REMEMBERS ET ILIADE & FILMS PRÉSENTENT

65e SEMAINE DE LA CRITIQUE
CANNES 2026
FILM DE CLÔTURE

ADIEU MONDE CRUEL



REMEMBERS ET ILIADE & FILMS
PRÉSENTENT

ADIEU MONDE CRUEL

65e SEMAINE
DE LA CRITIQUE
CANNES 2026
FILM DE CLÔTURE

UN FILM DE
FÉLIX DE GIVRY

LE 9 SEPTEMBRE AU CINÉMA

FRANCE, 2025 • DURÉE : 1H33 • DCP : FLAT • SON : 5.1

DISTRIBUTION FRANCE
DIAPHANA DISTRIBUTION
155, rue du Faubourg Saint Antoine
75011 Paris
Tel : 01 53 46 66 66
diaphana@diaphana.fr

RELATIONS PRESSE
Tony ARNOUX et Pablo GARCIA-FONS
tonyarnouxpresse@gmail.com
pablogarciafonspresse@gmail.com

SYNOPSIS

Otto Vidal, 14 ans, a disparu après avoir adressé une lettre d'adieu aux élèves de sa classe. Alors que tout le monde le croit mort, Léna, une fille de son lycée, le reconnaît une nuit en train d'errer dans les rues de la ville.



ENTRETIEN AVEC
FÉLIX DE GIVRY
RÉALISATEUR

D'où vient le film ? Depuis quand l'as-tu en tête ?

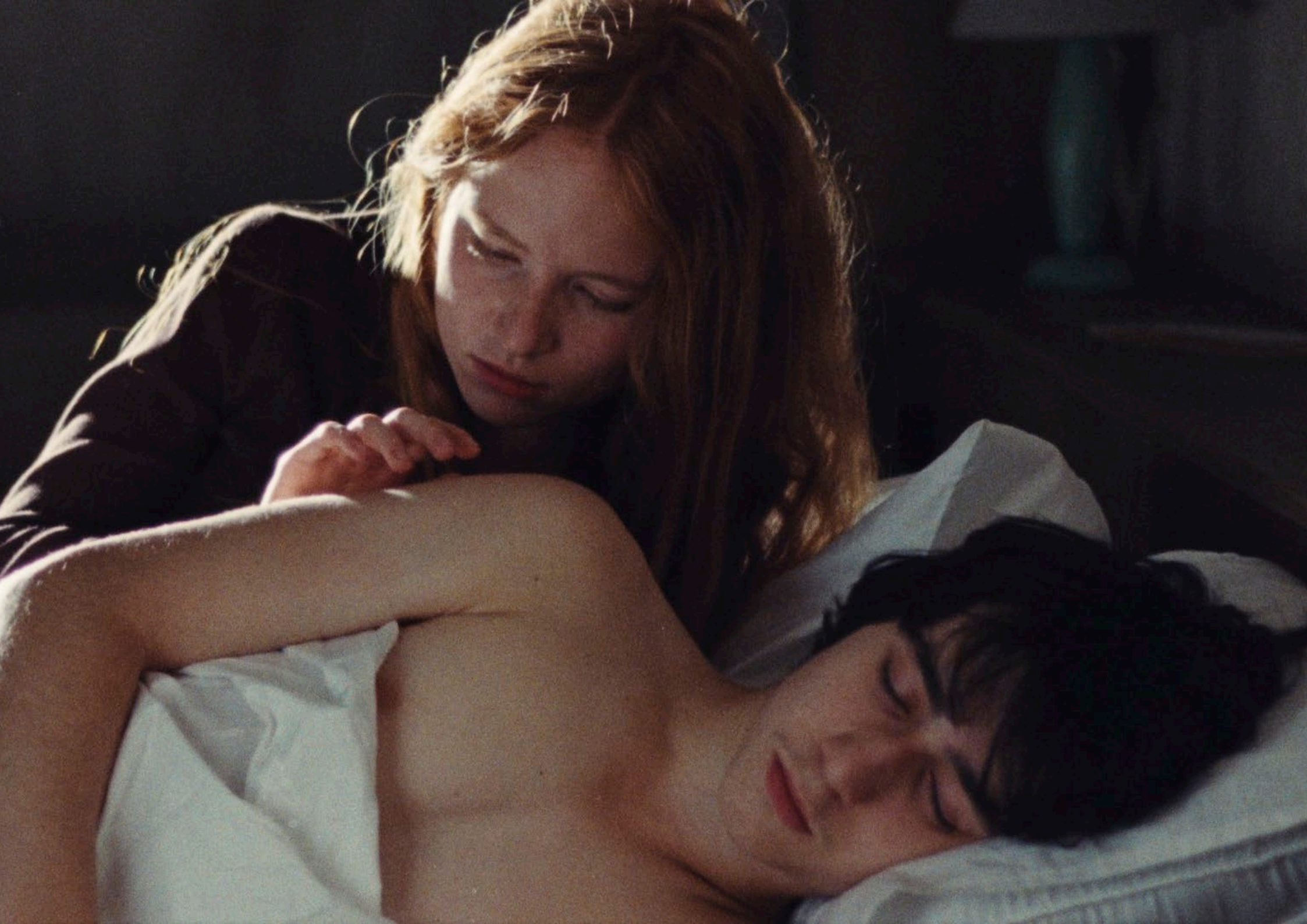
Un jour, une amie, Joséphine, m'a parlé de disparitions volontaires. J'ai été immédiatement intrigué. Le film est né comme ça. À l'époque, le personnage était plus âgé. Dans cette première version du scénario, Otto attendait le jour de ses 18 ans pour disparaître et changer d'identité. Il avait tout planifié. À ce moment-là, il rencontrait quelqu'un qui cherchait la même chose que lui, et ils décidaient de disparaître ensemble. Cette personne finissait par le devancer et le personnage principal se retrouvait pris à son propre piège.

Manon Messiant, ma productrice, a lu une première version du scénario et l'a aimée, alors que je l'avais mis un peu de côté. On a commencé à en discuter. J'avais fait beaucoup de recherches sur le sujet et je me voyais mal y retourner. C'est à ce moment-là que j'ai eu envie d'une co-écriture, et que Marie-Stéphane Imbert est arrivée sur le projet. On a rajeuni le personnage, repensé toute l'histoire. Le film a une dimension autobiographique : j'ai subi du harcèlement au collège, pendant trois ou quatre années très intenses. À cette époque, il y a eu aussi plusieurs suicides dans ma famille. C'était une période très sombre. Le film est un mélange de tout ça et une volonté d'expier cette noirceur.

Le film parle d'un sujet très contemporain — le harcèlement scolaire — mais il le fait dans une forme presque anachronique sans être passéiste. C'était un enjeu dès l'écriture ?

Sur la question du harcèlement, je n'ai jamais été satisfait de la façon dont il est traité au cinéma. Ce qui est le plus dur, ce n'est pas tant la violence physique, même si elle existe, c'est la parole, et le fait que tout le monde sait mais que personne ne dit rien. La scène classique de l'élève harcelé la tête dans la cuvette des toilettes, me semble fausse. J'avais envie de laisser ça hors champ. C'est d'ailleurs ce qui nous a valu beaucoup de difficultés pour financer le film. À l'écriture, notre volonté était que le harcèlement soit le point de départ, mais que le film puisse se déployer ailleurs ; que ce soit une histoire d'amour, un film sur le retour à la vie. J'aimais que les personnages soient coupés du monde contemporain, qu'ils soient des héros au sens peut-être un peu plus classique. J'ai le sentiment parfois qu'on arrive au bout d'un cinéma qui colle trop au réel. La caméra à l'épaule, le personnage de dos, l'absence de générique… Ce sont des films que j'ai pu aimer, et il y a des grands films de mise en scène comme ceux des frères Dardenne et bien d'autres, mais aujourd'hui j'ai l'impression qu'on vit dans une époque qui a besoin, au contraire, de la fiction, de l'interruption du réel. J'ai l'impression qu'on demande aux premiers films d'être soit l'adaptation d'un court-métrage multiprimé, soit un « programme » avec un sujet ultra-balisé et qu'on finit par produire davantage des scénarios que des films.

Sur la question de l'anachronisme, je pense que le choix du décor joue aussi. Nous avons assez vite évoqué Lisieux, en Normandie, comme lieu de tournage. Marie-Stéphane y avait tourné un court-métrage. On y sent une forte présence du religieux - moi-même, j'ai fait mes études dans une école catholique. C'est une ville vallonnée, qui offre des points de vue intéressants et donne l'impression d'être dans un tout petit coin de province figé dans les années 70, un peu comme chez Chabrol. Sauf que la ville existe telle quelle, on est assez peu intervenu sur les décors.



Est-ce que le film a aussi été difficile à produire parce qu'il fait le pari du romanesque plutôt que du naturalisme ?

Le scénario était un peu plus naturaliste au départ. Il y avait plus de matière, plus de scènes à l'école, par exemple, des scènes coûteuses puisque ce sont des bureaux, du matériel, des acteurs et actrices à faire venir. Tout ce qui constitue le sel des films naturalistes. Comme nous n'avions pas les moyens, on les a coupées. On a préféré resserrer l'histoire autour d'Otto et Léna pour préserver du temps de tournage. L'autre problème, c'est qu'on a tendance à vouloir faire des films à un million d'euros qui en coûtent trois, et donc tout se réduit en accordéon. Moi, je préférais garder des choses généreuses à certains endroits, quitte à être pauvre partout ailleurs. On a eu la chance de travailler avec une équipe qui a accepté de travailler dans une économie réduite, une équipe très jeune qui a vraiment embarqué avec nous. On a quand même tourné 35 jours, dont 10 jours en studio, en 16 mm. On a pris beaucoup de risques financiers. Il y a une petite part de miracle dans tout ça. Et au final, le manque de financement nous a presque forcés à couper encore davantage le naturalisme du film. En commission, on nous a beaucoup reproché de ne pas traiter le sujet du harcèlement, on nous disait qu'Otto était un personnage amoral, atroce avec sa mère, pour lequel on ne pouvait éprouver aucune affection.

« C'est une histoire qui commence par la fin et finit par le début » entend-on au début du film. C'est sensiblement la même phrase qui ferme ton court-métrage The Wandering Ghost. Qu'est-ce qui t'intéresse dans ce déplacement ?

Dans le court-métrage, la phrase se situait pendant l'épilogue ; là, elle est au début du film— j'ai progressé ! Je crois que ça me permettait de mettre un peu de suspense, de ne pas ancrer le film dans un présent immédiat, d'instaurer une distance et que l'on puisse se dire que ce point de départ dramaturgique n'était pas le point d'arrivée. Je pense que ça tient aussi à quelque chose de bizarre chez moi, une sorte de dyslexie : quand je réfléchis à des histoires, j'ai l'impression de toujours penser à rebours. J'ai beaucoup regardé Les Deux anglaises de François Truffaut pendant la préparation du film. Beaucoup de films romanesques fonctionnent ainsi, au passé et ça aide énormément que l'histoire soit déjà advenue dans la façon dont on traite les événements. C'est aussi une façon d'aller à contre-courant, de ne pas respecter l'ordre, la marche des choses. Quand je réfléchis à des histoires de fantôme, j'épouse le point de vue du fantôme comme si je n'arrivais pas tout à fait à être dans le monde. Peut-être que ce film va me le permettre, puisqu'à la fin, Otto, le personnage principal, revient dans le monde.

La temporalité du film est incertaine. On ignore combien de temps a duré cette histoire : des jours, des semaines, des mois, toute une vie ? C'était une manière de figurer quelque chose de l'adolescence, une période où les rapports au temps, et à l'intensité de la vie, sont différents ?

Oui, c'est tout à fait ça. La toute première version que j'ai écrit, dans laquelle les deux protagonistes disparaissaient pendant presque un an, s'appelait Un an comme toute une vie. C'est la même idée dans Adieu monde cruel. Quand on vit des histoires d'amour à l'adolescence, l'été, et qu'elles s'arrêtent, on a l'impression que sa vie va s'effondrer. C'est pour ça que ce thème me touche autant. Et puis le cinéma, c'est fondamentalement une affaire de temps, et l'adolescence, c'est précisément un moment où le temps est complètement brouillé. On est encore un peu un pied dans l'enfance, et à la fois, pas tout à fait adulte.

Le film renverse le récit d'apprentissage classique qui d'ordinaire va de l'insouciance à une certaine forme de lucidité. Otto et Léna, les deux protagonistes principaux, semblent emprunter le chemin inverse. Comme eux, le film, d'abord très sombre s'achemine petit à petit vers plus de lumière et de légèreté.

Oui, c'est vrai. J'aime qu'Otto et Léna soient tous les deux au même niveau au début du film, comme s'ils n'avaient pas encore tout à fait rencontré la vie. Ils sont à la marge et à l'intérieur d'eux il y a un désir de découvrir un monde plus grand, plus large. C'est Truffaut qui disait : « L'adolescence ne laisse un bon souvenir qu'aux adultes ayant mauvaise mémoire ». Je trouve réducteur de donner l'impression que cet âge est synonyme d'innocence ou de légèreté. À l'adolescence, je me sentais enfermé. J'avais l'impression que le monde se résumait à quelques rues et quelques salles de classe, c'était un cauchemar. J'avais peur que ça dure pour toujours puis ça s'est un peu calmé au lycée. Un été, je suis



parti en vacances dans un endroit que je ne connaissais pas, et j'ai eu l'impression que le monde m'apparaissait enfin. Pour moi, l'apprentissage, c'est apprendre à vivre ; je ne sais même pas si c'est devenir adulte. C'est une vision horrible que celle qui consiste à croire que l'enfance est le temps de l'insouciance et le reste une longue désillusion. C'est pour ça que Les 400 coups de Truffaut est si beau. Antoine Doinel est un personnage en apparence léger, mais il porte en lui une profonde mélancolie, quelque chose de grave. Tout l'enjeu du film, c'est de savoir comment il va réussir à vivre avec ça, à exister dans le monde. Je l'ai vu à l'âge du personnage, avec ma grand-mère, un dimanche soir à la télé. Les 400 coups, à cet âge-là, ça a été comme l'expérience de l'été dont je parlais mais condensé en un film. Tout d'un coup, ça ouvrait une fenêtre : s'évader était possible.

On sent effectivement profondément l'influence du cinéma de Truffaut dans ton film. L'errance d'Otto rappelle celle d'un petit garçon marginal dans *L'Argent de poche* ; la voix off du film et la blessure de la mère de Jane évoquent *La Femme d'à côté*.

Ce n'était pas du tout voulu — c'est simplement que l'actrice qui joue la mère de Léna, Maïa Sandoz, s'est faite attaquée en vacances deux semaines avant le tournage par une chèvre ! Elle m'a appelé, embêtée, pour me dire « désolé tu vas devoir trouver quelqu'un d'autre ». Je lui ai dit, au contraire, j'adore le plâtre ! J'aime beaucoup Truffaut, son éclectisme, le fait qu'il ait traversé des genres très différents. Je ressens très fortement ce que le cinéma a permis et sauvé chez lui. J'aime aussi l'aspect très littéraire de son œuvre. Et puis j'adore le rapport qu'il avait à la vie, aux autres. Je lis sa correspondance, fouille dans ses archives avec beaucoup de plaisir. J'ai l'impression que c'était quelqu'un de bien, de tendre, et cette tendresse se ressent profondément dans ses films. C'est un projet formidable que celui de défendre la tendresse.

On sent aussi dans le film l'influence d'un certain cinéma des années 70, de Pialat. À un moment donné, Léna dit être bien née dans son époque. Qu'en est-il pour toi ?

Pendant longtemps, j'avais quelque chose d'obsessionnel avec les cinéastes que j'aimais : je passais du temps dans les archives, à lire, à essayer de comprendre comment ils avaient pensé, travaillé, vécu. Et un jour, Ugo Bienvenu m'a dit une phrase qui m'a vraiment marqué : « Truffaut faisait des films dans les années 60 ; pour toi c'est impossible. » Je crois que ça a débloqué quelque chose. Tout d'un coup, je me suis mis à me demander ce qui me touchait vraiment dans ces films, ce dont il parlait, la façon dont ils en parlaient et à digérer mes influences autrement. La musique de film est un bon exemple, j'ai fini par comprendre ce que j'aimais profondément – et qui a beaucoup disparu : le thème mélodique pendant tout le générique qui t'installe dans un état particulier, la mélodie qui porte en elle tous les éléments de l'histoire, les chapitres etc. C'est une discussion que l'on a eu avec Arnaud Toulon, le compositeur du film – comment un thème, orchestré différemment, permet à la musique de se déployer en même temps que le film. C'est quelque chose que la musique de film contemporaine a largement perdu, au profit d'une illustration plus littérale des émotions. Et d'ailleurs, chez beaucoup de grands cinéastes américains, la musique est en train de revenir au centre, et c'est le fruit de collaboration au long cours avec des compositeur.ices - Paul Thomas Anderson avec Jonny Greenwood, Jonathan Glazer avec Mica Levi...
C'est ça, finalement que j'ai fini par comprendre : il faut réussir à être à l'aise avec ses goûts dans son époque. Réaliser ça m'a libéré, je me suis accordé le droit de faire des films romanesques à ma façon.
Côté influences, A bout de course de Sidney Lumet est un film qui m'a énormément marqué : c'est l'histoire d'un garçon avec un fardeau familial, et de comment il s'en émancipe pour réussir à vivre. J'ai beaucoup revu aussi Les Amants de la nuit de Nicholas Ray, un film noir sur deux amants en fuite. Ça me fait penser à toute cette période américaine avec La Fièvre dans le sang d'Elia Kazan, La Fureur de vivre de Nicholas Ray, ces films avec des acteurs de 28 ans qui jouent des ados de 17, et ce quelque chose d'électrique et légèrement faux qui me fascine. Pour le côté comédie, sans que mon film en soit vraiment une, New York Miami de Capra. Et puis La Drôlesse de Doillon, que j'adore même s'il est problématique à plein d'égard. Aujourd'hui, ce film n'existerait pas, et à juste titre. Je suis complètement d'accord avec l'idée que les récits sont un miroir du monde et qu'on a besoin d'en voir des neufs. Mais il a une simplicité, une grâce et Madeleine Desdevises est vraiment incroyable. Les films de Pialat aussi, bien sûr. Pendant l'écriture, j'ai découvert La Maison des bois, que je n'avais jamais vu. C'est incroyable. Et puis Thérèse d'Alain Cavalier, pour le côté hyper théâtral, ce faux-vrai que j'adore. Kaurismäki, Fasssbinder, Douglas Sirk aussi. Bonnie and Clyde d'Arthur Penn, qu'on avait revu avec



Marie-Stéphane - quand les deux personnages sont dans le lit à rêver, il y a quelque chose de cet ordre-là. La dureté du monde dans lequel on vit, tout ça donne envie aussi de se rediriger vers un cinéma qui ne serait plus seulement le lieu du réel. Le Ravissement d'Iris Kaltenbäck en est un bon exemple récent : même s'il colle au réel à bien des endroits, il a une vraie volonté de romanesque, quelque chose de cathartique. Guy Gilles, qui est aussi une influence très importante pour moi, était jugé désuet — trop romantique, trop éthéré. Il revient aujourd'hui chez beaucoup de jeunes cinéastes je crois, parce qu'il touchait quelque chose de vrai avec ses images et sa façon de regarder le monde. Au fond, qu'est-ce que ça veut dire, être de son époque ?

Comment avez-vous travaillé l'image du film avec le chef opérateur Tara Jay Bangalter ?

On a beaucoup parlé de Quatre Nuits d'un rêveur de Robert Bresson, notamment pour la nuit. Ce film est d'une beauté rare pour ça, sur le fait de ne presque ne rien voir. On est allés assez loin : on a étudié la photochimie du film, travaillé sur le blanchiment, fait plusieurs tests sur le négatif. Le début du film lui doit beaucoup dans la façon dont sont éclairées les nuits. Et puis je lui avais fait une liste de plusieurs films, et à chaque fois qu'il les voyait, on s'appelait, on en parlait. Comme on se connait depuis plus de 10 ans – il était l'acteur de mon tout premier court métrage Journée Blanche – et qu'il est par ailleurs très cinéphile, c'est comme si on entretenait une conversation ininterrompue sur les films depuis qu'on s'est rencontrés.

Tu parlais tout à l'heure de ta scolarité passée dans une école catholique. Le film est traversé par quelques symboles religieux. Pourquoi était-ce important ? La question de la foi semble aussi centrale ; mais une foi davantage spirituelle.

Oui, c'est la foi qui se transforme en croyance, au sens large : croire aux miracles, aux choses qui ne s'expliquent pas, aux fantômes. Je ne suis pas croyant, et cette école m'a pas mal marquée : d'abord à cause du harcèlement, mais aussi parce qu'une fille dont j'étais amoureux, Léna, est morte d'un cancer à 17 ans. La façon dont l'institution a géré tout ça a été terrible. J'en veux beaucoup à l'institution catholique qui est par ailleurs le lieu de tellement d'abus. Ça ne m'intéressait pas d'en faire le sujet du film, mais ça reste un hors-champ présent. Il y a les cloches, la basilique... La ville est vraiment infusée de ça. On sent que des gens sont venus en pèlerinage, que quelque chose s'y est déposé. C'est un drôle d'endroit.

À l'image, le film change de couleur et se dirige progressivement vers quelque chose de lumineux - il y a tout un motif de la blancheur qui s'installe progressivement : les ballons blancs, les cheveux d'Otto.

C'était complètement intentionnel. J'avais écrit que je voulais que le film soit comme un souvenir qui reprend ses couleurs. On a beaucoup parlé de l'éclairage du Parrain aussi : avec dehors, une lumière aveuglante ; et dedans, une obscurité profonde. En montage, je me suis rendu compte que Jane elle-même sortait progressivement de l'ombre pour aller vers la lumière. Puis leur histoire chemine, plus la lumière entre. Il y a la scène dans le placard, la lampe du gardien, le soleil qui se lève quand ils sont ensemble... On a eu beaucoup de chance avec la météo normande pour la scène de la marche finale, trois jours de plein soleil.

Le montage a été assez long ? Le film s'est-il, en partie, trouvé au montage ?

La voix off n'existait pas au scénario, je l'ai écrite pendant le montage. Sans elle, on se posait de mauvaises questions : pourquoi les personnages agissent-ils ainsi ? Pourquoi ne rentrent-ils pas chez eux ? Des questions qui empêchaient d'entrer dans l'histoire. La voix off crée un effet de suspension, elle paralyse la réflexion, et d'une certaine façon, interdit l'interprétation immédiate. Et puis la voix, en particulier celle de Françoise Lebrun, ramène un côté conte. J'avais écrit une phrase que j'ai finalement coupée : Pourquoi appelle-t-on ces histoires des faits « divers », alors que ce sont souvent les plus extraordinaires ?



exemple, dont les images s'installent profondément en nous. C'est ce rapport particulier de la caméra au réel, cette idée que la machine enregistre quelque chose qui nous échappe. C'est presque un peu mystique. Avec Jane, je l'ai senti très fort. Dans la vie, c'est une fille de son âge, elle est toute petite. Et puis à l'écran, et il y a quelque chose de l'ordre de la mythologie. C'est troublant cette transformation.

Tu es à la fois réalisateur et producteur. Comment passes-tu d'une casquette à l'autre ? En quoi ces deux activités se nourrissent-elles l'une l'autre ? Est-ce un cercle vertueux ?

Très vertueux, mais aussi parfois vicieux, selon les moments. Sur ce film, c'était particulièrement dur : on produisait en même temps Arco, le film d'Ugo Bienvenu que j'ai aussi co-écrit. C'était un gros projet de neuf millions d'euros, porté avec la productrice Sophie Mas depuis longtemps. On a embauché beaucoup de monde, pris énormément de risques financiers, et c'était aussi le premier long métrage que je produisais et qu'on fabriquait dans notre studio. Je suis arrivé sur mon tournage au bord du burn-out, épuisé, je ne dormais plus. Mais au-delà des questions d'argent, produire de l'animation m'a vraiment nourri. C'est presque l'antithèse de la prise de vue réelle. Si le cinéma, comme dit Tarkovski, c'est sceller le temps, l'animation c'est le fabriquer ; chaque image est construite. Le cinéma va vers le monde, vers l'extérieur ; l'animation fait le mouvement inverse, elle retranscrit le monde de l'intérieur. Je pense que ça m'a influencé, notamment sur un point très concret de fabrication : on a utilisé des outils de modélisation 3D qui nous ont permis de penser certaines séquences coûteuses très en amont. On a modélisé la chambre 21 dans des logiciels de prévisualisation pour la faire tenir dans un petit studio, on a posé très en amont des caméras virtuelles pour tester les focales. Pareil pour la séquence finale de la marche blanche : on a modélisé toute l'avenue en 3D avec les bonnes proportions, pour savoir exactement combien de figurants il fallait pour les trucages. Ce sont des choses simples, mais qui changent tout en termes de préparation. Et puis travailler sur un film d'animation en 2D m'a influencé sur un autre point : j'ai beaucoup filmé en très longues focales - c'est aussi le vocabulaire du cinéma des années 70. On était en 16mm, la focale qu'on a le plus utilisé était un 85mm, ce qui donne l'équivalent d'un 170mm. Même pour les plans moyens et large. Pour l'ouverture, on est même montés à 270mm. Ça aplatit énormément l'image, comme en dessin, avec les perspectives écrasées et crée un rapport au réel un peu étrange, entre la maquette, la 2D et la bande dessinée. Donc ça a été à la fois vertueux et parfois vicieux de produire un film d'animation en parallèle. Ce qui est certain, c'est qu'avoir les deux casquettes de producteur et de réalisateur donne une liberté de décision qu'on n'a pas quand on est juste réalisateur.



ARNAUD TOULON

COMPOSITEUR
DE LA MUSIQUE ORIGINALE

Bien qu'Adieu Monde Cruel marque la première réelle collaboration de compositeur à réalisateur entre Arnaud Toulon et Félix de Givry, il s'inscrit dans une relation humaine et artistique commencée il y a maintenant plusieurs années et vient prolonger une voie musicale déjà esquissée sur Arco : une musique orchestrale, mélodique, où les « grands » sentiments sont autorisés, et à laquelle le film laisse volontiers le premier plan. D'emblée, il y avait la volonté d'un thème mélodique qui revienne régulièrement, pour chapitrer l'histoire, d'une mélodie que le spectateur garderait en tête en sortant de la salle et qui porterait en elle toute l'identité du film.

Le générique d'ouverture du film fonctionne ainsi comme un lever de rideau : tandis que la caméra expose le lieu de l'action en un long plan contemplatif, la musique déploie le programme de l'histoire que l'on s'apprête à découvrir - un sommaire émotionnel que le film reconstruira ensuite, thème après thème : de la mélancolie au vertige de la rencontre amoureuse, avant que des cordes sombres et angoissées ne viennent installer l'atmosphère de la première partie du film. La musique y épouse le regard d'Otto, elle dévoile un paysage sombre, sans issue, et aide à expliquer le geste désespéré de l'adolescent.

Avec l'entrée en scène de Léna, la lumière perce dans la nuit. Et la musique commence sa mue. Une mélodie plus lumineuse les accompagne dès leur rencontre, suggérant la possibilité d'un retour au monde, d'une réhabilitation. Si la première partie du film convoque les codes du polar, du thriller, l'histoire d'amour vite annoncée amorce une transition musicale vers le mélodrame : comme dans les partitions de Philippe Sarde ou de Georges Delerue, des vents tendres s'élèvent au-dessus des cordes sombres et anxieuses, tandis qu'un piano et une harpe accompagnent la bascule vers une musique plus extatique, plus amoureuse.

Beaucoup de ces intentions étaient présentes dès les premiers échanges et maquettes. Mais trouver le juste équilibre entre les différentes influences assumées (de Bernard Hermann, Jonny Greenwood à Georges Delerue et Philippe Sarde) - entre le motif de la disparition, du fantôme et le vertige amoureux, entre le crépusculaire et le lumineux - aura demandé une année de travail, d'échanges entre Arnaud et Félix, de va-et-vient entre la composition et le montage. Un processus long et exigeant, qui a abouti aux enregistrements réalisés en début d'année aux Studios Saint Germain, avec les musiciens de l'orchestre de l'Opéra de Paris.



LISTE ARTISTIQUE

Otto	Milo Machado-Graner
Léna	Jane Beever
La narratrice	Françoise Lebrun
Anne	Maïa Sandoz
Sophie	Emmanuelle Destremau
Henrik	Erwan Kepoa Falé

LISTE TECHNIQUE

Réalisation	Félix de Givry
Scénario	Félix de Givry et Marie-Stéphane Imbert
Musique originale	Arnaud Toulon
Production	Manon Messiant, Ugo Bienvenu et Félix de Givry
Image	Tara-Jay Bangalter
Assistanat mise en scène	Pierre Lagardère
Scripte	Anouk Delpeut
Casting	Elsa Pharaon
Montage	Sanabel Cherqaoui, Nobuo Coste
Son	Lucas Doméjean, Yannis do Couto, Flavia Cordey, Daniel Sobrino
Costumes	Léa Forest
Décors	Almudena Brymans
Maquillage	Sarah Dellacase
Électricité	Ferdinand Godard
Machinerie	Ronan Ledru
Direction de production	Jean-Philippe Rouxel
Régie	Margot Delort
Coordination de post-production	Antoine Garnier
Ventes internationales	Playtime