CINEMA DEFACTO HOUSE ON FIRE ET SOPHIE DULAC DISTRIBUTION PRÉSENTENT

DÉBORAH FRANÇOIS

PAUL HAMY

L'Autre Continent

UN FILM DE ROMAIN COGITORE

Création : EMMA BOUTBOUL

DANIEL MARTIN CHRISTIANE MILLET VINCENT PEREZ NANOU GARCIA AVIIS ZHONG

Maria a 30 ans, elle est impatiente, frondeuse, et experte en néerlandais. Olivier a le même âge, il est lent, timide et parle quatorze langues. Ils se rencontrent à Taïwan. Et puis soudain, la nouvelle foudroyante. C'est leur histoire. Celle de la force incroyable d'un amour. Et celle de ses confins, où tout se met à lâcher. Sauf Maria...

AU CINÉMA LE 5 JUIN

ROMAIN COGITORE // ENTRETIEN

Né en 1985, Romain Cogitore a passé son enfance avec ses cinq frères, sur une montagne à la frontière de l'Alsace et des Vosges. Passionné d'écriture, de photographie, de théâtre et de composition musicale, il réalise des courts métrages dès l'adolescence. Son premier long métrage *Nos Résistances* - l'histoire d'un groupe de garçons foutraques qui rejoignent le maquis - sort en 2011 et est prénominé aux César. Romain collabore avec son frère Clément sur plusieurs projets, notamment sur le scénario de son prochain long métrage *Une zone à défendre*, développé avec Thomas Bidegain et Catherine Paillé.

D'où est née l'idée du film ?
D'une histoire qu'une jeune femme m'a racontée. Je pensais d'abord qu'elle évoquait la mémoire d'un disparu, tant il y avait de tristesse, d'émotion - et aussi d'amour - dans son récit. Et puis, de rebondissement en rebondissement - souvent incroyables - j'ai peu à peu compris que le garçon dont elle parlait n'était pas mort ; mais que c'était un homme dont elle essayait de se détacher...

Qu'est-ce qui vous touchait particulièrement ?
Au-delà de la figure tragique de Maria, il y avait aussi quelque chose de profondément contradictoire dans cette histoire : celle d'un amour qui a une force prodigieuse, qui va jusqu'à vaincre la mort ; et en même temps qui demeure d'une grande fragilité, qui ne résiste pas à tout. Cette contradiction nous concerne tous et c'est un thème que le cinéma traite peu.

***L'Autre Continent* est d'abord la chronique d'un amour hors norme : les personnages, tous deux polyglottes, se rencontrent à Taïwan dans une langue qui n'est pas la leur, choisissent de s'exprimer dans tel ou tel idiome selon qu'ils ressentent tel ou tel sentiment... Comme si l'état amoureux permettait à la fois de dépasser les frontières en même temps qu'il se nourrit de toutes sortes de nuances extrêmement délicates et fragiles.**
Le film joue évidemment sur cette métaphore - dans quelle langue se parle-t-on ? Comment se comprend-on ? Dans la première partie, Olivier et Maria ne se comprennent pas vraiment lorsqu'ils s'adressent l'un à l'autre. Leurs échanges se font à un autre niveau ; un peu comme si deux extraterrestres venus de planètes différentes se rencontraient soudain. Mais, pour moi, le mélange des langues était d'abord l'occasion de m'intéresser à la mémoire.

Olivier parle quatorze langues et explique de manière fascinante la manière qu'il a de ranger chacune dans un lieu précis. Une science très sophistiquée et très poétique à la fois.
C'est véritablement un art et c'est d'ailleurs ainsi qu'était considérée la mémoire avant la diffusion de l'écriture. Les gens apprenaient à mémoriser des histoires et des discours. Ils étaient en mesure de le faire au mot près sur de très longues retranscriptions. Et pour cela ils utilisaient « la méthode des lieux » qui consiste à placer des souvenirs dans des lieux mentaux, et à reparcourir mentalement ces lieux lorsqu'il s'agit de se les rappeler. Un des vestiges de cette méthode est l'expression « en premier lieu », qui peut ouvrir certains discours.

Ce parcours du souvenir, c'est ce à quoi s'attelle Maria, la narratrice. À travers son récit, et tout en gardant un fil conducteur précis, vous prenez manifestement plaisir à distendre le temps, l'espace et l'image, à mêler réalité et onirisme, gros plans et arrière-plans prémonitoires...
Dès le début, j'avais le désir d'une forme de kaléidoscope, où les pièces se mêlent et s'entrechoquent. Je tenais à travailler sur des différences d'échelles et de régimes ; passer d'une proximité des personnages en caméra épaule, à soudain une vue aérienne qui embrasserait (presque) tout un pays ; alterner des plans larges de villes avec des images de cellules filmées au microscope. Que le microscopique et le macroscropique se répondent, que l'intérieur et l'extérieur dialoguent : fluides corporels, cartographies de lieux... C'est un mouvement qui est au cœur du film, cet aller-retour entre la carte postale et le principe de réalité physique.

L'histoire démarre un peu comme un conte de fées...
Exactement. C'est d'ailleurs ce qui m'a été raconté : « tout ça était trop beau, ça ne pouvait pas durer ». Ils sont guides touristiques, investissent des lieux merveilleux, pittoresques, dans lesquels de futurs mariés asiatiques se prêtent au jeu, très pratiqué là-bas, de la séance de la photo de mariage avant la cérémonie. Et puis, peu à peu, la réalité rattrape le conte...

Maria est à Taïwan pour écrire un livre dans la veine d'*Into The Wild*, le récit de Jon Krakauer dont est tiré le film de Sean Penn, et, d'une certaine façon, elle va vivre - et finir par écrire - une histoire presque aussi violente. L'écriture et la création d'une manière générale sont également très présentes dans le film.
Elles l'étaient encore davantage dans le scénario. J'ai finalement choisi de recentrer la narration sur la relation amoureuse de ce couple et sur l'épreuve qu'il traverse, mais la question posée demeure : quel sens donne-t-on à ce qui nous tombe dessus par le seul fait du hasard, comment dégager un sens de ce chaos, sinon en essayant de lui donner une forme ? Écrire, raconter, c'est déjà toucher un début d'explication, c'est créer du lien causal - et donc du sens - entre des éléments qui n'en ont pas a priori. C'est le point commun entre l'écriture, le rêve, la mémoire et le cinéma : à chaque fois il est question de liens et de sens.

C'est la puissance de l'amour qui lie les personnages, leur rêve commun et la mémoire des moments heureux qu'ils ont connus qui permettent la guérison quasi miraculeuse d'Olivier.
Elle n'est pas tout à fait miraculeuse, cette guérison, ce n'est pas vraiment un *happy end*, mais effectivement, Olivier est sauvé en dépit des pronostics des médecins. Il fallait trois miracles, dont le dernier qui est censé être impossible : le rejet devait cesser, les plaquettes remonter et les lésions cérébrales reculer... et les trois se sont produits. Et les médecins n'ont aucune explication, sinon celle de « l'exception scientifique », et de la force de vie qui portait Olivier.

Avez-vous rencontré ces spécialistes ?
Non. *L'Autre Continent* devait rester l'histoire d'un couple, pas celle d'une maladie. Cela n'avait pas de sens de se lancer dans le déroulé ultra réaliste d'une maladie complexe, faite d'allers-retours qui auraient rendu la chronologie confuse. J'ai choisi de prendre des raccourcis tout en restant très exact sur les moments qui sont montrés.

On a le sentiment que vous prenez plaisir à bousculer les règles du mélo...
C'est toujours cette idée de carte postale - de la romance, du mélo - qu'il s'agit de re-questionner, sans pour autant la déchirer. La plupart des films qui mêlent amour et maladie se terminent de deux façons : soit la personne meurt, soit elle est sauvée. Ici, la réponse est différente et c'est ce qui m'intéresse. Olivier ne meurt pas, mais n'est plus du tout l'homme dont Maria était tombée amoureuse.
Ce qui arrive à leur couple m'évoque ce qui nous guette peut-être tous, à plus long terme, dans nos propres vies. Comme Olivier et Maria, nous tombons amoureux, et c'est magnifique. Puis la personne change, vieillit, et arrive un moment où l'on peut se demander si on la reconnaît. Au fond, ce que les personnages vivent en deux ou trois ans nous ramène à la question, universelle, qui se présente forcément à un moment d'une relation : faut-il renoncer à cet amour ? Est-il plus sain pour nous de continuer ou de se séparer ? Qui croit encore aujourd'hui à la simplicité de la phrase du conte : « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » ?

Pour autant, la fin n'est pas triste : elle n'occulte en rien la beauté de cet amour.
Absolument. C'est cette contradiction dont je parlais qui m'intéresse. Cette fin ne renie pas la force et la joie de tout ce qui a précédé, il n'y a aucun cynisme dans cette histoire. Autour de moi, après les divorces assez violents des années 1990-2000, je vois maintenant de plus en plus de « belles séparations », mais on manque encore, je crois, de ce type de récits au cinéma.

Parlez-nous du choix des acteurs : Déborah François, qui interprète Maria, et Paul Hamy, qui joue Olivier.
Déborah est arrivée très tôt sur le projet. Le casting du comédien masculin a été plus difficile : il fallait à la fois trouver un acteur qui soit crédible en anglais - ce qui éliminait une bonne partie de gens intéressants - qui soit capable de jouer les trois ou quatre rôles que comporte le personnage d'Olivier, et qui puisse continuer de toucher le spectateur quand sa maladie devient dégradante. Paul Hamy, dont le père est américain, remplissait parfaitement la première condition. Et il avait ce côté enfant-géant, lunaire et un peu fou, susceptible d'infuser de la tendresse, même aux pires moments. Enfin, Déborah et lui matchaient très bien ensemble. C'était capital : on devait absolument croire au couple qu'ils forment.

Comment les avez-vous fait travailler ?
Le travail sur les langues était bien sûr un défi. Déborah, qui est belge, avait de bonnes bases en hollandais. Elle s'est remise à niveau et a dû, comme Paul, apprendre phonétiquement toutes les parties en chinois. Un défi d'autant plus grand pour eux que, coproduction taïwanaise oblige, il n'était pas question que le public taïwanais ne les comprenne pas. Tous les deux ont bossé très dur durant trois mois – maîtriser les quatre tons en mandarin est un véritable enfer. C'est Déborah qui avait le plus de répliques à jouer, et heureusement, Déborah est une machine de guerre.

Répétiez-vous beaucoup ? Leur donniez-vous des références ?
J'ai surtout répété avec Paul, parce qu'il en avait envie. Et je lui ai aussi montré des vidéos médicales, notamment sur le respirateur artificiel, qui produit un effet très marqué et mécanique sur la cage thoracique, alors que généralement les acteurs restent immobiles au cinéma. C'est un mouvement assez compliqué à reproduire.
Déborah a préféré se préparer seule. Elle peut avoir par moments un côté assez « dur » dans la vie, et c'est quelque chose que j'avais envie de filmer : sa combativité, son énergie brute.
Et j'avais aussi ce fantasme, sans doute lié à mon expérience documentaire, de simplement filmer ce qui m'était donné, sans intervenir. Évidemment, en fiction ça ne marche pas vraiment. Mais pour certaines scènes, ça a pu être le cas, quand on a eu le temps de bien se préparer à l'avance, et d'oublier cette préparation ensuite. Par exemple, le premier jour de tournage a débuté avec la scène finale de crise, la nuit dans la chambre taïwanaise. Et Déborah comme Paul étaient entièrement dans la situation, j'avais presque peur pour eux. On était dans un espace extrêmement réduit, toute l'équipe était à l'extérieur de la chambre... je n'avais plus qu'à suivre mes personnages au cadre. C'est d'ailleurs la première prise qui est montée. Il s'est passé la même chose pour la scène de l'essayage de la robe de mariée, où là encore il n'y avait qu'eux dans la cabine, et moi au cadre. Nous sommes tous les trois entrés dans une sorte d'improvisation, délimitée par le texte bien sûr, mais leurs mouvements et la façon dont je les cadrais ont réellement surgi du moment - et là encore c'est la première prise qui a été montée.

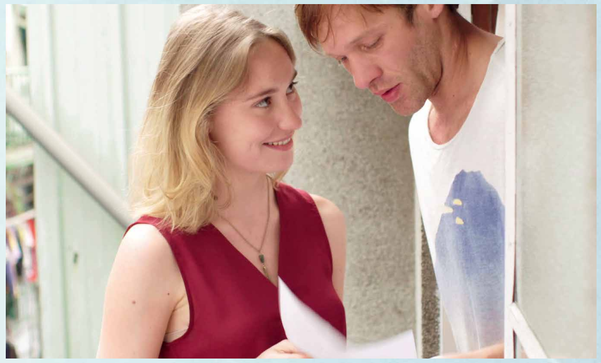
Vincent Perez, qui joue le médecin, est une vieille connaissance à vous...
Vincent est vraiment venu par amitié. Nous nous connaissons depuis plusieurs années, nous avons écrit deux scénarios ensemble, sur des projets qu'il développe en tant que réalisateur. Pourtant il m'a complètement étonné dans sa proposition de personnage, qui était initialement écrit de façon plus classique. Vincent a insufflé une étrangeté à ce Professeur, en mêlant une nonchalance bourgeoise, presque hautaine, à une grande humanité.

C'est un scientifique et pourtant, il croit à l'amour...
Aussi étonnant que cela puisse paraître, ce personnage est inspiré de médecins réels. On n'imagine pas que certains d'entre eux et d'entre elles, qui se battent parfois durant deux ou trois ans pour sauver leurs patients puissent fondre en larmes ou craquer face aux familles. Cela existe pourtant. Tout comme des médecins extrêmement rationnels qui évoquent la foi... ou qui fument comme des pompiers.
La réalité nous réserve quand même des choses extrêmement bizarres. Et assez vite, pendant la préparation du tournage, sur l'impulsion de mon chef décorateur David Faivre, c'est devenu notre credo : « Aller chercher la bizarrerie ! » Dès qu'on a pu, on a poussé dans ce sens. Placer une médecin taïwanaise (Aviis Zhong) dans un service hospitalier à Strasbourg en était une ; la faire fumer avec Vincent Perez en était une autre. Il fallait des soignants incongrus ; pas des médecins lisses de studio.

Vous avez tourné une partie du film à Taïwan. Connaissiez-vous l'Asie ? La distance a-t-elle été un handicap pour vous ?
Je ne connaissais pas ce continent et le découvrir a aussi été un moyen de me rapprocher de la jeune femme qui m'avait raconté son histoire. Les repérages et le tournage là-bas ont compté parmi les plus belles étapes de cette aventure. J'y suis allé une première fois en pré-repérages en 2016, puis une deuxième fois pour les repérages finaux un an plus tard. C'était un énorme luxe par rapport à mon premier film, *Nos Résistances*, où les repérages ont tous été faits à la dernière minute, et où il était donc impossible de concevoir une mise en scène à l'avance. Le plus dur ici, finalement, était de réussir à glaner toutes les pièces du kaléidoscope en un temps très court, à gérer cette fragmentation des séquences, à laquelle je tenais par-dessus tout.

Il y en a énormément...
Nous avons tourné 232 scènes contre 89 pour mon premier long. En dehors des plans de fluides au microscope, il n'y a aucune image d'archives, tout a été créé pour le film et n'appartient qu'à lui.

***L'Autre Continent* est très différent de *Nos Résistances*, votre précédent long métrage qui racontait le parcours de jeunes résistants en 1944...**
Je ne trouve pas. J'y abordais l'adolescence, alors que j'en sortais. Je traite aujourd'hui de jeunes adultes, finissant d'en être un moi-même. Mon prochain film, *Une zone à défendre*, sera l'histoire d'un couple et de leur premier enfant - ce sera aussi une sorte de synthèse entre l'aventure des bois et la romance mélo. Non, je ne sens pas de réelle rupture sinon celle de l'âge. J'avais vingt-quatre ans en 2009 au moment du tournage de *Nos Résistances*, j'en ai trente-quatre aujourd'hui.



Vous évoquiez votre expérience documentaire – ce film, *La question sauvage*, pour lequel vous suivez depuis cinq ans déjà un berger confronté au retour du loup en France. Que vous apporte-t-elle ?
Cette expérience m'a beaucoup nourri et m'a notamment permis de me questionner sur la forme que prendrait *L'Autre Continent*. J'avais longtemps imaginé une fiction qui se serait voulue chic et maîtrisée. Mais mes années passées avec les bergers à deux mille mètres d'altitude, à créer de nouveaux cadres en les suivant, à être dans un rapport d'immédiateté, m'ont incité à davantage de simplicité.
C'est ce documentaire aussi qui m'a fait prendre la décision de cadrer *L'Autre Continent*, décision que j'ai prise assez tard dans le processus. Mais elle me permettait de sortir de la pensée abstraite de mise en scène, et d'y plonger réellement les mains. Parce qu'après quelques réflexions et décisions fortes de départ (les valeurs de cadres, de mouvements, l'optique utilisée...), le reste est beaucoup lié à l'instinct, au moment présent. Cadrer me permet de réunir les fameux trois H (*head, heart, hands*) : la tête, le cœur et les mains. C'est une façon de rentrer physiquement dans le film, et dans la peau des acteurs.
Et c'est comme ça que le tournage de *L'Autre Continent* est devenu une sorte de danse. En début de prise, Déborah et moi devions nous accorder sur quel pied partir, de sorte que le mouvement de la caméra reste synchronisé à son corps. De retour en France, quand les autres acteurs nous ont entendus vérifier « nos pieds de départ », ils ont cru qu'on était devenus fous ! Thomas Ozoux, le directeur de la photo, avec qui je travaille depuis dix ans, ne cessait de me dire : « Tu es trop près, trop serré ». Mais c'était justement ce que je voulais ; donner un côté organique au moindre déplacement des corps.
Le cadre comporte aussi une grande part de jeu, comme un acteur. Les opérateurs ont tendance à anticiper les mouvements des comédiens pour ne pas être battus ; mais pour ma part je me suis forcé à ne pas le faire, à « jouer » chaque prise en restant à chaque fois en réaction. Et étant aussi monteur, je peux faire des choix qu'un opérateur ne pourrait a priori pas se permettre : par exemple quand je vois que ça ne fonctionne pas, j'ajuste en cours de prise, sans attendre la prise suivante. Aussi, une fois que la scène est techniquement terminée, il se passe souvent quelque chose de très beau dans le relâchement des acteurs, dans cette liberté qu'ils ont alors. Être au cadre permet d'aller chercher ce moment-là, de se repositionner s'il le faut. Et l'acteur comprend qu'il doit continuer à vivre, à inventer. Plusieurs moments de ce type sont montés dans le film, ce sont des moments uniques, sans reprise.

Avec ses passages oniriques presque filmés au ralenti, ses ruptures de style, ses gros plans de cellules très colorées qui parasitent soudain le récit, *L'Autre Continent* est formellement très atypique.
C'est toujours cette idée de bizarrerie. Comment rendre concrète et cinématographique la mémoire des lieux à laquelle s'accrochent Olivier et Maria ? Pour ces séquences oniriques qui arrivent en contrepoint des cellules malignes que l'on voit se développer, j'ai eu recours à un objectif *Tilt and Shift*, qui donne l'impression que le monde est une maquette, un modèle réduit. Cet objectif change la perspective sur le paysage, il lui ôte ce qui est

propre à la perspective de l'œil humain et crée ce flou étrange. Il provoque une sorte de glissement, où l'on se trouve entre le modèle réduit et le réel, où le lieu filmé devient en partie abstrait - mental presque. Ce procédé perturbe le cerveau, parce que notre cerveau ne connaît qu'une seule perspective, et on lui en propose soudain une autre : on pense voir une maquette... sauf que des êtres humains y sont en train de marcher.

Vous avez fait du théâtre, de la musique, vous êtes photographe, comment êtes-vous venu au cinéma ?
C'est très lié à l'enfance je crois. Mes cinq frères et moi avons grandi dans la montagne, dans une ancienne ferme adossée à la forêt, où nous partions jouer dès que nous le pouvions. On a passé notre enfance à s'inventer et à vivre des histoires.
En fait, le cinéma a toujours été mon désir premier, une attirance de l'objet caméra depuis que je suis tout petit. J'ai fait de la musique et du théâtre étant enfant, pour patienter ; les outils étaient bien moins accessibles qu'aujourd'hui. Très vite, je me suis passionné pour la photographie, j'en ai fait intensivement, ça m'a permis de beaucoup pratiquer le cadre, de le questionner en profondeur. Et aussi de faire confiance à un instinct, d'en passer par le corps, par la physicalité du geste de cadrage.
Et, dès que j'ai pu, j'ai réalisé mon premier court métrage. J'avais quatorze ans, avec des acteurs de la troupe de théâtre adulte dans laquelle je m'étais retrouvé. Je l'ai écrit, je l'ai cadré, monté, et j'ai coécrit la musique avec mon professeur d'alors. Puis j'ai recommencé l'année suivante, et l'année d'après... jusqu'à aujourd'hui.

Vous co-montez le film...
J'ai fait un premier montage seul. Florent Vassault, qui, lui, est un vrai monteur, m'a rejoint ensuite. Nous nous échangions les scènes, moi arcbouté sur le style, lui sur la cohérence de l'histoire. Cela a été un dialogue passionnant.

Un mot sur la musique...
Elle correspond à mon envie de bizarrerie, de provenance floue. Mon désir initial est né de la découverte du morceau "Darling Darling Darling", qui a quelque chose d'asiatisant, sans l'être pour autant. J'ai entendu ce morceau à la radio en 2013 et me suis immédiatement rapproché de son compositeur, Louis Warynski, alias Chapelier fou - un violoniste et musicien électronique - pour lui demander de composer la BO. Au moment où le film s'est enclenché, il n'était pas libre, mais il a eu la générosité de nous laisser utiliser trois de ses morceaux, qui pour moi étaient devenus des piliers du film. J'ai alors fait appel à Mathieu Lamboley, qui avait déjà composé la musique de *Nos Résistances*, et il s'est réellement « greffé » sur le projet musical, en partant de ce désir précis, puis en le déployant, en emmenant l'ensemble vers un ailleurs - là encore étrange. Le film se termine sur une chanson qu'il a composée, une bossa de style sud-américain, interprétée par une chanteuse aborigène de Taïwan... et un quatuor parisien. C'est quand même très bizarre tout ça.

Vous cosignez le scénario de votre prochain film, *Une zone à défendre* avec votre frère, Clément Cogitore, et avec Thomas Bidegain et Catherine Paillé. Envisagez-vous de tourner un jour un film à quatre mains avec Clément ?
Dès que nous le pouvons, nous collaborons. J'ai tourné quelques images sur *L'Intervalle de résonance* et il m'a aidé sur ce nouveau scénario. Mais nous avons un univers et une quête différents, coréaliser me semble donc loin de nous deux, même si nous avons encore beaucoup de choses à faire ensemble.

LISTE ARTISTIQUE

Maria	Déborah François
Olivier	Paul Hamy
Jacques	Daniel Martin
Sophie-Charlotte	Christiane Millet
Professeur Deglacière	Vincent Perez
Professeur Chen	Aviis Zhong
Danouta	Nanou Garcia

LISTE TECHNIQUE

Réalisateur	Romain Cogitore
1er assistant réalisateur	Franck Heslon
Directeur de la photographie	Thomas Ozoux
Musique originale	Mathieu Lamboley
Son	Olivier Dandré, Manu Vidal, Benjamin Viau
Montage	Florent Vassault, Romain Cogitore
Directrice de casting	Laure Cochener A.R.D.A.
Chef costumières	Zoe Wang Chia-Hui, Morgane Lambert
Chef décorateurs	David Faivre, Huei-li Liao
Régisseur général Limousin	Raphaël Canard
Régisseuse général Alsace	Julie Bruchert
Production	Cinéma Defacto, House on Fire
Producteurs	Tom Dercourt, Vincent Wang
Coproducteurs	Sophie Erbs, Nobu Tsai Hsin-Hung, Estela Valdivieso Chen
Directeurs de production	Fred Bellaïche, Benjamin Lanlard A.D.P., Nobu Tsai Hsin-Hung
Directeur de postproduction	Fabien Trampont

Durée : 1h30 - N° VISA : 134.171

PRESSE :
Rachel Bouillon : 06 74 14 11 84
rachel.bouillon@orange.fr

SOPHIE DULAC DISTRIBUTION
Michel Zana – 01 44 43 46 00
60, rue Pierre Charron – 75008 Paris
mzana@sddistribution.fr

PROMOTION
Vincent Marti : 01 44 43 46 03
vmarti@sddistribution.fr
Margot Aufranc : 01 75 44 65 18
maufranc@sddistribution.fr

PROGRAMMATION
PARIS : Arnaud Tignon : 01 44 43 46 04
atignon@sddistribution.fr
PROVINCE : Nina Kawakami : 01 44 43 46 05
nkawakami@sddistribution.fr
PÉRIPHÉRIE : Tom Abrami : 01 44 43 46 02
tabrami@sddistribution.fr

PRODUIT PAR TOM DERCOURT & VINCENT WANG COPRODUCTEURS SOPHIE ERBS NABU TSAI HSIN-HUNG ESTELA VALDIVIESO CHEN IMAGE THOMAS OZOUX MONTAGE FLORENT VASSAULT & ROMAIN COGITORE MUSIQUE ORIGINALE MATHIEU LAMBOLEY DÉCORS DAVID FAIVRE & HUEII-LI LIAO COSTUMES ZOE WANG CHIA-HUI & MORGANE LAMBERT SON OLIVIER DANDRÉ MANU VIDAL BENJAMIN VIAU AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION GRAND-EST ET DE STRASBOURG EUROMÉTROPOLE DE LA RÉGION NOUVELLE-AQUITAINE EN PARTENARIAT AVEC LE CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE DU PROGRAMME CREATIVE EUROPE - MEDIA DE L'UNION EUROPÉENNE DE L'ANGOA DE L'AGENCE CULTURELLE GRAND EST DE L'ASSOCIATION BEAUMARCHAIS – SACD DE VIDEOVAL DU MOULIN D'ANDÉ-CÉCI DU MINISTRY OF CULTURE REPUBLIC OF CHINA (TAIWAN) DU BUREAU OF AUDIOVISUAL AND MUSIC INDUSTRY DEVELOPMENT MINISTRY OF CULTURE DU TAICHUNG CITY GOVERNMENT INFORMATION BUREAU DE TAICHUNG FILM DEVELOPMENT FOUNDATION DU BUREAU OF CULTURAL AFFAIRS KAOHSIUNG CITY GOVERNMENT EN ASSOCIATION AVEC KAOHSIUNG FILM FUND COFIMAGE 28 ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR ROMAIN COGITORE VENTES INTERNATIONALES URBAN DISTRIBUTION INTERNATIONAL DISTRIBUTION SOPHIE DULAC DISTRIBUTION

Matériel en téléchargement sur www.sddistribution.fr

SOPHIE DULAC distribution