations à venir, c'est pas pour les gens qui sont en place, je m'en fous d'eux, c'est pour les générations futures, c'est pour les gamins qui arrivent, on leur a tout piqué, on leur laisse rien, c'est ça qui est le plus dramatique.

Finalement, je me retrouve dans le même cas de figure que Johann puisque d'un moment à l'autre, il va falloir que je m'arrête, je le sais. J'ai refusé de rentrer dans le système, je ne traite ni ne vaccine les animaux et forcément j'ai des problèmes par rapport à cela. Il y a certaines normes à respecter, le système risque de me contraindre à arrêter. Mais je pense que les grosses exploitations sont aussi vouées à disparaître.

Dans le film, Johann reste dans sa ligne de conduite, il est honnête envers lui-même. Cela reflète un peu ce que je vis, car si je prend mon cas, je n'accepterais jamais de trahir mes valeurs, de me mettre dans une situation dégradante, quelle que soit la situation. Si j'étais vraiment au bout du rouleau, j'irai m'isoler et puis voilà, et puis on arrête tout, mais pour le moment non, je m'accroche.

Entretien réalisé par B. Loutte

JOHN SHANK

John Shank est né en 1977 dans le Midwest, aux États-Unis.

Il travaille depuis dix ans pour le théâtre et le cinéma à Bruxelles : comme assistant, comme réalisateur et dans la construction de décors. En 2002, il est invité à la Résidence du Festival de Cannes pour écrire le scénario de L'HIVER DERNIER. Après une trilogie de courts-métrages sélectionnés entre autres aux festivals de Cannes et Locarno, il réalise L'HIVER DERNIER, présenté à la 68^{ème} Mostra de Venise.

FILMOGRAPHIE

- 2011 **L'HIVER DERNIER**
- 2006 **ABANDON** (Court-métrage)
- 2003 **LES MAINS FROIDES** (Court-métrage)
- 2001 **UN VEAU PLEURAIT, LA NUIT** (Court-métrage)

VINCENT ROTTIERS

FILMOGRAPHIE

- 2011 **L'HIVER DERNIER** de John Shank
- 2010 **MONTANA** de Stephan Streker
- DANS LA TOURMENTE** de Christophe Ruggia
- LOVE AND BRUISES** de Lou Ye
- AVANT L'AUBE** de Raphaël Jacoulot
- 2009 **GARDIENS DE L'ORDRE** de Nicolas Boukhrief
- QU'UN SEUL TIENNE ET LES AUTRES SUIVRONT** de Léa Fehner
- À L'ORIGINE** de Xavier Giannoli
- JE SUIS HEUREUX QUE MA MÈRE SOIT VIVANTE** de Claude Miller & Nathan Miller
(Nomination au César 2010 du *Meilleur Espoir Masculin*)
- 2008 **LES FEMMES DE L'OMBRE** de Jean-Paul Salomé
- 2007 **L'ENNEMI INTIME** de Florent-Emilio Siri
- L'ÎLE AUX TRÉSORS** de Alain Berberian
- 2005 **LA MAISON DE NINA** de Richard Dembo
- LE PASSAGER** de Éric Caravaca
(Nomination au César 2007 du *Meilleur Espoir Masculin*)
- 2004 **MON ANGE** de Serge Frydman
- NARCO** de Gilles Lelouche & Tristan Aurouet
- 2002 **LES DIABLES** de Christophe Ruggia

LISTE ARTISTIQUE

Johann	Vincent Rottiers
Julie	Anaïs Demoustier
Marie	Florence Loiret Caille
Héliier	Michel Subor
Madeleine	Aurore Clément
Jacques	Carlo Brandt
Pierre	Théo Laborie
Franck	Héliier Cisterne
Bastien	Yoann Blanc
Cécile	Elodie Moreau
Sylvain	Carlos De Souza
Aubert	Daniel Renaud
Thomas	Fabien Dijols
Sarah	Delphine Gros
Expert assurance	Laurent Perez
Huissier	Didier Pons
Stéphane	Frédéric Cyprien
Marc	Patrice Tepassio
Jeanne	Yuna Baudry
Grossiste	Philippe Skaljac

LISTE TECHNIQUE

Réalisateur	John Shank
Scénariste	John Shank
En collaboration avec	Vincent Poymiro François Pirot
1^{er} assistant à la réalisation	Nicolas Guilleminot
Directeurs de la photographie	Hichame Alaouie / Antoine Parouty
Ingénieur du son	Christophe Giovannoni
Chef monteur	Yannick Leroy
Directrice artistique	Anna Falguères
Chef costumière	Marie Morel
Chef maquilleuse/coiffeuse	Nathalie Tanner
Monteur son	Etienne Curchod
Mixeurs	Emmanuel de Boissieu / Franco Piscopo
Musique originale	DAAU (Die Anarchistische Abendunterhaltung)
Directeur de production	Vincent Canart
Producteurs délégués belges	Tarantula Joseph Rouschop / Valérie Bournonville
Co-producteurs délégués français	Silex Films Priscilla Bertin / Elisa Larrière Judith Nora
Co-producteurs suisses	PCT Cinéma Télévision Pierre-André Thiébaud
Co-producteurs délégués flamands	Limited Adventures Karim Cham / Maarten Loix

Le Pacte