

EASY TIGER PRÉSENTE



65^e SEMAINE
DE LA CRITIQUE
CANNES 2026

LA FRAPPE

un film de **Julien Gaspar-Oliveri**

avec **Diego Murgia, Bastien Bouillon, Romane Fringeli**

2026
FRANCE
COULEUR
FORMATS : 1.66 / 5.1
DURÉE : 1H44
VISA : 158.588

DISTRIBUTION
AD VITAM
71, rue de la Fontaine au Roi
75011 Paris
01 55 28 97 00
films@advitamdistribution.com

RELATIONS PRESSE
matilde incerti
01 48 05 20 80
06 08 78 76 60
matilde.incerti@free.fr

Matériel presse téléchargeable
sur advitamdistribution.com

AD VITAM



Synopsis

Enzo, 19 ans et sa sœur Carla, 20 ans, sont livrés à eux-mêmes depuis plusieurs années. Quand leur père, Anthony est libéré de prison, Enzo voit la promesse fragile d'une famille à reconstruire contrairement à Carla pour qui l'idée reste inconcevable. Rattrapé par son passé, Enzo doit se confronter à une vérité qu'il a trop longtemps gardée pour lui.

Entretien avec Julien Gaspar-Oliveri

Après la mini-série *Ceux qui rougissent*, et plusieurs pièces dont *La Gueule Ouverte*, déjà consacrée au sujet de l'inceste, *La Frappe* est votre premier long-métrage. Quel a été le déclencheur du film ?

J'écris depuis très longtemps, j'avais ce projet de film depuis très longtemps. Je voulais parler de la question du père, toujours en filigrane dans l'écriture, mais je ne l'abordais jamais frontalement. Je faisais des allers-retours, je contournais un peu le sujet : dans mes récits, je mettais le père en hôpital psychiatrique, ou je l'ai longtemps suicidé. C'était toujours une manière de l'extraire du problème. De sortir le père du film. Je n'arrivais pas à assumer, ni à voir que si je le sortais, je sortais le problème central, et alors il n'y avait plus de film.

Pendant ces années-là, chaque fois que je proposais des films à mon producteur, Marc-Benoît Créancier, que je connais depuis une dizaine d'années, il me disait : non, ce n'est pas encore là, on n'est pas encore au cœur. Il voulait me produire mais il disait : tant que ce n'est pas là, ne reviens pas me voir. Et un jour, il me l'a dit avec les yeux qui brillaient. C'était il y a longtemps, on ne travaillait pas encore ensemble, mais il avait capté quelque

chose que je n'avais pas capté moi-même. J'étais sorti de son bureau en me disant : mais qu'est-ce que c'est que ce type qui se permet de me dire « je vois quelque chose de toi que toi-même tu ne vois pas ». Pourtant c'était vrai, il avait raison. Et je pense que ça a provoqué la nécessité d'aller vers la question la plus importante, la plus centrale. Je me suis dit : peut-être que je ne ferai qu'un seul film dans ma vie, mais ce sera celui qui porte en lui cette vraie question en son cœur.

Et le déclencheur, c'est tout simplement une scène qui arrive sur mon ordinateur. Une nuit en plein confinement, j'écris une scène dans laquelle le personnage va chercher cet amour-là auprès de son père, et elle m'a semblé symptomatique d'une souffrance très paradoxale entre recherche d'amour, confusion et traumatisme. D'abord je me suis demandé ce qu'elle voulait dire. Puis, quoi en faire.

Pendant six mois je n'ai pas su quoi écrire comme scène suivante. Puis j'ai fini par comprendre : je ne pouvais plus éviter le père. Le film est né de ce refus de l'évitement, du choix de la confrontation. Au même titre que quand j'ai confronté mon père, j'y suis allé et il ne s'est pas défaussé.

Vous parlez de la confrontation avec votre père parce que le sujet est autobiographique.

Le sujet est très autobiographique. En revanche, le récit ne l'est pas. Je n'ai pas eu envie de raconter les scènes que j'avais vécues, de rester collé à ma propre souffrance. Je ne fais pas du documentaire. Ce qui est intéressant en fiction, ce n'est pas de se raconter, c'est d'ouvrir sur une question dramaturgique plus forte que ses propres questions personnelles. Mon objectif était que l'on comprenne qu'on ne peut pas arrêter d'aimer ses parents. Le sujet de l'inceste, c'est que ce n'est pas n'importe quel agresseur autour de nous, ce sont nos dieux. Et quand on touche aux dieux, la terre tremble. C'est une contradiction terrible.

J'ai construit la fiction à partir de cette question : ce serait quoi l'histoire d'une personne qui ne peut vraiment pas accepter la violence de son père ? Qui ferait tout pour le remettre à une place de père plutôt que de bourreau. C'est cette histoire-là que j'ai construite, et ce n'est pas la mienne. Moi j'ai très vite été en rupture avec mon père, j'ai très vite compris qu'on ne pouvait pas créer un lien, qu'il n'était pas question d'avoir une relation, un dialogue.

Le personnage du père est central mais on pourrait dire que c'est d'abord l'histoire d'un frère et d'une sœur aux prises avec ce retour du père, sur l'amour d'un frère et d'une sœur ?

En fait, c'est un film sur l'amour de façon un peu générale. Un film sur l'amour entre frères et sœurs, oui, mais en ayant commis un inceste, le père a tout détruit. Il a détruit les enfants mais il a détruit le lien entre eux aussi. Ils souffrent de se voir souffrir l'un l'autre. Et ils sont dans une forme de dualité : quand l'un veut préserver la famille à tout prix, l'autre non, quand l'un veut préserver le père, et le lien avec le père, l'autre non, quand l'un veut en parler, l'autre non... Ils ne se comprennent pas vraiment.

Dans le film c'est le personnage de Carla, la sœur, qui résiste à la violence en essayant d'empêcher le retour du père, d'empêcher qu'ils refassent famille autour de lui.

Je trouvais intéressant pour mon film que ce soit une femme qui soit presque le problème du film. C'est le père qui inceste, mais à un moment donné, c'est elle qui est contre, c'est elle l'antagoniste, c'est elle qui empêche que ça se passe bien, que ce soit lisse. Elle est celle qui refuse, qui dit non, qui dit stop, c'est la seule qui nous met sur la piste du problème. Elle pose les limites. C'est une place hyper importante. Et en même temps elle l'occupe pour le bien de son frère, plus que pour elle. Ils sont à un tel niveau d'abandon, de manque de figure de protection, qu'elle prend ce rôle de mère. C'est pour lui qu'elle arrive à lutter contre le père.

Vous, vous dites que vous avez été sauvé par le théâtre. Comment est-il arrivé dans votre vie ?

Grâce à ma grand-mère maternelle et à ma mère. Personne n'est dans la culture chez moi. Mais j'avais des phobies très lourdes, je n'arrivais pas à rester assis en classe, à me concentrer, c'était aussi compliqué pour moi de quitter ma mère. J'étais très perturbé. Donc on m'a fait quitter l'école pour suivre des cours par correspondance et on m'a mis au théâtre pour me canaliser et préserver une sociabilité avec d'autres enfants. Avec le théâtre, j'ai rencontré la mythologie. J'avais 8 ans, mais la mythologie m'a permis de comprendre qu'il y avait d'autres histoires aussi graves, sinon plus, que la mienne. Ça m'a aussi permis de sortir de moi-même. De jouer des situations qui n'étaient pas les miennes. Tout n'est pas vécu.

Au théâtre, on vous offre aussi la possibilité de dire. On m'a donné la possibilité de dire où j'avais mal, de mener physiquement une lutte dont j'avais besoin. Je cherche toujours le corps, partout dans le travail. De toute façon, le corps c'est plus fort que les mots, plus fort que tout pour moi.

Le plan d'ouverture du film est justement un très gros plan sur un corps dont on ne sait pas bien dans quelle position il se trouve, ni à qui il appartient. Comment ce plan là a-t-il été pensé ?

Comme une cartographie de la peau. C'est le sujet du film. Je voulais raconter cette histoire non pas sur la peau mais sous la peau. Montrer qu'une peau peut être un désert, une page blanche, le corps de l'un ou de l'autre – puisqu'il y a un frère et une sœur dans cette image, représentés comme un couple. C'est une image qui peut prêter à confusion parce que l'inceste, à mon sens, provoque de la confusion, s'immisce partout : il n'est pas uniquement avec le père, il vient se corréler au frère, à la soeur. Il vient brouiller les frontières. C'était aussi une manière de dire : on va parler au plus près de ça, de la dynamique de la peau, de cette texture-là. Pour moi la violence s'est jouée là. Mon corps s'est bloqué. L'inceste est une affaire de corps, de regard et de sentiment que l'autre nous donne. Il nous condamne.

Puisque c'est d'abord une histoire de corps et que le théâtre vous a permis de réinvestir votre corps, comment le théâtre vous a-t-il propulsé vers le cinéma ?

Ça a glissé. Je suis monté à Paris pour être acteur, à 19 ans. C'était ça le rêve absolu : jouer. Et puis en entrant au conservatoire j'ai appris à lire plus encore qu'à jouer : j'ai appris ce que c'était une langue, comment on faisait apparaître un enjeu, j'ai commencé à m'intéresser à la dramaturgie. J'avais toujours beaucoup écrit, mais là j'ai commencé à saisir qu'on pouvait faire apparaître des choses sans les dire. Alors j'ai eu envie de mettre en scène ces choses-là et de filmer plus encore que de jouer. Et de plus en plus, je voulais aller dans le zoom. Il n'y a qu'au cinéma qu'on peut voir d'aussi près. On ne voit jamais quelqu'un d'aussi près que sur un écran de cinéma, sauf dans des moments très intimes – et encore : on ne le voit pas en entier. Je suis tombé amoureux de la question du zoom. Il y avait cette entièresité qui m'était proposée et ça fabriquait du langage. Ce n'étaient plus les mots, c'était l'image qui parlait. J'avais envie d'expérimenter ça.

On sent cet amour du zoom à chaque plan, et notamment dans la manière dont sont filmés les visages.

J'adore les peaux au cinéma et donc les films sans maquillage, sans coiffure. Il n'y a pas de ça sur mes tournages. Les acteurs le sont aussi avec leur peau. Mon chef opérateur, grand amoureux de la pellicule, qui a été très malheureux quand on est passés au numérique, a ajouté un objectif sur nos caméras pour s'approcher du 16mm et obtenir une image moins lisse, plus granuleuse. Et moi j'ai choisi des actrices ou des acteurs qui peuvent faire documentaire plutôt qu'actrice ou acteur. Je cherche une immédiateté entre eux et la caméra. C'est pour ça que je retire toute notion de préparation, de HMC. Il n'y a pas non plus de clap, pas de répétition : une volonté de tourner tout de suite. J'ai une équipe technique qui poursuit ce trait-là avec moi : on filme le moment où l'acteur cherche, comme le personnage cherche. D'une certaine manière, chaque plan est un documentaire sur la recherche de la scène.

Cet amour pour le côté documentaire, une forme d'âpreté, c'est un fil rouge de votre travail ; on le percevait déjà dans votre série *Ceux qui rougissent* par exemple, dans laquelle vous mettiez en scène un professeur de théâtre avec ses élèves. Qu'est-ce qui est venu nourrir votre goût pour ce cinéma-là ?

Je ne me suis toujours pas remis de *Rosetta* des frères Dardenne. J'ai eu la chance de le découvrir au Festival de Cannes, en projection officielle. J'avais 16 ans, et comme je suis de là-bas, que j'étais dans une école de théâtre, j'avais eu un ticket. C'est le premier film que j'ai vu au festival, avec toute l'équipe qui présentait, les frères Dardenne et Émilie Dequenne. J'étais au balcon, dans la grande salle Lumière, le générique s'est lancé, et je me suis dit : ok, c'est ça. Je veux faire

ça, c'est tout. En tant qu'acteur je veux faire ce que fait Émilie Dequenne, mais je veux aussi fabriquer cette image brutale-là, comme réalisateur.

On retrouve votre amour de l'âpreté documentaire sur les visages d'Enzo et de Carla, joués par Diego Murgia et Romane Fringeli. Comment est-ce que vous avez choisi ces comédiens ?

Diego, qui joue Enzo, a un visage qui se trahit beaucoup. Il peut sourire et donner l'impression qu'il va se mettre à pleurer. Il m'échappe. Et moi, le fait qu'il m'échappe me plaît, parce que je ne sais pas où il va. Il faut beaucoup le diriger. Mais quand il s'agissait d'aller chercher dans son intériorité, il se surprenait lui-même, il allait dans des endroits qu'il ne soupçonnait pas. Il y avait tout ce que j'attendais : une contradiction entre sa manière de regarder et sa manière de réfléchir. Il est en lutte tout

le temps. Or je cherchais quelqu'un qui tremble tout le temps, même en disant « je vais bien ».

Et Romane Fringeli ?

J'ai vu beaucoup de filles pour ce rôle. Presque tout ce que Paris compte de cet âge-là, dont l'actrice qui joue Roxane. Et je ne voyais pas la colère chez les autres filles. Or c'était un rôle de frondeuse, il me fallait cette colère. Et je ne l'ai vue que chez Romane la colère, la vraie colère qui comprend ce que c'est d'être atteint par ça. Quand elle est venue à Paris pour les essais, elle a tout jeté sur le bureau ; elle a même jeté des feuilles au visage de l'assistante de casting. Elle était tellement violente que quand je lui ai fait rencontrer Diego, il la craignait un peu dans le rôle. Il en avait eu un peu peur, l'évidence était encore plus grande.



Le choix de Bastien Bouillon est intéressant pour une autre raison : vous avez choisi un acteur éminemment sympathique, apprécié, qu'on a vu dans des rôles de charmeurs, pour jouer un père agresseur. Pourquoi ce choix-là ?

C'était important qu'on comprenne qu'un père qui inceste, ça peut être n'importe qui. Ce n'est pas marqué sur la tête des gens ; je ne voulais pas qu'il ait l'air méchant. Au contraire, plus il est séducteur, séduisant, plus on est, en tant que spectateur, au cœur de la problématique, de cet écartèlement. D'autant plus que je voulais que pendant un moment, le spectateur se demande si c'est le fils qui a un problème. C'est le fils qui donne l'impression de désirer le père et pas l'inverse. Bastien est très caméléon, il se glisse dans tout, il a cette force-là.

Avant Bastien, je cherchais des hommes plus âgés pour le rôle. Très peu d'acteurs ont bien voulu le jouer, très clairement par peur de ce que ça allait donner comme image d'eux.

Il m'a fallu du temps pour accepter d'aller vers un père plus jeune, j'avais l'image du mien en tête. Mais on finit par descendre en âge et là forcément on arrive à Bastien. Je le connais depuis longtemps, j'étais avec lui au conservatoire. Il était resté peu de temps, mais pendant ce temps-là il avait joué dans une seule pièce, et c'était une pièce que je mettais en scène. On avait 21 ans tous les deux, et j'avais tout de suite été en admiration. De sa personnalité d'abord, parce qu'il ne se comportait pas comme un acteur, il était dans une humilité, une simplicité, une sorte de mystère. Et puis j'avais aussi vu un abîme très fort, qu'il ne cachait pas. La première fois que je l'ai vu c'était vraiment particulier : je ne m'attendais pas à ça. Je n'avais jamais vu quelqu'un comme ça. Bastien a dit oui pour faire le film il y a pile un an. Le lendemain de son oui, mon père est mort. Donc pile quand mon père meurt, le film s'enclenche définitivement.

Il y a tout un corpus d'œuvres qui sont sorties ces dernières années sur l'inceste, en littérature comme au cinéma. Est-ce que vous avez l'impression qu'on peut aujourd'hui montrer des choses qu'on ne pouvait pas montrer avant ? Que cinématographiquement, des choses ont changé sur la mise en scène autour de ces sujets-là ?

La littérature s'empare magnifiquement du sujet, plus frontalement que le cinéma, parce qu'elle crée les images. Par exemple, quand j'ai découvert *Triste Tigre* de Neige Sinno, je lisais trois pages par jour, tous les jours. Tellement c'était dense, tellement c'était fort. Il me semble qu'en littérature, chaque nouvelle œuvre qui émerge sur ces sujets-là va plus loin que la précédente.

À l'image c'est très différent. Moi, j'aime faire confiance au spectateur et à son imaginaire, à des climats. Il ne s'agit pas de montrer mais de suggérer... L'imaginaire est beaucoup plus fort que l'image. Le récit intérieur, le monologue que le spectateur se fait face à l'histoire est toujours plus fort que l'image explicite qui donne une terminaison. L'image vient arrêter l'imaginaire et peut rendre les choses insoutenables.

Qu'est-ce que le cinéma permet à l'inverse, que la littérature ne permet pas ?

Un livre, on peut choisir de le lire vite, de ne pas le lire, de le refermer à n'importe quel moment, de faire autre chose, ou de tout dévorer. Au cinéma on est captifs. Il y a certains plans fixes dans le film, qu'on a rêvé fixes parce que je voulais qu'on soit avec le petit, par exemple quand il se cache dans le placard et espionne le père avec la prostituée. Je voulais qu'on se sente dans le placard avec lui, comme lui. Je ne voulais pas qu'on puisse s'échapper. L'écran de cinéma empêche de s'échapper. Il empêche de regarder ailleurs. Il y a une frontalité au cinéma qui est aussi une sorte d'exigence.

Et puis au cinéma, il y a le son. Le travail du son est très fort dans le film, et permet de faire émerger des choses qui ne sont pas verbalisées, formalisées, mais ressenties par le spectateur.

Le travail sur le son a été très important pour moi sur ce film. Il n'y a rien de plus fort pour moi que quand on ne comprend pas forcément ce qu'on voit mais qu'on le ressent malgré tout. Il n'y a qu'au cinéma qu'on peut toucher à ça.

Et le son fait l'image, beaucoup plus que l'inverse. Si on a un très beau plan dont le son est catastrophique, c'est foutu. Si on a un plan moyen, ou disons pas exceptionnel, mais dont le son est extraordinaire, là il peut quand même y avoir du cinéma. Pour moi, tout vient du son.

C'est une attention particulière qu'on a quand on vient du théâtre ?

Au théâtre, ce qui est vraiment extraordinaire, c'est que le spectateur bouge et vit au même moment que le personnage : ce que le spectateur entend, le personnage l'entend aussi. Quand on arrive au cinéma, avoir le choix de faire taire le moindre son, c'est fou. Le micro de l'un ou de l'autre d'un coup, je peux le faire disparaître. Mais c'est très dur de créer de vrais espaces de son, de donner l'impression d'une vérité. Il suffit de pas grand-chose pour que ça fasse fabriqué.

Pour *La Frappe*, on s'est inspirés de Lucrecia Martel, une réalisatrice argentine dont m'avait parlé Claudia Bottino, et qui accorde une grande importance au son, qu'elle travaille souvent avant l'image. Et on s'est notamment inspirés de *La ciénaga*, son premier long-métrage. Il y est question d'atmosphère familiale, de vacances dans

une maison où tout est très poisseux. C'est l'été, il y a la piscine, les salles de bains ouvertes, les corps des uns des autres. Ça nous a obsédés. Je n'ai jamais autant aimé réfléchir à chaque tout petit détail sonore que personne ne va nécessairement identifier, le moindre bruit. Pour dire au spectateur, il y a un langage du silence, mais le silence est habité par plein de petits bruits, le son du frigo, le son d'un oiseau, le climat. Dire que tout vient du son, c'est vrai aussi dans l'agression: on a le souvenir du son de l'agresseur, du bruit qu'il faisait, sa respiration, le trouble. Et sa voix. Les voix c'est très important pour moi.

Dans ces voix, il y a d'ailleurs beaucoup de cris. Et la manière dont ils hurlent, tout ce bruit, c'est une autre manière de ne pas réussir à se parler, une autre manière ironique de faire régner les silences. Parce que comme toujours quand on parle d'inceste, c'est aussi un film traversé par la question du silence.

Je voulais montrer combien le silence abîme, et qu'il est indissociable du traumatisme. Et pour qu'un bon silence existe, il faut que ce soit assez bruyant intérieurement. On fait beaucoup de bruit pour cacher les secrets. La sœur a tendance à hurler, mais elle ne dit pas ce qu'elle a, elle ne dit pas de quoi elle souffre, complètement. Elle est dans l'opposition, elle est contre. Enzo, lui, se tait, mais quand il parle il ne fait que mentir. J'ai l'impression qu'il fallait faire du bruit pour que les silences arrivent vraiment fort. Il fallait que le personnage soit en surchauffe, qu'il boue. J'aime bien les extrêmes. Les interprètes qui n'ont pas de limites. Et qu'on n'ait pas trop le temps de respirer. J'aime bien tout ce qui va dans le trop-plein ; ce qui dépasse, ce qui déborde. C'est pour voir ça que je mets une caméra.

Entretien mené par Charlotte Pudlowski, journaliste, autrice d'*Ou peut-être une nuit*, fondatrice de Louie Media.

Julien Gaspar-Oliveri

Biographie

Julien Gaspar-Oliveri se forme au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il joue et met en scène au théâtre tout en débutant le cinéma en réalisant plusieurs courts-métrages. *Villeperdue*, un moyen métrage, marque un tournant dans son parcours. Le film reçoit un bon succès critique et connaît une sortie au cinéma. Dans *L'âge tendre*, il brosse le portrait d'une adolescente perdue. Ce film reçoit une nomination au César pour le meilleur court-métrage de fiction. En 2024, il réalise *Ceux qui rougissent*, une mini-série pour Arte dont il est le créateur, auteur et interprète, dans laquelle il met en scène 11 jeunes apprentis acteurs. Celle-ci concourt au festival Série Mania et remporte le prix de la meilleure Série, elle est également sélectionnée à Cannes Séries. *La Frappe* est son premier long-métrage. En 2026, il met en scène son texte *La Gueule Ouverte*, au théâtre national de la Commune à Aubervilliers.



Julien Gaspar-Oliveri

Filmographie

2026 **LA FRAPPE**

Long métrage - Co-écrit avec Claudia Bottino et produit par Easy Tiger
Aide à l'écriture CNC deuxième collège (2021)
Finaliste du Prix des Scénarios 2023 (Ex Sopadin)

2024 **CEUX QUI ROUGISSENT**

Série Arte 8 X 10min
Produit par Arte et Mélocoton Films
Prix de la meilleure série courte à Série Mania 2024
Prix de la meilleure réalisation au WebFest
Séances spéciales : Cannes Séries - Festival d'Avignon IN

2021 **MARIANNE**

Court métrage produit par Capricci et Bobi Lux - Collection FRANCE 2
Prix Qualité CNC
Festival de Clermont Ferrand, Côté Court, MyFrenchFilm Festival...
Prix du meilleur court-métrage international au Festival de Santorini
Prix de la meilleure Actrice et de la Meilleure Image à Icaro Festival
Prix du meilleur court-métrage international au Festival du Guatemala

2020 **L'ÂGE TENDRE**

Court métrage produit par Mélocoton Films
Nommé aux César 2022 - Prix Qualité CNC
Festival de Clermont Ferrand, Brussels, Palm Springs, Angers, Contis, Jean-Carmet, Thessalonique, Paris Court Devant, Rimini : Prix de la presse, Rhode Island, TIFF Tirana Film, Cine de Quito, Partie de Campagne, Renontres de Calenzana, Santander Festival Colombie, Cortogenia, Los-Angeles, New-York, Amsterdam : Prix du meilleur court-métrage

2016 **VILLEPERDUE**

Moyen métrage de 52 minutes, produit par Année Zéro et P.A.S. productions
Festival International du Film Francophone de Namur (Prix du Jury et Prix du Public)
Festival International d'Amiens
Festival Icaro du Guatemala - Festival Jean Carmet à Moulins

2014 **PASSE**

Court métrage avec Laure Calamy
Produit par Année Zéro
Sélections festivals : Parties de campagne, Festafilm, Acadie, Istanbul

2011 **LOIN DE BENJAMIN**

Court métrage
Produit par Julien Gaspar-Oliveri

Liste artistique

Enzo	Diego MURGIA
Anthony	Bastien BOUILLON
Carla	Romane FRINGELI
Roxane	Héloïse VOLLE
Nicole	Sophie CATTANI
Marek	Karol OLEJNIK
Sébastien	Maxence BENDJELLOUN
Paola	Florence JANAS
Caro	Manon CLAVEL
Laura	Lina Camélia LUMBROSO
Mari de Caro	Giacomo FADDA

Liste technique

Un film de
Scénario de
Collaboratrice au scénario
Produit par

1er assistant réalisateur
Scripte
Coordinatrice d'intimité
Régisseur général
Directrice de casting
Directeur de la photographie
Cheffe électricienne
Chef machiniste
Chef opérateur du son
Cheffe costumière
Cheffe décorateur
Chef monteur image
Mixeur
Chef monteur son (ambiance)
Chef monteur paroles
Etalonneur
Compositrice de la musique
Directrice de production

Une production
Avec la participation de
Avec le soutien de

Avec le soutien du
En association avec
Ventes internationales
Distributeur France

Julien GASPARD-OLIVERI
Julien GASPARD-OLIVERI et Claudia BOTTINO
Dorothée LACHAUD
Marc-Benoît CRÉANCIER

Sacha BITON
Noëllie MAUGARD
Nelly ANTIGNAC
Pascal BONNEFOIS
Stéphanie DONCKER
Martin RIT
Nafsika KOSKINAS
Clément HERVOUET
Lucas HÉBERLÉ
Floriane GAUDIN
Léa CAMMARATA
Baptiste PETIT-GATS
Matthieu DENIAU
Colin FAVRE-BULLE
Lucas HÉBERLÉ
Martin RIT
Delphine MALAUSSÉNA
Anne-Claire CRÉANCIER

EASY TIGER
FRANCE TÉLÉVISIONS
LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE, EN PARTENARIAT AVEC LE CNC
LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR, EN PARTENARIAT AVEC LE CNC
LA MÉTROPOLE AIX-MARSEILLE-PROVENCE, LA PROCIREP
CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE
LA BANQUE POSTALE IMAGE 19, CINÉMAGE 20, COFINOVA 22
CHARADES
AD VITAM

