VICKY KRIEPS

LOVE ME TENDER

UN FILM DE

ANNA CAZENAVE CAMBET

FESTIVAL DE CANNES

SÉLECTION OFFICIELLE 2025

UN CERTAIN REGARD

NOVOPROD CINÉMA présente

VICKY KRIEPS

LOVE ME TENDER

UN FILM DE

ANNA CAZENAVE CAMBET

FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2025
UN CERTAIN REGARD

SON 5.1 - FORMAT IMAGE 1.85 - 2H13

AU CINEMA

DISTRIBUTEUR
ADOK FILMS
8, rue des Moraines
CH 1227 GENEVE
adok@adokfilms.ch

RELATIONS PRESSE
Emilie Moor
emilie@adokfilms.ch

SYNOPSIS

Une fin d'été, Clémence annonce à son ex-mari qu'elle a des histoires d'amour avec des femmes. Sa vie bascule lorsqu'il lui retire la garde de son fils. Clémence va devoir lutter pour rester mère, femme, libre.

ENTRETIEN AVEC ANNA CAZENAVE CAMBET

Après la sortie de votre premier long métrage *De l'or pour les chiens,* qui faisait partie de la sélection des films français de la Semaine de la Critique en 2020, l'année du COVID, vous aviez des envies particulières ? A quel moment ce film s'est enclenché ?

C'est un projet que mes producteurs Raphaëlle Delauche et Nicolas Sanfaute, de Novoprod Cinéma m'ont proposé. Ils savaient que les droits de l'ouvrage de Constance Debré, *Love Me Tender*, paru en 2020, étaient libres et ils m'ont suggéré de rencontrer l'éditrice de Constance Debré. J'ai ensuite écrit une lettre, puis une note d'intention. Constance avait vu mes films, y compris les courts-métrages et a confirmé qu'elle souhaitait que je porte son roman à l'écran. J'avais lu *Love Me Tender* à sa sortie, bien avant qu'on m'en propose l'adaptation et à une époque où je venais d'avoir un enfant. La lecture de ce récit avait été une vraie rencontre car je touchais du doigt une littérature qui racontait une autre façon d'être mère, tout en ayant l'impression de n'avoir jamais lu un tel récit, un tel regard. Cela m'avait fait du bien et aussi remuée. Pour moi, les artistes femmes, dans la littérature récente, qui ont eu des enfants et ont continué à être autrices, c'était Françoise Sagan et Marguerite Duras. Ce livre de Constance Debré mettait des mots nouveaux, actuels, sur cette idée de l'absolu, celui de son rapport à son enfant, jusqu'à le mettre en question, tout en frôlant de vrais tabous : est-on obligée de continuer à aimer son enfant éternellement, y compris quand on ne le voit plus jamais ? Jusqu'où va cet engagement, cette responsabilité ? Le deuil maternel existe-t-il ? Tout cela m'avait bouleversé. Je ne m'attendais pas à ce que, deux ans plus tard, ce roman revienne de la sorte dans ma vie.

Vous avez écrit seule le scénario de *Love Me Tender*. L'auteure de l'ouvrage a participé à son écriture ? Vous avez pris des libertés avec le roman ?

J'ai écrit seule, j'avais besoin de prendre du recul, de trouver mon espace à l'intérieur de ce récit autofictionnel, de trouver en quoi il allait devenir mon film. Après notre rencontre, Constance Debré m'a laissé les clés du château. Nous nous sommes revues régulièrement, pour le plaisir d'échanger, pour nourrir un dialogue au long cours sur l'écriture.

Mes interrogations, lors de l'adaptation, étaient liées à la structure du récit lui-même. Je souhaitais respecter la chronologie des faits, le temps tel qu'on le ressent en tant qu'adulte et tel qu'il agit sur un enfant. Très vite, j'ai souhaité qu'on ressente la durée, qu'on éprouve avec elle ce temps qui passe, attendre un mois, deux mois, six mois. Et le changement des saisons qui va avec, qu'on ne perçoit que peu dans le roman, en tout cas moins visiblement qu'à l'image et que je tenais à figurer. Cela avait des conséquences : un tournage long,

avec des césures qui permettent de traverser chaque saison. Quand cela a été clair dans ma tête, le film s'est écrit presque tout seul. Je voulais m'en tenir à ce récit, avec son rapport précis à la justice, sans en rajouter du côté du judiciaire, sans en faire un film de procès.

Dans le roman, les relations que le personnage a avec d'autres femmes, sont peu décrites, elles sont plutôt compilées, fragmentaires. Ce qui me laissait un espace pour élaborer des personnages, les inventer. Dans le roman, le père vit également en province, sur les bords de Loire, et je l'ai déplacé dans le Sud-Ouest. À plusieurs endroits du film, j'ai tiré l'histoire un peu ailleurs, tout en restant je crois, au plus proche de l'histoire principale, celle d'une mère a qui l'on retire son fils.

Dans *Love Me Tender*, on assiste à la mise en abîme du roman qu'elle est en train d'écrire et qu'au final vous portez à l'écran. Ce qu'exprime sa voix off structure le récit, lui donne sa respiration.

Je tenais à prendre en charge la question de l'écriture dans la vie de Clémence, puisqu'elle en fait un livre. Que cela soit au cœur du film puisque cela a été au cœur de sa vie pendant cette période. C'est d'ailleurs une part de ce qui lui est reproché, d'écrire, aussi fou que cela puisse paraître. Le livre étant une autofiction, je me suis autorisée à rajouter une couche de fiction. La voir écrire apporte une médiation par rapport à la réalité qu'elle vit, cela permet d'être au plus proche d'elle sans en passer forcément par la parole. Je crois que c'est par là que le spectateur obtient l'émotion intime de Clémence.

Cette écrivaine solitaire, comment l'avez-vous caractérisée à l'écran ?

Ce personnage, je le pensais sans cesse comme un *lonesome cowboy*. C'est comme ça que nous la filmons avec Kristy Baboul, mon chef-opérateur. Nous cherchions à lui donner cette force-là, ce charisme. La filmer en contre-plongée, lui donner toute sa stature. En quelques sortes, nous n'avons jamais cherché à la « filmer comme une femme ». Nous sommes allés chercher des références du côté de « héros » masculins. Aussi et surtout parce que les récits de femmes comme Clémence tardent encore à faire leur place au cinéma.

Etait-ce essentiel pour vous que les spectateur.ices s'identifient à Clémence pour mieux comprendre son parcours ?

Lors des retours à la lecture des premières versions du scénario, s'est posée la question de l'empathie avec le personnage principal. On la trouvait froide et détachée, certaines de ses décisions de vie dérangeaient. Je me répétais sans cesse, que faut-il écrire alors ? Qu'elle pleure plus, qu'elle sourit davantage ? Mais aujourd'hui, les spectateurs me parlent de Clémence comme de quelqu'un à qui ils s'identifient fortement. Il y a des choses universelles dans ce personnage. Cette histoire de femme qui perd la garde de son enfant peut toucher aussi bien des mères, des pères, des enfants de parents divorcés...

D'autre part, ce qu'on a pu reprocher au personnage n'est rien d'autre que ce que la société lui a reproché. Or, elle refuse de transiger en disant : si je dois abdiquer sur l'écriture, sur ma vie, sur mes relations, pour pouvoir obtenir la garde de mon enfant, je ne vais pas le faire. Du coup, que fait-on avec cela ? C'est le tabou absolu, celui de la mauvaise mère. Une mère et peut-être plus encore une mère au cinéma, n'a pas le droit de dire cela.

Clémence semble avoir intériorisé la loi, le discours de l'autre, souhaitant s'y conformer pour ne pas perdre son enfant (« *Paul c'est ma limite* », dit-elle), quitte à susciter des tensions ou des déchirements dans sa vie affective.

On lui reproche une forme de liberté. J'ai souvent parlé de cela à Vicky Krieps, au sujet du personnage de Clémence qu'elle interprète, de son rapport à la discipline. Clémence a tout à fait conscience de ce qu'elle a le droit de faire. Elle tient parce que c'est un bon petit soldat, parce qu'elle partitionne sa vie : l'écriture, la nage, les femmes, les rendez-vous au pôle médiation. C'est une vie d'ultra-discipline en réalité. Tout au long de la procédure, elle a respecté strictement les droits de visite et les règles du jeu de son ex-mari. C'est un personnage d'une grande droiture.

Comment s'est effectué le choix des interprètes ?

Cela a été un processus très long. Pout le rôle de l'héroïne, Clémence, je cherchais une actrice avec une vraie présence physique, à qui j'allais demander, si nécessaire, de se raser le crâne. Qu'elle ait une certaine taille, des épaules, pour être au moins aussi grande sinon plus grande que ses partenaires. Ce qui élimine beaucoup de comédiennes. Avec Antoine Reinartz, qui joue le rôle de Laurent, son mari, c'était important que tous les deux se ressemblent, comme des frères et sœurs qui auraient grandi ensemble, j'aimais ce trouble. Quand nous avons pensé à Vicky Krieps s'est posée la question de l'accent, de ce que cela disait en plus sur ses origines. Il venait raconter quelque chose de l'ailleurs d'une mère, de ce qu'elle aurait hérité d'elle. Cette mère, qu'on voit juste en photo, reste un mystère. Tout faisait sens pour le personnage, y compris le mélange de dureté et de grande fragilité qui affleure sur son visage lorsqu'elle joue.

Vicky Krieps est formidable car elle passe par toute une palette d'expressions et Antoine Reinartz est excellent en faux gentil détestable.

Dès ma première rencontre avec Vicky, j'ai su qu'elle avait très fortement saisi ce que je souhaitais raconter avec le personnage de Clémence, qu'elle vibrait avec elle ainsi qu'avec le scénario. Sur le tournage, nous avions besoin de peu de mots, on se faisait confiance. J'étais très admirative de sa façon d'aborder son jeu, de sa disponibilité aux émotions qu'elle devait traverser. J'ai vraiment eu la sensation que nous composions la trajectoire de Clémence ensemble, que nous pouvions doser de façon très précise où le personnage en était de ses états. Elle est de tous les plans, la précision de notre travail ensemble était capitale pour le film.

Quand nous nous voyons la première fois avec Antoine, il se met à me parler du personnage de Laurent en me disant qu'il le comprend et que cet homme a ses raisons. Je ne connaissais pas encore Antoine à ce moment-là, et j'étais très perturbée par cette rencontre, avant de saisir que non seulement il acceptait le rôle mais qu'il avait commencé à travailler son personnage, dont il serait en quelque sorte, en tant qu'acteur, l'avocat. Entre les prises, il pouvait me dire : « *Tu vois, c'est moi qui paie l'école !* » Le dernier jour, en quittant le plateau, il m'a envoyé un message : « *Je peux te le dire, maintenant, il est détestable !* »

Je le rappelais souvent à Vicky Krieps et à Antoine Reinartz : n'oubliez pas que vos personnages sont des avocats de formation. Vous devez savoir encaisser une mauvaise nouvelle et tout faire pour que cela ne se voit pas, afin de rebondir sur le champ. Pour le personnage de Laurent, quand Clémence lui annonce qu'elle fréquente des femmes, cela le met dans un état de reconquête immédiat, une excitation, jusqu'à vouloir l'embrasser quand elle part sur son scooter. Lui est mobile dans son jeu, sa gestuelle, plus agité, et elle, plus stoïque, statique garde une forme de droiture, d'intensité rentrée.

Cette dimension stoïque, on la sent dans ses tenues, sa manière de marcher, d'arpenter l'espace.

Avec Vanessa Deustch, qui était costumière pour *De l'or pour les chiens*, nous avons eu peu de temps pour voir tout cela avec Vicky Krieps, qui est de tous les plans et est arrivée en prépa peu de temps avant le début du tournage. Je l'avais vue juste deux fois auparavant. On avait fait tout son vestiaire avant qu'elle ne soit là, un peu à tâtons. On souhaitait lui créer son uniforme, qu'il se radicalise, se durcisse à mesure que le film avance. On a imaginé qu'ils avaient le même vestiaire avec son mari et qu'elle soit partie avec quelques chemises. Quand ils se retrouvent, ils ont un jean noir délavé, une ceinture, une chemise bleu-clair. Ils se ressemblent et, de fil en aiguille, elle va s'éloigner de cela. Au final, Clémence n'a très vite plus que deux jeans, trois débardeurs, quatre tee-shirts. C'est l'épure. Son vestiaire, comme son corps, sa transformation capillaire, tout cela lui a donné des appuis pour porter son personnage avec beaucoup de grâce.

Et pour l'enfant, que recherchiez-vous ?

C'est toujours difficile la place d'un enfant sur un plateau. Nous avons fait beaucoup de casting avec Morgane Chaillat. Je cherchais un enfant qui n'était pas poussé par ses parents, placé dans tous les castings, et qui avait envie de jouer, au sens premier. C'était le cas pour Viggo Ferreira-Redier. Il est musicien et fait de la guitare basse dans un collège aménagé. Il fait plus jeune qu'il ne l'est, ce qui était important pour la scène où il se met en colère, n'ayant pas envie de pousser un enfant vers un sentiment qu'il ne connaissait pas. Je voulais qu'il puisse s'appuyer sur sa matière à lui. Sur le plateau, nous avons travaillé avec une coach pour enfants, Violette Gitton. Ils ont créé entre eux deux un vrai lien. Sur le tournage, j'ai constaté qu'il jouait beaucoup avec son regard. J'ai pu m'appuyer sur son regard, qui traverse toute cette histoire, alors qu'on se demande ce que lui pense de tout cela. Un enfant déchiré qui ne peut pas parler.

Cela fait plaisir de revoir Féodor Atkine dans le rôle du père de Clémence.

C'est Youna de Peretti, directrice du casting, qui a eu cette idée. Il a cette élégance, tout en étant un peu « punk » sur les bords, anticlérical. Sa carrure, sa manière d'être, racontent en soi une histoire. Je ne voulais pas représenter un milieu mais le faire sentir en creux. Malgré une certaine froideur en apparence entre le père et sa fille, je voulais qu'on sente qu'ils sont très proches, très liés. Comme dans la scène où ils sont tous les trois, avec l'enfant, assis et alignés sur le canapé en regardant un film d'horreur et qu'on a l'impression qu'ils ont quelque chose en commun, un air de famille.

Le choix du film *L'homme qui rétrécit*, vaut aussi pour Clémence qui, au fil de la procédure, voit son fils s'éloigner, diminuer, jusqu'au risque de devenir invisible, de disparaître de sa vie. Il y a aussi une citation d'Ingmar Bergman.

Pour *L'homme qui rétrécit*, cela a été une idée de mon monteur Joris Laquittant alors que nous venions de perdre les droits du film que je citais initialement dans cette séquence. Nous avions essayé pleins d'autres films, ça ne fonctionnait jamais. Puis il a pensé à ce film, et c'était une évidence, c'était comme écrit.

Cris et chuchotements (1972) est un film auquel je reviens tout le temps. Quand nous avons travaillé le personnage de Sarah, interprété par Monia Chokri, je cherchais une timidité, une certaine pudeur, et j'ai pensé à un chignon, ce qui lui donne une allure classique, un peu stricte. Si elle ne l'a plus, il se passe quelque chose. On lui a donc

fait ce chignon et c'est à ce moment que m'est revenu en mémoire Bergman et ses chignons. Dès qu'elle lâche ses cheveux, on est dans son intimité : le Sud-Ouest, le lac, le soleil, quelque chose s'ouvre, dans sa sexualité aussi. Dans ces moments, elle fait entrer quelqu'un dans sa vie. Ce jeu avec ses cheveux a permis à Monia Chokri de composer son personnage, un personnage loin de ceux qu'elle a pu jouer jusque-là, nous étions contentes de ça elle et moi.

Vous avez parlé de l'importance du changement des saisons, et on le ressent dans le film lors des séquences dans le Sud-Ouest ou dans la scène finale, à vélo, à Paris, avec une lumière qui infuse ce qui s'y joue et se dit. A d'autres moments, la lumière est plus blanche, plus froide.

On a été très précis en amont sur l'atmosphère lumineuse, d'autant plus que nous n'avons pas tourné de façon chronologique. Avec la scripte, Margot Seban, on datait au jour près tout le film, afin d'être raccords avec la voix off, les diverses périodes, Noël, le passage des saisons, etc. Avec mon chef-opérateur, Kristy Baboul, nous avons beaucoup utilisé de longues voire de très longues focales pour filmer Clémence, ce qui permettait de donner une sensation qu'elle se trouve écrasée par la ville, avec peu de perspective. C'était un jeu pour nous de filmer Paris, nous voulions transformer ça en atout et non pas en contrainte. Dès le début de notre travail sur le film, très en amont, nous avons pensé au Paris que nous souhaitions montrer, un Paris assez peu haussmannien, celui du quartier où nous vivons, Belleville et ses alentours, les tours de la Place des Fêtes, les hauteurs du 19ème arrondissement. C'était aussi un endroit pour moi de liberté que d'amener quasiment toute l'histoire du film dans cette partie de Paris, qui est le Paris que j'aime et qui m'inspire.

Par ailleurs, il y a des moments d'espoir et de joie dans le film, notamment dans le sud, où nous avons favorisé des plans plus larges, avec de l'air, du ciel, une lumière qui parfois rentre directement dans l'objectif créant cette sensation de feu que l'on voit dans la séquence où Clémence fait du vélo au retour de la piscine chez son père.

Vous avez de nouveau travaillé avec Kristy Baboul qui avait signé la photo de *De l'or pour les chiens*, et vous avez retrouvé d'autres collaborateur.ices également impliqué.es dans votre premier long métrage.

J'ai fait des études de photographie avant de faire la Fémis, cela nous permet avec Kristy de nourrir un dialogue au long court riche et renouvelé sur notre approche de l'image. Le travail d'image avec lui commence presque dès le début de l'écriture, c'est un lien de confiance qui dépasse le cadre simple de l'image.

Au plateau, j'ai travaillé avec toute l'équipe de *De l'or pour les chiens*, machinistes, électriciens, accessoiristes… C'était hyper joyeux. Eux avaient fait des films entretemps. J'étais très impressionnée de les retrouver plusieurs années après mon premier film.

De quelle manière le montage, à partir de la structure du récit et les passages du temps, a insufflé un nouveau rythme ?

J'ai la chance de monter mes films avec Joris Laquittant depuis l'école, à la Fémis, sur mes premiers courts métrages. Nous avons eu 17 semaines de montage après un tournage compressé, sur 36 jours, au rythme dur, physiquement. L'atterrissage en salle de montage auprès de lui m'a permis de maintenir le cap, celui de la structure, du passage du temps. Avec Vicky Krieps, nous avions enregistré les voix off avant le tournage. C'est à ce moment que nous avons trouvé le personnage de Clémence. Pour l'enregistrement de sa voix, on a utilisé un micro particulier, celui du mixeur Victor Praud, qui permet une forme de gravité, comme une voix de radio, et qui nous donne accès à l'intériorité du personnage.

Avec ces voix off, nous avons pu, dès le début du montage, nous mettre à travailler la structure, le rythme. Elles étaient comme une source du récit, un tiroir dans lequel nous approvisionner tout au long de notre travail de montage.

Tout en ménageant des changements de rythme, afin que le film ne rende pas toujours la même note, pour accompagner le cheminement de Clémence qui traverse une forme d'épopée, je tâche de laisser le récit se déployer à travers de nombreux plans séquences. J'ai une confiance farouche dans les spectateur.rices, je sais qu'ils et elles sauront faire la différence entre une série montée ultra-cut et un film de cinéma où l'on tente de déployer d'autres sensations.

Les scènes à vélo sont particulièrement belles, comment les avez-vous pensées ?

Avec Kristy, nous partageons une passion pour le cinéma russe, Tarkovski bien sûr, et plus récemment Andreï Zviaguintsev. Tarkovski a été une véritable source d'inspiration pour les rapports entre l'ombre et la lumière, le rapport au temps, les mouvements de caméra. Quand Vicky et son fils font du vélo dans le Sud-Ouest, un plan cite *Le miroir*, lorsqu'on passe dans les arbres et qu'on s'élève. Tarkovski, à la fin de son film, le fait on suppose avec une grue et nous, on utilise un drone qui part du sol. Mais je tenais à ce qu'on perde la sensation qu'il s'agit d'un drone, et qu'il s'élève en ligne droite, en diagonale, à travers les lignes de pins. Disons que c'était une façon de lui rendre hommage.

La musique associe différents registres.

On ouvre au générique par *Abel* de Jordi Savall, de la viole de gambe. Un air que j'écoutais compulsivement quand j'ai commencé à écrire le scénario. Ensuite, on va sur une musique qui m'est plus proche, de l'électro, de la techno. Avec Maxence Dussère, compositeur de la musique originale, qui a travaillé pour *Annette* (2021) de Léos Carax et *Emilia Pérez* (2024) de Jacques Audiard, nous nous sommes interrogés sur la façon de faire ces transitions, soit de manière progressive ou plus abrupte, en assumant l'hétéroclite. Pour l'ouverture, placée sous le signe de *Abel*, avec sa gravité, sa solennité, nous avons fait ce constat : lorsque Clémence, à la piscine, claque la porte du vestiaire, elle claque la porte à cette musique. Ce classicisme, tout puissant et magnifique qu'il soit, on peut lui tourner le dos. Ce qui racontait le personnage. Elle a ce classicisme en elle, et la culture qui va avec, et elle peut lui claquer la porte pour s'envoyer en l'air avec une fille qu'elle ne connaît pas. Une fois cela mis en place, on pouvait tout se permettre, et jouer sur les contrastes sur tout le film. C'est ainsi qu'est venue cette ritournelle italienne chantée par Marie Laforêt, de la techno avec Kompromat, de la techno allemande, de la cold wave, mais aussi un piano fragile et doux composé par Maxence, sur la lettre à Paul à Noël, qui est joué comme s'il s'agissait d'un enfant qui déchiffre une partition.

Une dernière question. La fin du film, comment l'interpréter ? Une défaite ou une victoire ?

Une victoire à cent pour cent. C'est de la lumière. Mais je sais que des mères qui ont pu voir le film vivent cela avec beaucoup de douleur. Une victoire, parce que Clémence commence à dire qu'elle a fait le deuil de son enfant et que tout va mieux. Tout en finissant par ajouter, ce qui est la dernière phrase du film : « … *ou peut-être qu'il voudra revenir chez moi, on ne sait jamais, avec l'adolescence*… ». Et cet espoir-là, cette porte laissée éternellement ouverte, c'est ce qu'il y a de plus profond dans l'amour d'un parent peut-être. Pouvoir dire que c'est fini, que ça va mieux, pour passer à autre chose, tout en ayant l'espoir que son fils revienne dans sa vie.

BIOGRAPHIE

Après des études de photographie, Anna Cazenave Cambet entre à la Fémis en réalisation et en sort diplômée avec les félicitations du jury présidé par Claire Denis en 2017. Son premier long-métrage *De l'Or pour les Chiens* est sorti en salles en juin 2021 et avait été sélectionné par la Semaine de la Critique à Cannes en 2020. Elle a co-écrit pour plusieurs auteurs, notamment pour Kristy Baboul sur son long-métrage *Mauvais Œil* produit par Trois Brigands Production et actuellement en financement.

FILMOGRAPHIE

RÉALISATRICE

2020 **DE L'OR POUR LES CHIENS**
CG Cinéma
Semaine de la Critique, 2020, BFI 2020

2017 **IEMANJA CŒUR OCÉAN,**
La Fémis (court-métrage)
Festival de Pantin, Cabourg

2016 **GABBER LOVER,**
La Fémis (court-métrage)
Cinéfondation
Prix Queer Palm Cannes, Palm Springs

SCÉNARISTE

2023 **I COULDN'T CARE LESS**
Aide réécriture
de la Nouvelle-Aquitaine

2022 **MAUVAIS OEIL**
de Kristy Baboul
Trois Brigands Production.
(Résidence Groupe-Ouest)
Co-scénariste.

2021 **UNE BELLE HISTOIRE**
de Morgan Simon
Trois Brigands Production.
Consultante.

2020 **MA VIE AVEC DORA BAUER**
de Thierry Klifa
High Sea Production.
Co-scénariste. (Aide au développement du CNC)

LISTE ARTISTIQUE

Clémence ..... Vicky KRIEPS
Sarah ..... Monia CHOKRI
Laurent ..... Antoine REINARTZ
Paul ..... Viggo FERREIRA-REDIER
Le père de Clémence ..... Féodor ATKINE
La directrice médiation ..... Aurélia PETIT
Victoire ..... Ji-Min PARK
Romane ..... Oumnia HANADER
Elisabeth ..... Tallulah CASSAVETTI
Yann ..... Manuel VALLADE
Léo ..... Julien DE SAINT-JEAN
L'expert psychiatre ..... Salif CISSÉ
La jeune femme salle d'attente ..... Malou KHEBIZI
Le policier ..... Jean-Baptiste DURAND
L'avocat de Laurent ..... Baptiste CARRION WEISS
La Juge ..... Pauline LORILLARD
L'assistante médiation ..... Samantha LE BAS
Le patron du Kebab ..... Adam HEGAZY

LISTE TECHNIQUE

Un film écrit et réalisé par ..... Anna CAZENAVE CAMBET
Librement adapté de l'ouvrage ..... LOVE ME TENDER
DE CONSTANCE DEBRÉ © EDITIONS FLAMMARION - 2020
Produit par ..... Raphaëlle DELAUCHE, Nicolas SANFAUTE
Productrice associée ..... Vicky KRIEPS
Image ..... Kristy BABOUL
Ingénieure du son ..... Mariette MATHIEU-GOUDIER
Montage ..... Joris LAQUITTANT
Musique originale ..... Maxence DUSSÈRE
Casting ..... Youna DE PERETTI
1er assistant mise en scène ..... Tigrane AVEDIKIAN
Scripte ..... Margot SEBAN
Costumes ..... Vanessa DEUTSCH
Montage son ..... Geoffrey PERRIER
Mixage ..... Victor PRAUD
Directrice de production ..... Marie Sonne JENSEN
Directrice de post-production ..... Christelle DIDIER
Une production ..... NOVOPROD CINÉMA
En coproduction avec ..... FRANCE 2 CINÉMA, VIKTORIA PRODUCTIONS
Avec le soutien de ..... CANAL+ ..... et la participation de ..... FRANCE TÉLÉVISIONS, CINÉ+OCS
Avec le soutien de ..... LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE, LA RÉGION NOUVELLE-AQUITAINE
DU DÉPARTEMENT DU LOT-ET-GARONNE, D'ANGOA- AGICOA
En partenariat avec ..... LE CNC ET LA SACEM
En association avec ..... INDÉFILMS 13, CINÉCAP 8, CINEAXE 6, COFINOVA 21
Avec la participation de ..... TANDEM, BE FOR FILMS
Distribution France ..... TANDEM
Ventes internationales ..... BE FOR FILMS

TANDEM™