

PANDORA FILM - GALATÉE FILMS - INFORG-M&M FILM
PRÉSENTENT



SILENT FRIEND

un film d'Ildikó Enyedi

avec Tony Leung Chiu-Wai, Léa Seydoux, Luna Wedler

Drame - Allemagne, France, Hongrie - 147 min

SORTIE NATIONALE LE 1er AVRIL 2026

DISTRIBUTION

KMBO / Vladimir Kokh
Grégoire Marchal
105, rue La Fayette
75010 Paris
Tél : 01 43 54 47 24
vladimir@kmbofilms.com
gregoire@kmbofilms.com

PRESSE

Laurence Granec - 06 07 49 16 49
Vanessa Fröchen - 06 07 98 52 47
presse@granecoffice.com

PROGRAMMATION

KMBO / Léa Belbenoit
Louise de Lachaux
105, rue La Fayette
75010 Paris
Tél : 01 43 54 47 24
lea@kmbofilms.com
louise@kmbofilms.com

Matériel téléchargeable sur kmbofilms.com

SYNOPSIS

Dans un jardin botanique, un arbre veille et observe, témoin patient des siècles. En 1908, il suit Grete qui lutte pour exister dans un milieu qui l'ignore. Dans les années 70, il voit Hannes s'éveiller à l'amour et au monde des plantes. Aujourd'hui, le vieil arbre parle avec Tony dans son langage secret. Autour de lui, certains se cherchent, d'autres se rencontrent. Lui demeure, ami silencieux, dans un temps plus vaste que le leur.

ENTRETIEN AVEC LA RÉALISATRICE - ILDIKÓ ENYEDI

Avant même d'entrer dans le contenu, *Silent Friend* donne l'impression d'un film très accueillant, très calme, presque comme une réponse à la torpeur du monde actuel. L'avez-vous pensé comme une « arme douce », une force silencieuse ?

Il y a aujourd'hui beaucoup de films qui cherchent à montrer combien nous sommes durs avec la nature, combien nous devons changer, ce que nous devrions faire. Je comprends cette urgence, mais je ne tenais pas à m'inscrire dans ce registre-là. Il ne s'agissait ni de donner des leçons, ni de formuler des injonctions. Encore moins d'adopter une posture du type : moi, je sais mieux que les autres comment il faudrait vivre. Ce qui me semblait important, c'était d'avoir une chance — même très mince — de donner un aperçu de ce que peut être l'existence d'un être aussi éloigné de nous qu'un arbre. J'imaginais un film sensuel, au sens le plus simple et le plus fort : un film qui ralentit notre appétit pour l'histoire, pour la tension, pour le drame, pour l'intrigue, et qui propose autre chose. Le cinéma peut aussi fonctionner ainsi. L'image et le son déclenchent des sensations qui ne passent pas nécessairement par le récit.

Dès le début, le professeur Wong évoque une conscience diffuse — une « conscience-lanterne » — à travers les bébés. Est-ce cela que vous cherchez à faire éprouver au spectateur ?

L'idée était d'en donner un petit goût. Rien de plus. Permettre au spectateur de se relâcher et d'avancer à son propre rythme, lui laisser de la place, en lui faisant des propositions plutôt que des affirmations. Il s'agissait surtout de ne pas activer nos réflexes hiérarchiques, tellement ancrés dans notre culture : cette conviction que l'humain serait au sommet et que tout le reste viendrait après. J'avais envie, au contraire, de retrouver une forme d'unité avec ce qui nous entoure, ou simplement d'accepter avec sérénité la petite place que nous occupons dans un monde extrêmement riche, peuplé d'êtres complexes, porteurs d'expériences qui leur sont propres — et qui ont leur pleine valeur. Chez le bébé, cette conscience ouverte est une réalité établie scientifiquement. Et il arrive que nous puissions la retrouver par la méditation, parfois avec l'aide de substances psychédéliques, par une attention plus fine aux sensations, ou simplement en étant là... Ce n'est pas inquiétant, ce n'est pas une perte. Quitter cette position « verticale » que nous adoptons si souvent peut se révéler très apaisant. C'est ce que le film tente de proposer aux spectateurs. Et, pour être honnête, je ne savais pas si le public accepterait d'entrer dans cette aventure, parce qu'on demande d'accorder du temps à des sensations habituellement secondaires. La grande surprise — et très joyeuse — c'est de voir que, partout, de l'Amérique du Nord jusqu'au Japon, les spectateurs s'y engagent avec une disponibilité incroyable.

Pour tenter de parvenir à cet état, comment avez-vous pensé l'ouverture ?

Tout commence avec la première image. On voit un noyau, quelque chose d'infime, presque insignifiant à l'échelle humaine, mais que nous montrons de façon monumentale. Nous avons travaillé pendant des jours sur le design sonore à cet endroit précis, parce qu'il fallait poser un avertissement très clair : attention, ce n'est pas un film sur de gentilles petites plantes. Ce sont des êtres étrangers qui vivent à côté de nous mais dont nous savons très peu de choses. Ils ont une puissance. Puis apparaît un visage humain : celui d'un bébé, un autre être que l'on a longtemps considéré comme un adulte inachevé, alors qu'il possède déjà une perception d'une richesse extraordinaire. Deux livres ont beaucoup nourri cette réflexion et ont façonné le

personnage de Tony : *The Scientist in the Crib* et *The Philosophical Baby*, tous deux d'Alison Gopnik. Les bébés font des expériences. Ils arrivent dans le monde avec le désir de le comprendre. Ils développent une pensée avant même le langage verbal. C'est un champ de recherche relativement récent : il y a encore quelques décennies, on sous-estimait tellement la sensibilité du bébé que l'on a pu commettre des erreurs médicales inimaginables aujourd'hui. Et comme avec une plante ou un animal, il faut inventer d'autres formes de relation. Cette ouverture prépare le spectateur à regarder les plantes qu'il connaît — celles du jardin, de la cuisine — autrement, et à en percevoir la complexité.

Une scène paraît discrète mais décisive : Tony observe ses étudiants. Elle n'a pas de fonction dramaturgique classique, et pourtant elle semble « ouvrir » le film.

Cette scène est très simple, presque banale, mais elle est essentielle pour moi. Elle prolonge ce qu'effectue le début du film : venir découvrir, sans idée préconçue. C'est une proposition adressée au spectateur : essayer de regarder autrement. Quand on voit les étudiants d'aujourd'hui, puis ceux des années 1970, puis ceux de 1908, on ne comprend pas forcément de manière analytique ce qui se passe, mais on le ressent très concrètement. On sent à quel point une époque façonne notre manière de percevoir. C'était aussi une façon de rappeler quelque chose de très simple : notre regard se transforme vite. Ce que nous croyons évident, naturel, se déplace parfois en une ou deux générations. Mettre ces corps, ces vêtements, ces disciplines, ces attitudes côte à côte permet de sentir cette vitesse.

Le film interroge notre manière de percevoir le monde. Comment abordez-vous la notion de « réalité » dans *Silent Friend* ?

Dès l'écriture, une phrase m'accompagnait comme une sorte de boussole : « Nous hallucinons tout le temps, et lorsque nous nous mettons d'accord sur nos hallucinations, nous appelons cela la réalité. » Elle disait exactement ce qui m'intéressait : une réalité vécue, construite, partagée, plutôt qu'un bloc extérieur immuable. Nous avons tendance à penser que le monde est une donnée extérieure, stable, à laquelle nous réagissons simplement. Mais en réalité, nous produisons beaucoup : à travers nos sens, qui sont profondément humains, et à travers la culture. Je me suis intéressée à l'idée que nous « hallucinons » en permanence et que, lorsque nous tombons d'accord sur ces constructions, nous les appelons « réalité ». Il ne s'agit pas de dire que tout serait faux, mais de rappeler que notre expérience du monde est un montage, à la fois biologique et culturel. Le film travaille avec cette idée-là : un montage de sensations, de temporalités, de regards.

Le ginkgo biloba est un arbre très ancien, on l'appelle même le « fossile vivant ». Est-ce pour cette raison que vous l'avez choisi ?

Cette qualité de « fossile vivant » en fait un arbre idéal pour un film qui se déroule en partie dans un jardin botanique, où les plantes sont présentes à cause de nous, et non parce que c'est leur milieu naturel. Comme cela est dit dans le film, ce sont des âmes solitaires. La solitude traverse *Silent Friend*. Il y a la paix qu'elle peut apporter, mais aussi le désir de communiquer, de comprendre, ou simplement de frôler la vie de l'autre. Les trois protagonistes humains, chacun à leur manière, occupent eux aussi une position marginale. Ils ne s'inscrivent pas vraiment dans un système. Cette situation engendre de l'isolement, mais elle ouvre aussi une forme de liberté : une liberté du regard, une liberté des yeux.

Le film est ancré dans un jardin botanique, et l'on a le sentiment que ce lieu « tient » les trois époques. Pourquoi avoir choisi ce décor commun ?

J'aimais l'idée d'un jardin botanique comme d'un théâtre discret : un lieu où les êtres végétaux sont déplacés, rassemblés, observés, classés par des humains. C'est un espace très marqué par notre présence, et pourtant ce sont des vies non humaines qui y dominent par leur durée, leur rythme, leur indifférence à nos drames. L'arbre est un témoin, mais le jardin fonctionne presque comme une chambre d'écho : chaque génération y projette autre chose, avec ses savoirs, ses angles morts, ses désirs.

Les trois récits humains sont reliés par une même attitude : chercher sa voie, rester indépendant, suivre une curiosité personnelle. Est-ce le fil conducteur ?

Oui, cette attitude est centrale. Prenons Hannes. C'est un jeune homme timide, il lit Goethe, Rilke. Il essaie de se définir, de préserver son indépendance, et même de ne pas être anticonformiste « comme il faut ». Dans les années 1970, l'anticonformisme était devenu une norme : pour être conforme, il fallait être anticonformiste. Il finit par trouver un autre chemin. L'amour et l'art l'ouvrent à l'attention, à la sensualité. Il découvre un géranium, une plante qu'il aurait probablement ignorée auparavant. Et parce qu'il est amoureux, il y découvre un être complexe. L'amour rend attentif. Pour Grete, lorsqu'elle est attaquée pendant son examen, la violence de ce moment révèle la difficulté de survivre dans un univers dominé par les hommes. Elle pourrait devenir militante, se définir dans l'opposition, mais elle choisit autre chose, que je trouve plus libre : suivre sa curiosité. Elle aborde les plantes par la photographie, et y découvre des structures d'une beauté inattendue. J'ai beaucoup de respect pour les militants et les activistes. Mais, pour moi, agir uniquement contre serait étouffant. J'essaie de préserver mon indépendance en suivant ma curiosité, qu'elle soit reconnue ou non. C'est ce que font les personnages. Tony aussi suit sa curiosité, accepte d'être débutant. Comme tout véritable scientifique, il ne sait pas d'avance où l'expérience le mènera.

Le film pose la question de la « réalité de l'autre », qu'il s'agisse d'une plante, d'un animal ou d'un autre humain. Peut-on vraiment y accéder ?

Un texte qui a compté pour moi est l'essai de Thomas Nagel, *What is it like to be a bat ?* Il y explique que nos expériences sont trop différentes pour que nous puissions imaginer pleinement ce que vit un autre être. Nous ne saurons jamais ce que cela fait d'être une chauve-souris. Mais cela ne signifie pas que cette expérience n'existe pas. Cette idée vaut aussi entre humains. C'est pour cela que les bébés sont présents dans le film. Ils permettent de s'ouvrir à l'altérité en général. Il s'agit d'accepter que notre connaissance de l'autre reste toujours partielle. Cette question était déjà au cœur de *L'Histoire de ma femme* qui est un film que l'on pourrait qualifier d'inspiration bouddhiste. Un homme essaie sincèrement de comprendre une personne très différente de lui. Et à la fin, il accepte que ce n'est pas grave si cette compréhension demeure incomplète. On n'a pas à tout maîtriser. Le secret de l'autre, c'est l'autre.

Le film met souvent en avant la communication non verbale, les langues différentes, la difficulté des mots. Pourquoi cet accent ?

Le langage verbal a ses limites. Les personnages parlent différentes langues, ou ne peuvent pas tout dire. Le film met volontairement l'accent sur des modes de communication auxquels nous prêtons peu d'attention, comme une poignée de main. Lorsque les mots disparaissent, ces signaux deviennent beaucoup plus visibles. Le traducteur automatique est imparfait, mais il permet malgré tout un lien. Comme pour tous les

outils, tout dépend de l'usage que nous en faisons. Et dans le film, certains moments importants adviennent sans paroles : par la présence, le regard, la distance.

Le segment contemporain montre la technologie sous un jour inhabituellement positif : application de traduction, intelligence artificielle utile à la recherche. Comment penser cet usage ?

Pour la médecine et pour la science, l'intelligence artificielle peut être très utile. Comme pour tout outil, tout dépend de l'intention qui guide son usage. Les outils ne pensent pas à notre place : ils prolongent nos gestes, amplifient nos choix. Dans le film, l'application est imparfaite, mais elle ouvre malgré tout un passage. Et ce passage est d'autant plus touchant qu'il apparaît dans une période d'isolement, où les mots manquent, où les gestes deviennent essentiels. 2020, pour moi, n'est pas un simple décor mais une expérience collective à l'échelle du globe, une période où notre rapport au réel s'est déplacé brutalement. On a été forcés de réinventer des cadres très simples de la vie quotidienne, du lien, de la présence. Cela rejoignait le mouvement du film qui consiste à montrer comment nos évidences changent, parfois très vite.

Vous glissez d'une époque à l'autre avec une grande fluidité. Comment cette structure s'est-elle élaborée à l'écriture puis au montage ?

Dès l'écriture, il me semblait important de faire sentir quelle sorte de film ce serait. J'ai inclus des descriptions sensorielles inhabituelles : odeurs, fermentations, sensations corporelles. L'idée était de les traduire ensuite par le son et l'image. Les trois histoires ont été écrites séparément, parce que je ne voulais pas de connexions dramaturgiques directes entre les personnages. Le lien se situe ailleurs, entre eux et les plantes, et surtout l'arbre. Il fallait aussi tenir compte des attentes naturelles du spectateur, qui cherche spontanément un récit classique. Au montage, j'ai tenu à préserver une grande liberté, une fluidité presque musicale. Chaque modification à un endroit modifiait l'équilibre de l'ensemble. C'était un travail organique et dès qu'on touche à une note, toute la partition se réajuste.

Chaque époque possède un langage visuel distinct. Comment les formats ont-ils été choisis ?

Les supports n'ont pas été choisis pour dire : voilà comment on filmait à telle époque, mais pour leur capacité à ouvrir une qualité de perception. Pour 1908, le noir et blanc et la texture du 35 mm permettaient de révéler les structures, sans chercher un effet nostalgique. Le travail du photographe Karl Blossfeldt a été très inspirant. Il réalisait des portraits de plantes toutes simples où soudain on se demande ce que l'on regarde. On dirait un être venu d'ailleurs, alors qu'il a toujours été là, sous nos yeux. Les années 1970 sont plus impressionnistes, plus sensuelles. Le 16 mm, avec ses contours plus doux et ses couleurs intenses, correspondait bien à cet esprit, très attentif au corps, aux sensations, à l'expérience. Pour l'époque contemporaine, le numérique permet d'entrer dans le microscopique. Sa netteté peut parfois être aliénante, mais elle donne accès à ce qui se cache sous la surface, notamment lorsqu'on explore les racines. Je ne crois pas à une hiérarchie entre pellicule et numérique : chaque format possède sa propre force expressive.

Vous montrez de nombreux dispositifs scientifiques, des capteurs électriques, des visualisations de données cérébrales. Quelle part repose sur des travaux réels, et quelle part relève de l'imagination ?

Je m'intéresse à ces questions depuis très longtemps. La communication des plantes m'accompagne depuis l'adolescence, et la neurologie des bébés depuis de nombreuses années. Ce ne sont pas des sujets que j'ai découverts en préparant le film, mais des curiosités anciennes, nourries par des lectures, des observations,

et une attention constante aux recherches scientifiques. Je n'ai pas de formation scientifique au sens académique, et je n'ai jamais cherché à me placer dans une position d'experte. Ce qui m'a frappée, en suivant ces domaines, c'est que beaucoup de chercheurs traversent d'abord une phase de résistance. Si leurs résultats sont d'abord jugés étranges, s'ils sont même refusés et ridiculisés, quelques années plus tard, ils deviennent des évidences, des connaissances "mainstream". Cette dynamique — fragile, mouvante — faisait écho au film. Les dispositifs que je filme s'inspirent de technologies existantes, notamment celles qui transforment des signaux en données lisibles. Aujourd'hui, la visualisation des données est un enjeu essentiel : comment rendre visible une information pour pouvoir l'interpréter ? Dans le film, nous avons imaginé une transposition de ces logiques au monde végétal mais nous avons préféré des moyens de cinéma simples, plutôt que d'imiter le spectaculaire des grands documentaires animaliers. Il y a aujourd'hui des images de nature extraordinaires, mais je voulais rester dans un état plus sensible, moins démonstratif. Certaines images sont inventées, mais elles reposent sur des pratiques de recherche réelles. Il faut aussi accepter une part de fantaisie : la science progresse souvent à partir d'hypothèses qui paraissent étranges avant de devenir évidentes.

L'expérience sur le géranium semble inspirée par celle menée par Cleve Backster, cet ancien agent de la CIA qui, dans les années 60, brancha les électrodes de son détecteur de mensonges sur les feuilles de son Dracena. Le film s'inscrit-il dans une histoire d'expérimentations connues ?

Je connais ces expérimentations depuis mon adolescence. Dans le film, on utilise le même détecteur que Backster mais nous avons fait appel à un spécialiste qui développe depuis des décennies des capteurs mieux adaptés. C'est important, parce que poser un capteur sur une plante peut provoquer du stress et perturber ce que l'on croit mesurer. Les dispositifs plus récents cherchent justement à réduire cet effet, afin de ne pas confondre une réaction de stress avec autre chose. Le film ne prétend pas donner un cours, mais il est nourri par cette histoire de la recherche, et par ses limites.

Le son joue un rôle déterminant : il installe l'état du film, rend sensible l'invisible, relie les époques. Comment a-t-il été conçu ?

Le travail sonore était fondamental. Avec l'équipe, nous avons beaucoup inventé, notamment des sons destinés à suggérer des phénomènes invisibles, comme l'activité des racines. Le début du film repose presque entièrement sur le son, afin d'installer l'état perceptif du spectateur. Les premières minutes influencent profondément la manière dont on reçoit la suite. Il y a quelque chose de très archaïque là-dedans : quand on entre dans un lieu, on cherche immédiatement à savoir si l'on est en sécurité. Dans un film, le son et le rythme participent directement à cette sensation. Ensuite, chaque époque possède ses nuances : insectes, oiseaux, respirations. Parfois, une variation presque imperceptible suffit à transformer la perception d'une scène. Le son devient un lien discret, presque une musique secrète, entre les êtres et entre les temps.

L'épisode 2020 repose sur un personnage très intérieur. Pourquoi avoir confié ce rôle à Tony Leung Chiu-wai, et comment l'avez-vous dirigé ?

Tony Leung a une présence particulière, très puissante. Je percevais chez lui une grande richesse intérieure, une forme de réserve qui correspondait au personnage. Mais ce qui m'intéressait, c'était une réserve ouverte, pas une fermeture. Ce rôle a été écrit pour lui parce qu'il est capable de porter un film avec des silences tout en restant intensément vivant. Je lui ai proposé très tôt un geste simple, presque radical :

adopter une apparence dépouillée — la tête rasée — comme une présence sans masque. Il a accepté avec une grande liberté et s'est préparé avec beaucoup de sérieux : lectures sur le développement cognitif précoce, échanges avec des chercheurs, et même un travail très fin sur la voix. Cette préparation a demandé plusieurs mois afin d'entrer réellement dans cet état, et de trouver la bonne manière d'être silencieux sans devenir opaque. Sur un plateau, c'est un acteur d'une rigueur rare, très respectueux des équipes, très engagé dans l'esprit du film.

Au-delà de Tony Leung, comment les autres acteurs ont-ils été choisis ?

Pour Grete, j'ai songé à Luna Wedler avec qui j'avais travaillé dans *L'Histoire de ma femme* et qui est capable de porter à la fois une grande détermination intellectuelle et une fragilité très fine. Pour Hannes, le casting a été long et délicat car il fallait cette combinaison précise de timidité, de force et de jeunesse que j'ai finalement trouvée chez Enzo Brumm. Même pour les rôles plus brefs, ou pour ceux qui apparaissent à distance, il fallait des présences marquantes. Dans ce film, beaucoup se joue dans le non-verbal, dans l'attention, dans de très petites tensions. Chaque interprète devait comprendre que l'énergie du film ne repose pas sur un récit classique, mais sur une expérience de perception.

Vous retrouvez Léa Seydoux, qui apparaît dans le film mais à distance. Que représente sa présence dans *Silent Friend* ?

Pour avoir un contrepoids pour Tony, on devait avoir quelqu'un avec une présence indéniable, un charisme parallèle au sien. Et comme en plus elle n'apparaît que sur un écran d'ordinateur, il fallait que cela se sente par écran interposé. Léa incarne Alice, une figure qui donne à voir une autre manière de se tenir au monde — une sensibilité à la fois attentive et mystérieuse qui s'accorde profondément à l'esprit du film. Léa possède cette capacité unique à être à la fois présente et à conserver une forme d'intériorité. Si ce n'est pas un rôle spectaculaire, il demande en revanche une grande précision dans l'écoute, dans la manière dont une personne peut se relier aux autres, à ce qui l'entoure, sans imposer de vérité. Léa ne cherche jamais à remplir l'espace par une performance, mais à habiter chaque instant avec une écoute qui est très rare.

Le film s'achève sur un moment très physique, presque organique, qui concerne directement l'arbre. Comment avez-vous pensé à cette scène finale ?

La fin du film devait être très concrète, très incarnée. Il ne s'agissait pas d'une métaphore abstraite, mais d'un événement du vivant. L'arbre traverse le film comme un être silencieux, observateur, mais aussi comme un corps soumis à ses propres rythmes, à sa propre temporalité. Je tenais à ce que le film se termine sur un moment de bascule, quelque chose qui relève de l'expérience, et non de l'explication. C'est un moment à la fois très simple et très étrange, presque maladroit, parce qu'il met en jeu une rencontre entre des temporalités radicalement différentes. Pour moi, c'était important que cette scène ne soit ni solennelle ni démonstrative. Elle devait rester légèrement décalée, presque burlesque par instants, tout en étant profondément sérieuse. Elle rappelle que le vivant ne fonctionne pas selon nos catégories, ni selon notre rythme. Et qu'il existe des événements fondamentaux qui se produisent indépendamment de notre regard, de notre compréhension ou de notre désir de maîtrise.

Finalement, le film ne délivre pas de message écologique frontal, mais semble proposer un déplacement du regard.

L'humour et le sourire sont très importants pour moi, parce qu'ils fonctionnent comme des raccourcis. Aujourd'hui, le dialogue est devenu très rigide, très conflictuel, et l'on part souvent du principe que l'autre est forcément un idiot ou dans l'erreur. Mon intention était simplement de montrer qu'il existe d'autres manières d'habiter le monde. Peut-être que cela peut aider à être plus réceptif à l'autre, humain ou non humain. Au fond, l'envie de réaliser un film qui prenne les plantes au sérieux remonte à loin. Karl Baumgartner, le producteur à qui je dédie le film et que j'aimais beaucoup, m'a dit un jour : « Pourquoi ne ferions-nous pas un film sur les plantes ? » Sa proposition a été l'une des étincelles, même si le film a fini par prendre une autre forme. Il y a, dans *Silent Friend*, beaucoup d'amour pour les humains — et pour l'équipe qui l'a fabriqué.

BIOGRAPHIE - ILDIKÓ ENYEDI

Ildikó Enyedi est une réalisatrice et scénariste hongroise reconnue pour son cinéma poétique et introspectif. Révélée en 1989 par *Mon XXe siècle*, Caméra d'or à Cannes, elle poursuit une œuvre rare mais marquante, mêlant réalisme, fantastique et exploration de l'âme humaine. En 2017, elle connaît un retour remarqué avec *Corps et âme*, Ours d'or à la Berlinale et nommé à l'Oscar du Meilleur film étranger. Figure majeure du cinéma d'auteur européen, Enyedi allie sensibilité visuelle et profondeur existentielle.

FILMOGRAPHIE

2021	<i>L'Histoire de ma femme</i>
2017	<i>Corps et âme</i>
1999	<i>Simon le Mage</i>
1997	<i>Tamas et Juli</i>
1994	<i>Magic Hunter</i>
1989	<i>Mon XXe siècle</i>

LISTE ARTISTIQUE

Dr. Tony Wong Tony Leung Chiu-wai

Alice Sauvage Léa Seydoux

Grete Luna Wedler

Anton Sylvester Groth

Gundula Marlene Burow

Hannes Enzo Brumm

LISTE TECHNIQUE

Réalisation	Ildikó Enyedi
Scénario	Ildikó Enyedi
Production	Reinhard Brundig Nicolas Elghozi Morgane Olivier Monika Mécs
Image	Gergely Pálos HCA
Montage	Károly Szalai HSE
Décors	Imola Láng
Costumes	Peri De Braganca
Maquillage	Aurélie Cerveau
Casting	Nina Haun
Son	Jérôme Wiciak
Musique originale	Gábor Keresztes Kristóf Kelemen
Sociétés de production	Pandora Film Galatée Films Inforg M&M ZDF/Arte et Arte France Cinéma Allons voir Rediance
Partenaires	LUMA Foundation Fondation Engie Yves Rocher