

WHY NOT PRODUCTIONS, PAGE 114
ET SAINT LAURENT PRODUCTIONS BY ANTHONY VACCARELLO
PRÉSENTENT



FESTIVAL DE CANNES
PRIX DU JURY
2024



FESTIVAL DE CANNES
PRIX D'INTERPRÉTATION
FÉMININE 2024

ZOE SALDAÑA KARLA SOFÍA GASCÓN SELENA GOMEZ ADRIANA PAZ

EMILIA PÉREZ

UN FILM DE
JACQUES AUDIARD

DURÉE : 2H12

AU CINÉMA LE 21 AOÛT

DISTRIBUTION

PATHÉ
2, rue Lamennais
75008 Paris
Tél. : 01 71 72 30 00

PRESSE

POUR JACQUES AUDIARD, DAMIEN JALET, CLÉMENT DUCOL ET CAMILLE
Marie-Christine DAMIENS
mc@mcdamiens.fr - Tél. : 06 85 56 70 02

POUR LE CASTING

Alexis DELAGE-TORIEL et Pauline VILBERT
adelagetoriel@lepublicsystemecinema.fr - pvilbert@lepublicsystemecinema.fr
Tél. : 06 31 87 72 74

PRESSE E-RP

AGENCE CARTEL
Léa RIBEYREIX
lea.ribeyreix@agence-cartel.com
Tél. : 06 76 56 77 09

SYNOPSIS

Surqualifiée et surexploitée, Rita use de ses talents d'avocate au service d'un cabinet plus enclin à blanchir des ordures criminelles qu'à servir la justice. Mais une porte de sortie inespérée se présente à elle, une proposition qu'on ne peut refuser : aider le chef de cartel Manitas à se retirer des affaires et disparaître à jamais. Manitas a un plan qu'il peaufine en secret depuis des années : devenir, enfin, la femme qu'il a toujours rêvé d'être.



ENTRETIEN AVEC JACQUES AUDIARD



Comment l'idée initiale du film vous est-elle venue ?

Il y a six ans, j'ai lu le roman de Boris Razon, *Écoute*. Au milieu du livre apparaît un personnage de narco trans désirant se faire opérer. Le personnage n'étant pas vraiment développé dans les chapitres suivants, j'ai décidé d'en faire le point de départ d'une histoire.

Comment a éclos le scénario à partir de là ?

Durant le premier confinement, j'ai écrit rapidement un traitement et me suis aperçu, chemin faisant, que cela prenait plus la forme d'un livret d'opéra que d'un scénario de film : division en actes, peu de décors, personnages archétypaux ...

Vous aviez depuis longtemps envie de faire un opéra ?

Pas vraiment une envie tenace, mais c'est vrai que l'idée de faire un opéra m'avait effleuré à l'époque d'*Un Héros très discret*. Avec Alexandre Desplat nous avons pensé écrire un opéra vériste, une petite forme à

la manière de *Nixon in China*, de *L'Opéra de Quat' sous*, ou du *Carmen* de Peter Brook.

Avec en tête cette idée d'opéra, vous vous mettez donc en quête d'un musicien ?

Oui. Un ami producteur et mélomane me parle de Clément Ducol, que je rencontre. Camille, sa compagne, nous a très vite rejoints comme parolière. Tous les quatre, avec Thomas Bidegain, nous sommes alors partis nous enfermer dans une maison en province pour travailler. C'était au printemps 2020.

À quel moment le livret est-il devenu scénario ?

Quand j'ai commencé à transformer les personnages du roman. Dans le livre, l'avocat était un homme - un type usé, sans illusion, au bout du rouleau. J'en ai fait une femme, avocate également, mais jeune, ambitieuse, sans scrupule, cynique et grâce à l'incarnation Zoe Saldaña, Afro-Caribéenne de surcroît. Un personnage donc, avec de grandes possibilités d'évolutions et

de retournements. J'ai aussi commencé à voir un scénario qui, à l'instar d'Emilia, traverserait les genres : noir, mélodrame, comédie de mœurs, comédie musicale, telenovela...

Comprenez-vous pourquoi vous avez emprunté tant de détours pour finalement écrire un scénario ?

Je ne me l'explique pas mais je dois constater que c'est toujours la même chose : j'ai une intuition, une idée de départ, et le temps qui suit est employé à compliquer les choses, brouiller les cartes, déplier des paravents... Au résultat, c'est-à-dire au mixage, le film est plus proche de l'idée initiale que de toutes les versions qui se sont succédées. « *Quel long chemin il m'a fallu parcourir pour arriver jusqu'à toi* », dit le héros à la fin de *Pickpocket* de Bresson.

Les questions de la paternité et de la transmission de la violence hantent quasiment tous vos films...

En avez-vous conscience, en écrivant ?

J'ai l'impression d'être d'une grande innocence, de faire des choses toujours différentes. Mais les lignes de force sont en effet la paternité et la violence : comment en finit-on avec la violence des pères ? Et je suis bien obligé d'admettre que c'est depuis le début. Mon premier film s'appelait

quand même *Regarde les hommes tomber* ! Ça aurait dû retenir un peu mon attention, non ?

Emilia Pérez pose le problème un peu différemment, en affrontant la question de la masculinité comme corolaire indissociable de la violence...

C'est au fond, une histoire de rachat : est-ce que le fait de changer de genre peut faire percevoir différemment la violence des hommes ? Fondamentalement, je ne pense pas. Que le personnage d'Emilia se joue ce scénario avec conviction, soit, mais la violence la rattrape quand même. C'est le chemin qui la conduit à sortir de ce cercle de violence qui est en lui-même vertueux. A l'arrivée, qu'on y laisse sa peau ou qu'on y survive, on a appris quelque chose.

Le film a été tourné principalement en studio, à Paris. Est-ce le résultat d'un choix artistique ou d'une nécessité technique ?

Nous sommes allés plusieurs fois repérer au Mexique. Mais ça ne collait pas : tous les décors me paraissaient trop réels, trop solides, trop grands, trop petits, trop compliqués... L'intuition initiale portait en elle un opéra, pourquoi ne pas y revenir, retourner à l'ADN du projet et le tourner en studio. C'est la parfaite illustration de ce que je vous disais

précédemment à propos du temps perdu à nier l'intuition initiale.

Comment avez-vous conçu le film d'un point de vue esthétique, avec votre directeur de la photographie Paul Guilhaume, et Virginie Montel, qui assurait la direction artistique ?

Quand vous tournez en studio - c'est un lieu commun de le dire - rien ne préexiste, vous devez tout apporter : en lumière, en volume, en couleur, en vie... Vous devez penser, fabriquer ce qui sera au premier plan et de quoi sera faite la profondeur. J'avais imaginé par exemple que le premier tiers du film, toute la partie du personnage de Manitas, se déroulerait de nuit, ou en tout cas dans « le sombre ». Cela permettait d'alléger le coût des décors tout en marquant formellement le récit. Avec Virginie Montel, nous avons aussi pensé qu'à certains moments, la figuration, les corps, feraient office de décors. Dans la scène d'ouverture du marché, par exemple, il se joue une sorte d'équation corps = décors. Et puis, parce qu'en studio, le risque de devenir statique est toujours présent, nous avons toujours à l'esprit qu'il fallait mettre en place un mouvement, que ce soit au premier plan ou dans la profondeur. Pour cette histoire d'avant et arrière-plan, nous nous sommes pas mal souvenus de ce que nous avait appris *Un Prophète*.

C'est-à-dire ?

Avant *Un Prophète*, si j'avais une scène de rue par exemple, je mettais en place les acteurs au premier plan, nous réglions le jeu, puis je mettais en place ce qui devait se passer derrière : les passants, les voitures... Pour *Un Prophète*, cette division n'était pas du tout opérante. Si je réglais le premier plan (les personnages) et lançais le fond après (les figurants), ces derniers étaient comme du bois. C'est là que j'ai compris qu'il fallait d'abord mettre en scène le fond, les figurants (c'est-à-dire la prison), et quand tout cela commençait à fonctionner, jeter les acteurs dedans. C'est-à-dire les jeter dans la vie.

Situer votre film au Mexique supposait d'entrée de jeu de quitter une nouvelle fois votre langue. Après *Dheepan* (2015), dont le personnage principal parlait tamoul, et *Les Frères Sisters* (2018), entièrement en anglais, pourquoi avez-vous eu de nouveau envie de travailler dans une langue étrangère ?

En français, je m'attache à la syntaxe, au choix des mots, à la ponctuation... Plein de détails qui ne servent pas à grand-chose. Alors que dans une langue que je ne comprends pas ou mal, mon rapport avec le texte de cinéma devient exclusivement musical.

La traduction a-t-elle modifié la musicalité des dialogues tels que vous les aviez écrits en français ?

Oui, bien sûr et c'était quand même le but : écrire un opéra en espagnol, qui est une langue très forte, très physique, très accentuée.

Emilia Pérez est votre dixième film. Qu'avez-vous appris, depuis votre premier long-métrage en tant que réalisateur, en 1993 ?

Je crois qu'avec mes trois premiers films, j'ai appris des choses précises. Depuis, j'applique et je restitue la connaissance acquise, tout en découvrant d'autres choses. L'expérience permet d'approfondir le travail avec les comédiens, de produire plus facilement le type d'image qu'on a en tête, de mieux exprimer, sur le plateau, ce que l'on veut aux gens qui ont besoin de savoir, c'est-à-dire à l'équipe. En gagnant en assurance, j'ai gagné en liberté. Je sais où je vais, mais jamais trop non plus.

Avez-vous eu la possibilité de répéter avec les actrices principales en amont du tournage ?

D'habitude, les répétitions sont toujours un peu un luxe à imposer, mais là, du fait de la chorégraphie, du chant et de la comédie, c'était une nécessité. Damien Jalet créait les chorégraphies et les répétait. Clément Ducol et Camille écrivaient les musiques,

les paroles, enregistraient les maquettes, puis les portaient aux comédiennes... Nous avions chaque jour trois quatre dossiers à traiter. Épuisant et passionnant.

Parlez-nous un peu du casting.

J'ai rencontré Selena Gomez un matin à New York. J'avais le souvenir de *Spring Breakers*, d'Harmony Korine (2013), mais je savais très peu de choses d'elle. En dix minutes, j'ai su que ce serait elle. Je le lui ai d'ailleurs dit et elle ne m'a pas cru. Quand, un an plus tard, nous l'avons appelée pour lui dire que le film se faisait, elle croyait que je l'avais oubliée !

Et Zoe Saldaña ?

Zoe avait immédiatement toutes les qualités : elle chante et danse comme une meneuse de revue ; et a dans le jeu une autorité impressionnante. Elle voulait vraiment faire le film, mais elle était prise. Nous l'avons attendue un an.

Et Karla Sofía ?

Elle a été la plus difficile à trouver. J'ai rencontré pas mal d'actrices trans à Mexico City, sans trouver la personne que je cherchais. Je crois que ce qui m'arrêtait à chaque fois, c'est que la transition était le scénario de leur vie. Or c'est certes un scénario extraordinaire, mais s'il prend toute la place, il devient envahissant. Karla Sofía, était acteur avant d'être actrice, il

y a dans son parcours une permanence qui lève ce problème. Elle est fine, rapide, inventive et a beaucoup de talent dans la comédie.

Comment avez-vous géré la barrière de la langue avec les comédiens ?

Quand j'avais du mal, avec une traduction. Mais avec les acteurs et les actrices, la communication, c'est de l'esperanto. Je les ai tous beaucoup aimés ; travailler avec eux a été un plaisir quotidien.

Comment avez-vous construit, avec les différentes équipes, le personnage de Manitas ?

Nous en avons beaucoup parlé avec Virginie Montel. Pour ce personnage, la question était : comment déduire Manitas d'Emilia, et jusqu'à quel point ? Virginie a fait pas mal d'essais avec son équipe (maquillage, effets spéciaux, costumes), jusqu'à parvenir à ce physique de brute douce à voix d'ange. Et je m'y suis moi-même fait prendre : quand j'ai vu les premières photos de Manitas, je n'ai pas reconnu Karla Sofía.

Vous êtes-vous documenté sur la transidentité durant le travail de préparation ?

Je n'ai pas de culture théorique sur la question trans. C'est vraiment Karla Sofía qui a fait mon éducation sur le sujet. Je lui posais des questions par mail, elle me

répondait. Ce que j'en retiens c'est sa détermination et son courage (mental et physique). Quel courage elle a dû mobiliser pour se faire opérer, mais aussi quelle souffrance endurée avant l'opération : toute cette vie passée dans un corps qu'elle ne reconnaissait pas comme le sien.

Autre chose à son sujet : Karla vit toujours avec la mère de sa fille, qui doit avoir maintenant une quinzaine d'années. Je ne sais pas si l'on peut parler d'un exemple de liberté, mais c'est dans le fond ce que je pense.



ENTRETIEN AVEC ZOE SALDAÑA

Pourquoi pensez-vous que Jacques Audiard a tout de suite su que vous seriez Rita, après votre première rencontre sur Zoom ?

Dans un monde idéal, et si j'étais une artiste plus sûre de moi, je dirais qu'il a aimé ma voix et le fait que j'ai de l'expérience en tant que danseuse... Mais en vérité je ne sais pas. Ce que je sais, c'est que quand l'entretien a été calé et que j'ai reçu le lien Zoom, j'ai fait tout mon possible pour ne pas me laisser gagner par le trac. Jacques est un de mes réalisateurs préférés et j'ai grandi en regardant des films français.

Qu'avez-vous pensé à la première lecture du scénario ?

Qu'il était littéralement extraordinaire : ça n'est pas une intrigue « normale », ni des gens « normaux ». Tous les personnages évoluent en dehors des catégories conventionnelles. Et puis j'ai entendu les chansons, et mon excitation est encore montée d'un cran. A partir de là, j'ai simplement dû trouver en moi le courage de me dire que j'étais capable d'incarner Rita.

Pour peu que l'on considère que les films puissent avoir une nationalité, quelle serait celle d'*Emilia Pérez* ?

C'est avant tout un film de Jacques Audiard. Le décor constitue une sorte de réalité augmentée, mais les personnages se battent contre des choses très tangibles. *Emilia Pérez* est un film sur des gens qui, emprisonnés dans des situations impossibles, conçoivent pour en sortir des solutions impossibles.

De quelle manière est-ce que cette qualité « extra-ordinaire » se manifeste-t-elle dans le personnage de Rita ?

Rita est une immigrée comme on en voit peu, et elle a un profond désir d'autre chose. Même si la possibilité de changement se présente sous la forme du danger, et que son cerveau lui crie que c'est une mauvaise idée, son cœur le désire ardemment.

Vous décrivez Rita comme une immigrée, or je ne crois pas que cela soit explicite dans le scénario. Cela

fait-il partie de l'histoire que vous avez inventé au personnage en vous préparant pour le rôle ?

Oui, je lui ai donné un passé, et Jacques a soutenu à fond mon processus créatif, du moment que cela m'aidait à faire exister Rita.

Comment était-ce, pour vous, de jouer en espagnol ?

En tant que femme Latine et Caribéenne, l'espagnol est la première langue que j'ai entendue dans mon enfance. Se voir donner la possibilité de travailler mon art dans ma langue natale était un sentiment très fort - cela n'arrive pas tous les jours.

Cela a-t-il ajouté une dimension de responsabilité pour vous, en tant qu'actrice Latine à Hollywood ?

J'ai cessé de penser en ces termes pour me soulager de cette responsabilité sociétale qui peut devenir un corolaire de mon métier. Quand j'étais plus jeune, je pensais beaucoup à la justice sociale, à la nécessité de « faire bonne figure » en tant que femme Latine. Mais depuis quelques

années, je donne la priorité à mon jeu, à mon travail et à mon désir profond.

Vous avez beaucoup répété avant le tournage. Qu'est-ce que cela a apporté à votre performance d'actrice ?

J'ai beaucoup dansé et joué au théâtre dans mes années de formations, et j'en ai gardé l'idée que rien ne peut jamais être bon si on n'a pas répété, préparé, recherché et travaillé. Ce processus me permet d'avoir plus confiance en moi. Bien sûr, cela a un coût, parce que c'est beaucoup de travail, mais ça permet de se sentir complètement libre quand vient le temps du tournage, d'être réceptive aux demandes du réalisateur, de telle manière que s'il ou elle vous demande de changer quelque chose, on peut se reposer sur ces heures de recherche et de préparation. Je souffre aussi d'anxiété et de dyslexie, donc j'aime répéter énormément. C'est comme une méditation pour moi.

Avez-vous toujours utilisé cette discipline héritée de votre formation de danseuse ?

Je m'en suis toujours servi pour le travail physique sur les rôles, mais parce que je suis dyslexique, je passe en général très peu de temps à apprendre mes dialogues. Je préfère me concentrer sur la recherche, la construction du personnage, ou les échanges avec le réalisateur ou la réalisatrice. Je redoute toujours le moment où il va falloir mémoriser, mais pour ce film, je l'ai fait. J'ai travaillé avec quelqu'un pour m'aider, et j'ai aussi étudié l'accent mexicain de Rita.

Quelle a été la scène la plus difficile à tourner ?

Les scènes où je dois interagir avec d'autres acteurs, surtout quand ils ont une idée précise de ce qu'ils veulent, me font souvent peur. La scène du restaurant, où Emilia se révèle à Rita pour qui elle est, était particulièrement difficile en ce sens. Il y avait beaucoup de figurants, une chanson traverse l'action, et nous avons essayé beaucoup de choses au moment de tourner. Jacques devait s'adapter, Karla Sofía aussi, et moi aussi. Je suis restée très

calme en apparence, mais au fond de moi, j'étais terrorisée.

Avez-vous eu beaucoup de temps pour répéter avec Karla Sofía avant le début du tournage ?

Karla et moi nous sommes rencontrées un an avant le début du tournage, et nous avons donc pu beaucoup répéter avec Jacques, ce qui nous a permis d'être très à l'aise l'une avec l'autre. Karla était extrêmement bien préparée, et parce que le sujet du film est particulièrement cher à son cœur, elle a vraiment profondément incarné les personnages d'Emilia et de Manitas, ce qui a été extraordinaire à voir. J'ai une admiration sans bornes pour tous les acteurs et les actrices du film. Selena est incroyablement adaptable, téméraire et flexible.

Combien de temps de préparation a exigé la scène du gala, dans laquelle vous jouez, chantez et dansez de manière franchement spectaculaire ?

Des mois ! Nous avons commencé à travailler sur cette scène, «El Mal», en janvier, et c'est une des dernières que nous avons tournée, en juin . Nous avons

découvert le décor trois jours avant le tournage, ce qui était extrêmement stressant pour Damien, le chorégraphe. Heureusement, nous avons pu répéter avec le steadicamer, Sacha Nacéri parce que la scène est vraiment une danse entre moi et lui. C'était excitant, exaltant, terrifiant... Et douloureux ! J'ai passé les jours suivants à mettre de la glace sur le cou, les coudes et le dos, mais je l'ai fait ! J'en aime chaque seconde.

Pouvez-vous parler de votre travail avec Clément Ducol et Camille sur les chansons ?

C'était très technique, et Jacques a participé à chaque étape. J'ai adoré pouvoir regarder trois maîtres au travail : Jacques comme scénariste et réalisateur, et Camille et Clément comme musiciens. Nous avons eu énormément de conversations, de séances de travail et de réunions, et je voulais vraiment qu'ils soient fiers, qu'ils aient le sentiment que je rendais justice à leur musique et au personnage de Rita. J'ai grandi à New York, en faisant beaucoup de théâtre, et j'étais donc assez familière du travail sur une comédie musicale. En un sens, ce travail collectif avec un

metteur en scène, un chorégraphe et des compositeurs, et l'éblouissement que cela représente de voir tout ceci prendre vie, m'ont rappelé mes années sur les planches. Mais je n'avais jamais passé autant de temps au contact de musiciens et de compositeurs, et ils m'ont impressionnée chaque jour.

Tourner en studio a-t-il été pour vous une libération ou une contrainte ?

Le studio, c'est un environnement que l'on contrôle, et j'ai toujours trouvé cela libérateur. Quand on travaille en décor naturel, le décor devient presque un personnage supplémentaire du film. Le temps change, la lumière change, et on doit constamment s'adapter. Mais dans un environnement clôt comme le studio, la manipulation du réel donne une certaine liberté créative. J'adore les fonds verts, parce que j'ai beaucoup d'imagination. La seule chose, c'est qu'il faut faire ses recherches en amont. Mais si l'on travaille avec un réalisateur qui comprend et soutient cette manière de faire, et comprend la nécessité des répétitions et de la préparation, je peux tout recréer dans ma tête. J'ai adoré ça.



ENTRETIEN AVEC KARLA SOFÍA GASCÓN

Qui est Emilia Pérez ?

Emilia Pérez, c'est un peu comme si la Belle et la Bête étaient enfermées dans un même corps. Au début du film, elle est Manitas, une femme prisonnière d'une vie qui n'est pas la sienne mais qui, à un moment de son existence, à l'opportunité de laisser derrière elle cette vie dont elle ne veut plus. Manitas a grandi dans un monde où les parents préfèrent que leurs fils soient des délinquants plutôt que des « pédés ». Cela le piège à deux titres : dans la délinquance, et dans une masculinité qui n'est pas lui.

Il prend donc la décision de tout abandonner pour devenir lui-même...

Oui, c'est l'histoire de l'humanité : on doit toujours renoncer à quelque chose pour en gagner une autre. Mais c'est sa dernière chance, et il choisit le renoncement ultime, même si le cours du film le voit revenir sur ce dernier, et tenter de conserver ce qui lui importe le plus : ses enfants.

Connaissiez-vous le travail de Jacques Audiard avant de commencer à travailler avec lui ?

Très peu, et je n'ai voulu revoir aucun de ses films précédents. Son film *Les Olympiades* est sorti alors que nous travaillions déjà ensemble pour *Emilia Pérez* et j'ai décidé de ne pas aller le voir. Je ne voulais pas me conditionner. J'aime trop la liberté. Le voir comme un dieu ou un génie aurait entravé mon travail, et j'ai préféré construire avec lui une relation non pas amicale, mais familiale. Une des premières choses que je lui ai dites quand nous nous sommes rencontrés, c'est « comment allons-nous communiquer ? » Il m'a répondu cette chose très belle : « Par télépathie ! » Et c'était vrai, ça a fonctionné ! C'est le meilleur directeur d'acteurs du monde, je l'aime profondément. Nous partageons une passion immense pour ce métier.

Avez-vous le sentiment que Jacques Audiard a saisi la complexité du Mexique, ce pays que vous connaissez très bien pour y avoir construit une partie de votre carrière ?

Oui. Ce qu'il a compris avant tout, c'est le pouvoir des femmes à changer le monde, qui est au cœur du film. En ce qui concerne le Mexique, c'est un pays qui te capture ; on y voit des choses très dures mais aussi des choses magnifiques. Il y a une douceur, une chaleur chez les gens, et c'est un pays où j'ai vécu des moments très heureux, et créé des liens profonds et chaleureux avec des amis chers.

Quand vous avez lu le scénario, avez-vous eu le sentiment d'être comprise, en tant que femme, et en tant que femme trans ?

Totalement. Jacques portait ce projet depuis longtemps, il s'était interrogé longuement sur ces questions. Il a évité des

écueils communs pour beaucoup de gens, comme les erreurs de pronoms... Mais ce qui a été particulièrement intéressant, c'est qu'il a fallu que je lutte pour le convaincre de me laisser jouer aussi Manitas.

Cela a-t-il été difficile, émotionnellement et techniquement, de jouer les scènes de Manitas ?

De manière générale, j'aime jouer ce qui est le plus éloigné de moi, et Manitas n'a rien à voir avec moi... Mais bien sûr, des choses ont résonné, en particulier son profond désir de changement et l'amour qu'il a pour ses enfants. Je l'adore parce qu'il est libre, alors qu'Emilia est plus contrainte. Quoi qu'on en dise, le modèle social fait peser une exigence sur les femmes, qui sont pourtant plus libérées intérieurement, et pendant le tournage, jouer Emilia m'a demandé beaucoup plus d'efforts. Je devais porter un corset qui entravait mes mouvements, une perruque qui m'enserrait la tête, des

chaussures à talon... Avec Manitas, une fois passée l'étape initiale du maquillage et de la pose des prothèses sur mon visage, j'étais libre de bouger comme je voulais.

Comment avez-vous travaillé sur votre voix pour trouver le timbre très grave de Manitas, et celui, beaucoup plus haut perché, d'Emilia ?

Ma voix à moi est quelque part entre les voix de Manitas et d'Emilia, mais j'ai une passion pour le doublage. Même dans la vie, je m'amuse constamment à inventer des voix pour les gens. Pour Manitas, j'ai pensé au personnage de John Rambo, que je regardais à la télévision avec mon frère quand nous étions enfants. Pour Emilia, qui a un timbre plus léger parce qu'elle a besoin d'exagérer sa douceur, je me suis inspirée de la voix de la chanteuse anglaise Samantha Fox.

Comment avez-vous abordé les parties chantées ?

J'ai tout de suite annoncé à Jacques et au reste de l'équipe que je ne suis ni chanteuse, ni danseuse. Mais

heureusement, j'adore le travail, et nous avons eu le temps - plus d'un an de préparation en amont du tournage. Avec le chorégraphe Damien Jalet, nous avons insisté sur les mouvements de mains de Manitas et d'Emilia. Avec Camille et Clément, les compositeurs, ça a été dur, surtout pour les chansons d'Emilia, qui sont dans une tessiture très haute. Mais Jacques a l'intelligence de prendre en compte les facilités et les limites de chacun.

Comment s'est passé le travail avec Zoe Saldaña et Selena Gomez ?

Si on m'avait dit il y a vingt ans que je jouerais avec Zoe Saldaña et Selena Gomez dans un film de Jacques Audiard, je n'y aurais jamais cru ! Mon truc pour ne pas me laisser intimider par cette situation, ça a été de les traiter comme des sœurs, et comme leurs personnages. On a dû me prendre pour une folle car j'étais tellement immergée dans le film que parfois, les limites devenaient floues : quand je regardais les scènes de Selena avec Édgar Ramírez, qui joue son amant, je ressentais la jalousie d'Emilia.

Quelles scènes ont été les plus difficiles à jouer ?

La scène de l'hôpital, quand Emilia se réveille de son opération, a été l'une des premières que l'on a tournées, et c'était très dur émotionnellement. Et puis la scène d'Emilia avec son fils, dans sa chambre d'enfant, m'a soudain fait comprendre la profondeur de ce rôle. J'étais allongée là, à regarder les lumières au plafond, et j'ai su que j'aurais besoin d'une forme d'exorcisme à la fin du tournage car ce que je vivais était très, très fort. Je suis une mère. Avant cela, j'étais un père. Pour moi, cet aspect du film a été très puissant émotionnellement, mais aussi plus facile à comprendre.

La sortie du film va faire de vous une porte-parole de la « cause » trans et de la lutte pour les droits des personnes trans. Comment vivez-vous ce statut ?

Tout d'abord, je crois qu'avant d'être une figure des communautés trans ou LGBTQI+, je me vois surtout comme quelqu'un qui s'est battu pour aller au bout de ses rêves. Des milliers d'acteurs

partout dans le monde galèrent pour pouvoir travailler, se produisent au théâtre dans des salles quasi-vides... Moi-même, j'ai déjà joué sur scène pour un spectateur ; c'est un métier très difficile. Donc j'aimerais avant tout représenter cela : ce courage, ce désir, cette force qui permet de réaliser ses rêves. Pour ce qui est des personnes trans, j'aimerais qu'on ne se débarrasse pas de nous en nous rangeant dans une catégorie, qu'on arrête de nous enfermer, que les moqueries, les insultes et la haine cessent. Moi, j'ai eu de la chance en quelque sorte : grâce à mon épouse et à ma famille, j'ai pu vivre ma transition tout en poursuivant ma vie. Mais il faut penser à toutes les femmes trans qui sont obligées de se prostituer pour gagner leur vie parce qu'elles perdent leur travail et leur moyen de subsistance. J'aimerais que l'on puisse toutes et tous vivre en pleine lumière, et surtout vivre des vies normales.



ENTRETIEN AVEC SELENA GOMEZ

Que connaissiez-vous de la filmographie de Jacques Audiard quand vous l'avez rencontré pour la première fois à New York ?

Le premier de ses films que j'ai vus est *De rouille et d'os*, et je suis instantanément tombée amoureuse de son style en tant que réalisateur. J'étais extrêmement heureuse de le rencontrer, mais aussi angoissée parce que j'ai su d'entrée de jeu que ce rôle serait un défi.

Il dit que vous ne l'avez pas cru, quand il vous a dit, après dix minutes d'entretien, qu'il vous voulait pour incarner Jessica...

Je n'ai aucun souvenir de l'audition ! La scène était tellement intense que je suis comme tombée dans un trou noir. Quand il m'a annoncé que j'avais le rôle, j'ai eu l'impression de rêver.

Jacques Audiard ne savait pas grand-chose de vous avant de vous rencontrer. De quelle manière cela a-t-il joué dans votre relation de travail ?

J'ai adoré qu'il ne sache pas vraiment qui j'étais, et je pense même que ça a joué en ma faveur. Il m'a regardée comme une actrice, sans à priori, et ça m'a donné le sentiment d'avoir vraiment mérité le rôle.

Vous avez toujours chanté, dansé et joué... De quelle manière ces différentes formes d'expression artistique s'imbriquent-elles dans tout ce que vous faites ?

Quand je chante, je joue un rôle à fond, ça m'aide à me laisser aller aux paroles, c'est comme si je jouais un personnage. Cela dit, je ne crois pas être une très bonne danseuse, même si j'aime énormément le lâcher-prise

émotionnel que je trouve dans la musique, et la manière dont elle peut aider à donner forme à une histoire. La tristesse, la joie, la solitude, la puissance... Tout se rejoint et pour ce film, c'était un aspect capital du personnage, et un style de danse que je n'avais jamais pratiqué jusque-là. C'était surprenant et sophistiqué.

Le film se passe au Mexique, qui est le pays d'origine de votre famille paternelle. Vous avez grandi au Texas. Quelle relation entretenez-vous avec la culture mexicaine ?

Ma grand-mère est arrivée aux États-Unis en 1973 à l'arrière d'un camion, et a obtenu sa citoyenneté américaine dix-huit ans plus tard. Ça a été très dur pour elle - elle a dû laisser derrière elle toute sa famille -, mais mon père a vraiment réussi à garder vivant le lien avec nos racines. Les traditions, la

gastronomie, la culture mexicaines ont toujours été au cœur de mon éducation. Et puis le Mexique était tout proche en voiture de là où nous vivions.

Comment vous êtes-vous préparée pour jouer la comédie en espagnol ?

J'avais déjà enregistré des chansons en espagnol, mais j'étais très intimidée à l'idée de devoir parler espagnol dans le film. Heureusement, le personnage de Jessi est Mexicaine-Américaine, ce qui a levé un peu la pression de devoir viser un accent parfait.

Les droits des personnes LGBTQIA+ sont attaqués un peu partout aux États-Unis, et particulièrement au Texas, où vous êtes née. Voyez-vous Emilia Pérez comme un film politique ? Cet aspect a-t-il ajouté une dimension à la nécessité de raconter cette histoire aujourd'hui ?

Quand j'ai lu le scénario, je me suis tout de suite assurée que le rôle d'Emilia serait confié à une actrice qui avait l'expérience de la transidentité. Il était capital pour moi de donner cette opportunité à une femme trans, car la visibilité est un enjeu majeur.

Votre personnage dans Emilia Pérez est une femme puissante qui se bat pour sa liberté d'aimer qui elle veut. Elle aussi est dans un moment de transition. Est-ce une chose à laquelle vous vous êtes identifiée ?

Oui. Je découvre énormément de choses sur moi-même depuis que j'ai passé les trente ans. C'est parfois étrange, et ça n'est pas forcément simple, mais c'est aussi enrichissant, et tout devient plus facile avec le temps. Je me sens plus sage, et bien plus en phase avec qui je suis.

Qu'est-ce qui vous a le plus touchée chez Jessica ?

Elle vit tout de manière extrêmement intense, et c'est quelque chose à quoi je peux m'identifier. Dans la passion ou la colère, elle a été fascinante à jouer car il n'y a pas un instant dans le film où elle soit stable.

Jessica est aussi une mère, qui essaye de concilier les obligations qui lui incombent à sa vie de femme. Où avez-vous trouvé l'inspiration pour cet aspect du personnage ?

J'adore les enfants. Je n'en ai pas moi-même, donc je ne peux pas

m'identifier totalement, mais j'ai un respect infini pour les femmes car elles peuvent tout mener de front. Je regardais Zoe, et je pouvais voir chaque jour quelle mère formidable elle est, tout en étant une merveilleuse actrice.

Quelle scène appréhendez-vous le plus avant le début du tournage ?

La scène de danse, parce que je n'avais jamais fait ce genre de chorégraphie. C'était très intense et je savais que ça me coûterait physiquement. Mais au final, je me suis énormément amusée, dans les répétitions et pendant le tournage.

Comment s'est passé le tournage à Paris ? Quel effet le fait de tourner en studio a-t-il eu sur votre jeu ?

J'étais un peu inquiète au début, mais les équipes techniques ont fait un travail si réaliste que les décors nous transportaient immédiatement dans un monde parallèle. J'aurais aimé tourner au Mexique, mais l'atmosphère du pays a été tellement bien restituée que ne pas y être ne m'a à aucun moment empêchée de m'abandonner au personnage.



ENTRETIEN AVEC CLÉMENT DUCOL ET CAMILLE

Vous avez commencé à travailler avec Jacques Audiard alors qu'Emilia Pérez était encore un projet d'opéra. Comment cela a-t-il marqué les premiers moments du développement ?

Clément Ducol : Opéra, drame musical... Au cours de nos premiers rendez-vous avec Jacques, la forme était en effet incertaine. Mais nous parlions de musique, de danse, de cinéma, de plein de choses... Je venais de terminer *Annette*, de Leos Carax, pour lequel j'étais directeur musical et arrangeur. Cela m'a beaucoup servi pour le rôle plus créatif de compositeur sur *Emilia Pérez*.

Camille : L'imaginaire du film, l'écriture dramaturgique, le côté haut en couleurs des personnages portent la trace de ces premiers temps. Nous avons longtemps parlé d'actes, et je pense d'ailleurs toujours le film en actes. Cela a eu aussi un impact, je crois, sur la façon dont nous voyions les personnages, comme des archétypes. Dans la première scène, que nous appelons *Alegato* (« Le Plaidoyer ») Rita s'adresse à son auditoire imaginaire, mais aussi à son peuple et au

spectateur, comme dans une ouverture shakespearienne.

Enfin, vous vous arrêtez tous sur la forme d'une « comédie musicale », mais d'un genre particulier...

Camille : Moi, ma vie est une comédie musicale. Je chante tout le temps, le chant est pour moi une solution à tout. Mais je trouve souvent que les comédies musicales manquent de naturel. J'ai envie de faire éclater les codes, et je me suis retrouvée sur ça avec Jacques, qui a le même désir en tant que cinéaste. La continuité qu'il cherchait, entre le spectacle et le hors-les-murs, l'opéra et le cinéma, est finalement similaire à ce que je cherche toujours dans mon travail entre le parlé et le chanté : c'est cette idée d'enchanter le réel.

Clément Ducol : Nous nous sommes mis d'accord dès le départ sur le fait qu'il ne s'agissait pas de chanter tous les dialogues. Nous voulions que la chanson tienne un rôle narratif, et donc que l'on prenne en charge, Camille et moi, ce qui doit se passer dans certaines scènes pour le mettre en forme en chanson.

Vous êtes partis ensemble pour une première résidence de travail, au printemps 2020. Qu'est-ce qui s'y est décidé ?

Clément Ducol : On se retrouvait le matin autour de la table, et j'avais l'impression d'assister à des masterclasses de scénario. Parce que les chansons devaient prendre en charge la narration, il était important que nous soyons là, Camille et moi, y compris dans ces étapes de construction du récit. Thomas et Jacques nous demandaient notre avis, et le mariage de nos disciplines a pris du sens quand nous avons compris comment, chacun avec notre langage, nous pouvions raconter la même chose. Nous identifions des endroits pour les chansons, les transitions et les chœurs, et puis l'après-midi, avec Camille, on s'enfermait dans le studio pour aboutir des maquettes, que Jacques et Thomas venaient écouter en fin de journée. Il y avait dans tout cela une rapidité grisante.

Étiez-vous familiers de la culture mexicaine ? Vous êtes-vous documentés ?

Camille : Ce que j'ai aimé dans le pitch de Jacques, que j'ai trouvé particulièrement courageux, inspirant et clair au niveau artistique, c'était qu'on était comme une troupe d'opéra, qui joue une fois un spectacle qui se passe en Italie, une autre fois au Japon, une troisième au Mexique... Je suis Française, Clément aussi, on ne prétend pas être Mexicains. Ce qui, au final, a apporté la « mexicanité » des chansons, ce sont le phrasé de la langue, ses accents toniques, et les voix des interprètes, des chœurs, et des figurants.

Clément : Jacques a choisi des compositeurs français, et il n'a jamais été question de singer la musique mexicaine. Ce qui influe en revanche nécessairement, c'est la musicalité de l'espagnol, la rugosité des consonnes, le spectre harmonique des voyelles...

Comment avez-vous travaillé en studio avec Selena Gomez et Zoe Saldña ?

Camille : Je les ai rencontrées en toute innocence, en sachant très peu sur elles. Je ne voulais pas me laisser influencer, impressionner, fasciner par leurs personnages publics ou leurs carrières. Selena est arrivée en studio avec son ingénieur du son, et il nous a

énormément aidés. C'est une grande bosseuse, très attentive, très humble. Zoe a les mêmes qualités de mise au service (très appréciables chez les comédiens), mais elle est très différente. Elle a moins l'habitude du studio, et a tout de suite annoncé que le chant n'était pas sa zone de confort. Mais elle a un instinct et une vraie musicalité naturelle étonnants. C'est une grande perfectionniste, qui, quand elle joue, est complètement dans son cœur tout en maîtrisant le moindre regard ou mouvement de sourcil. C'est une athlète.

Vous étiez également présents sur le tournage ?

Camille : Oui. Nous avons enregistré tous les playbacks avec les acteurs et les actrices avant leurs scènes, donc a priori il n'était question que d'ajustements techniques et de *lipsync*... Mais Jacques a finalement voulu enregistrer les prises live, notamment car des enjeux d'interprétation apparaissaient... Après le tournage, nous avons tout réenregistré en post-synchro, avec les acteurs, sur les images. Le résultat que l'on entend dans le film est un mélange entre le playback et la post-synchro, nourri par le live du tournage.

Clément Ducol : En musique, on a beaucoup moins de moyens qu'au cinéma, et on a donc l'habitude de travailler très rapidement, sans avoir l'occasion de se poser des questions sur le long terme.

Mais Jacques remet tout le temps tout en question, ce qui est assez impressionnant. La chanson pop de Selena Gomez a ainsi été écrite alors que le tournage avait déjà commencé. Il voulait une nouvelle chanson, plus profonde, et qui la raconte, elle. Il nous a conseillé de regarder son documentaire *My Mind and Me*. Ça a donné « Mi Camino ».

Clément, vous avez aussi composé la musique originale du film. Pouvez-vous en dire deux mots ?

Clément Ducol : Ça a été une grosse question : nous avons une trame musicale solide avec les chansons, nous ne voulions pas y ajouter du commentaire. J'ai donc proposé à Jacques des matières vocales pour le score, chantées entre autres par Camille et moi-même, des chœurs qui se différencieraient vraiment des chansons. Des dialogues aux chants en passant par ces paysages sonores, la voix est la trame globale du film.



ENTRETIEN AVEC DAMIEN JALET

Quelle a été votre première réaction, lorsque Jacques Audiard vous a proposé de collaborer avec lui sur le film ?

Le contexte était assez fou car quand j'ai reçu l'appel me disant que Audiard voulait me rencontrer, j'étais à Mexico City, une ville que je connais bien pour y avoir pas mal travaillé au fil des ans. Après deux expériences passionnantes avec des cinéastes (Luca Guadagnino en 2018 pour *Suspiria*, et Paul Thomas Anderson en 2019 pour le court-métrage *Anima*), et en plein milieu d'annulations de spectacles liées au Covid je me disais justement que j'avais envie qu'un grand réalisateur me propose un film intéressant, et que je voulais retravailler au Mexique. La proposition de Jacques est donc arrivée à point nommé ! Il arrivait deux jours plus tard à Mexico City et nous nous sommes rencontrés une première fois à ce moment-là.

Qu'avez-vous vu comme possibilités chorégraphiques à la lecture du scénario ?

J'ai tout de suite trouvé le scénario fascinant et intrigant, mais il n'y avait aucune mention de scènes dansées, et même le motif de la comédie musicale n'était pas évident. Il a donc tout de suite été clair que le travail avec Jacques serait collaboratif, et que je trouverais ma place en discutant avec lui du film qu'il imaginait.

Comment avez-vous avancé, dans la période du développement ?

Ça a été un processus de longue haleine. Entre notre rencontre, fin 2021, et le tournage, au printemps 2023, nous nous sommes beaucoup vus, nous avons énormément échangé pour nous mettre au diapason l'un de l'autre. Jacques n'avait jamais travaillé avec un chorégraphe, et je l'ai tout de suite alerté sur le fait que je risquais d'être un peu dans ses pattes,

au moment du tournage, pour formaliser quelque chose avec les corps des comédiens qui s'inscrirait dans le jeu.

C'est-à-dire ?

Jusque-là, mon travail de chorégraphe au cinéma s'était concentré sur des scènes de danse pour lesquelles il n'y avait pas de texte. Mais dans *Emilia Pérez*, musique, scénario et chorégraphie fonctionnent conjointement pour raconter l'histoire. Les mouvements des corps ne miment pas les dialogues, ne les illustrent pas littéralement, et il fallait donc trouver un langage parallèle qui ait une vraie fonction, qui donne aux scènes une sorte d'urgence et d'intensité.

La toute première scène établit justement cette dialectique entre les différentes formes d'expression artistique du film...

À ce moment du film, Rita (Zoe Saldaña) n'est pas encore complètement aiguisée.

Elle a ce langage un peu brut, un peu confus, mélange d'habitus juridique (puisqu'elle est avocate et prépare une plaidoirie) et de ses origines populaires. Sa gestuelle restitue cet état. À mesure que le film avance et qu'elle s'affirme professionnellement, elle devient plus précise ; elle a développé ses gestes en même temps que sa puissance.

Cette puissance éclate au moment de « El Mal », la spectaculaire scène de gala...

Oui, exactement. Le rythme de la musique est d'ailleurs en miroir de celui de la scène d'ouverture, et pour cette chorégraphie, j'ai travaillé mot à mot sur les paroles de la chanson, avec mon assistante mexicaine Gabriela Cesena, afin que chacun de ses gestes résonne ou contredise avec ce qu'elle dit. J'ai proposé à Jacques de développer cette scène comme un véritable solo pour Zoe, sachant qu'elle

pouvait concilier comme très peu d'acteurs virtuosité chorégraphique, jeu et chant. C'était un moment incroyable du tournage ; les figurants, qui n'étaient pas danseurs, ont appris ce qu'ils faisaient le jour même, il n'y a pas eu de jour de répétitions pour les préparer, ce qui apporte, je pense, une vraie tension à la scène.

Comment s'est déroulé le travail avec les acteurs ?

Il fallait faire du sur-mesure, en prenant à chaque fois en compte la personne que l'on avait en face de nous. Avec Karla Sofía, les tentatives de formaliser quelque chose au niveau de la danse entravait sa relation au jeu. Nous nous en sommes donc tenus à quelque chose de minimaliste qui colle en fait très bien à Emilia Pérez. Elle est le personnage titulaire du film, et une sorte de pilier. À l'inverse, Zoe Saldaña est une danseuse. Elle pense comme une danseuse, elle a la technique... J'ai tout de suite dit à Jacques qu'elle était capable de choses formidables, et cela m'a permis de créer une forme de ciment entre les acteurs et

les danseurs. Avec Selena Gomez, ça s'est tout de suite très bien passé car elle est très réceptive. Elle m'a dit d'entrée qu'elle préférait apprendre la chorégraphie et elle a en effet été très appliquée pour étudier chaque geste, chaque angle...

Avez-vous travaillé conjointement avec le directeur de la photographie, Paul Guillaume, pour coordonner les scènes de danse ?

Oui. Jacques a très vite compris que les mouvements de caméra faisaient partie de la chorégraphie, et m'a donc laissé échanger avec le steadycam, Sacha Nacéri. Notre première journée de tournage était la première scène, celle de la chanson « Alegato », où Rita répète sa plaidoirie. C'était extrêmement technique et ça a donné un coup d'envoi très positif. Jacques a pu voir que tout se mettait en place facilement malgré le nombre de figurants sur le plateau, grâce à une construction très minutieuse en amont. Nous avons passé trois semaines sur ces trois premières minutes, pour que ce soit à

la fois chaotique et ultra précis, et que cela introduise cette grammaire propre au film, où la danse s'intègre dans la gestuelle des personnages, de la même manière que les chansons sont mêlées aux dialogues.

Pouvez-vous parler de la scène dans l'hôpital ?

C'est la première sur laquelle j'ai travaillé. Le décor nous est venu quand nous avons visité un hôpital au Mexique qui ressemblait au musée Guggenheim de New York : comme une spirale en hauteur, avec une grande voute centrale. Du coup, on s'aperçoit dans la scène, en montant d'étage en étage, que ce lieu est comme une usine. On voulait évoquer le côté industriel de ces cliniques qui font des opérations à la chaîne. Nous avons introduit des gestes très rapides pour décaler, donner une légèreté, quelque chose d'un peu surréaliste, de presque comique... C'est comme une grande roulette en pleine lumière où le masculin devient très concrètement féminin et vice-versa. Là aussi, la chorégraphie était très technique,

parce qu'il a fallu jouer avec les tables et les objets, avec une extrême précision et dans un espace très restreint.

Comment avez-vous adapté les exigences de préparation de votre domaine à la méthode de travail de Jacques Audiard, très attaché aux changements de dernière minute ?

Jacques continue de taper dans la termitière jusqu'au tournage ! Il faut donc toujours s'adapter, ça change beaucoup et il est difficile de fixer quoi que ce soit. Cette manière de travailler apporte une tension supplémentaire, pousse chacun au bout de ce qu'il peut faire, mais Jacques a aussi dû composer avec le fait que certaines choses liées à la chorégraphie avaient besoin d'une préparation énorme en amont, et étaient donc moins mobiles le jour J. Au final, ça lui donnait des repères autour desquels il pouvait inventer, même si c'était différent de sa manière de travailler habituelle.



LISTE ARTISTIQUE

RITA	Zoe SALDAÑA
EMILIA	Karla Sofía GASCÓN
JESSI	Selena GOMEZ
EPIFANIA	Adriana PAZ
GUSTAVO BRUN	Édgar RAMÍREZ
WASSERMAN	Mark IVANIR
MANITAS	Karla Sofía GASCÓN
BERLINGER	Eduardo ALADRO
GABRIEL MENDOZA	Emiliano Edmundo HASAN JALIL
ANGEL (ado)	Gaël MURGIA-FUR
DIEGO (ado)	Tirso PIETRIGA
AUMONIER	Jarib dit Javier ZAGOYA MONTIEL
LA PONCHIS	Magali BRITO
EL FLACO	Sébastien FRUIT

LISTE TECHNIQUE

UN FILM DE	Jacques AUDIARD
SCENARIO	Jacques AUDIARD <i>Librement adapté du roman « Ecoute » de Boris Razon</i>
MUSIQUE ORIGINALE et CHANSONS	Clément DUCOL et Camille
CHOREGRAPHE	Damien JALET
DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE	Paul GUILHAUME, AFC
MONTAGE	Juliette WELFLING
DIRECTRICE ARTISTIQUE ET CREATION DES COSTUMES	Virginie MONTEL
DECORS	Emmanuelle DUPLAY
INGENIEUR DU SON	Erwan KERZANET
SUPERVISEUR MUSICAL ET PRODUCTEUR EXECUTIF DE LA MUSIQUE	Pierre-Marie DRU
MUSIQUES ET PRODUCTIONS ADDITIONNELLES	Maxence DUSSERE
MONTAGE SON	Aymeric DEVOLDERE
SUPERVISION SONORE ET MIXAGE	Cyril HOLTZ
CASTING	Carla HOOL et Christel BARAS
ASSISTANT MISE EN SCENE	Jean-Baptiste POUILLOUX
SCRIPTTE	Christelle MEAUX
DIRECTION ARTISTIQUE DES COSTUMES SAINT LAURENT	Anthony VACCARELLO
MAQUILLAGE	Julia FLOCH CARBONEL et Simon LIVET
COIFFURE	Jane BRIZARD et Emmanuel JANVIER
PRODUCTRICE EXECUTIVE	Pauline LAMY
DIRECTEUR DE PRODUCTION	Olivier THERY LAPINEY
REGISSEUR GENERAL	Jean-François VOISIN
SUPERVISEUR DES EFFETS SPECIAUX	Cédric FAYOLLE
DIRECTRICE DE POST-PRODUCTION	Eugénie DEPLUS
UNE PRODUCTION	WHY NOT PRODUCTIONS, PAGE 114
CO PRODUIT PAR	SAINT LAURENT BY ANTHONY VACCARELLO, PATHE, FRANCE 2 CINEMA
EN ASSOCIATION AVEC	LIBRARY PICTURES INTERNATIONAL ET AVEC LOGICAL CONTENT VENTURES, LES FILMS DU FLEUVE, THE VETERANS, VIXENS, CASA KAFKA PICTURES, PIMIENTA FILMS
AVEC LE SOUTIEN DU	CNC et de LA REGION ILE-DE-France
AVEC LA PARTICIPATION DE	CINE+
AVEC LE SOUTIEN DE	CANAL+ et FRANCE TELEVISIONS