



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2024
UN CERTAIN REGARD

ARMAND

Un film de
HALFDAN ULLMANN TØNDEL

EYE EYE PICTURES PRÉSENTE
UNE PRODUCTION EYE EYE PICTURES, KEPLERFILM,
ONE TWO FILMS, PROLAPS PRODUKTION, FILM I VÄST



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2024
UN CERTAIN REGARD

ARMAND

ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR
HALFDAN ULLMANN TØNDEL

Norvège, Pays-Bas, Suède, Allemagne

Durée : 1h57

1:1,85 / 16mm / 5.1 / Norvégien

DISTRIBUTION

TANDEM
98, rue du Faubourg Poissonnière
75010 Paris
bonjour@tandemfilms.fr
www.tandemfilms.fr

PRESSE

LE PUBLIC SYSTÈME CINÉMA
Alexis DELAGE-TORIEL
adelagetoriel@lepublicsystemecinema.fr
Clarisse ANDRÉ
candre@lepublicsystemecinema.fr

SYNOPSIS

Lorsqu'un incident se produit à l'école, les parents des jeunes Armand et Jon sont convoqués par la direction. Mais tout le monde a du mal à expliquer ce qu'il s'est réellement passé. Les récits des enfants s'opposent, les points de vue s'affrontent, jusqu'à faire trembler les certitudes des adultes...



ENTRETIEN AVEC

HALFDAN ULLMANN TØNDEL

Quelle est la genèse de ce projet ?

J'avais entendu parler d'un enseignant qui était parti faire du camping avec sa classe. Il s'agissait d'enfants de 6 ans, deux garçons s'étaient disputés et, tout à coup, l'un des deux était devenu très agressif et avait tenu des propos qui, généralement, échappent complètement à un enfant de son âge. Cela m'a fait réfléchir et je me suis demandé où et dans quel contexte un enfant de 6 ans avait bien pu entendre ce genre de propos. Et puis, j'ai commencé à imaginer ses parents et j'ai été très intrigué par ma capacité à fantasmer sur les parents sans rien connaître d'eux ou sur le petit garçon en question, si ce n'est l'incident qui s'était produit et les propos qui avaient été tenus. J'ai aussi travaillé dans une école primaire pendant plusieurs années et j'ai constaté à quel point on assimile les enfants à leurs parents, pour le meilleur comme pour le pire. Ou encore que le moindre comportement (des élèves ou des parents) qui sort un tout petit peu des normes est immédiatement mal vu et monté en épingle. En fin de compte, j'ai compris qu'un sujet de film s'imposait à partir de ces éléments – et que j'allais pouvoir livrer une réflexion sur notre société, sur notre manière de gérer les conflits, mais peut-être surtout, que j'allais pouvoir explorer la notion de limites et le rapport que nous entretenons avec ce concept.

Je me suis dit que ce serait à la fois intéressant et drôle de me servir de propos et d'un comportement « adultes » dans une relation entre deux enfants comme postulat de départ. J'avais particulièrement envie d'écrire la scène où Sunna, l'institutrice, raconte aux parents

ce qui s'est passé. Car nous sommes très mal à l'aise quand il s'agit de parler de sexualité avec des enfants – d'ailleurs ces deux termes ont du mal à cohabiter – et c'est ce qui rend la situation drôle, tout en suscitant pas mal de tension. La découverte de la sexualité fait souvent partie du passage à l'âge adulte. Mais lorsque les enfants atteignent un certain âge, cette découverte, considérée comme normale jusque-là, peut soudain être vue comme déviante. Pendant nos recherches, l'un des chefs d'établissement avec qui j'ai discuté m'a dit : « Il est normal d'arrêter de jouer au docteur après la maternelle ». J'ai conservé cette ligne de dialogue dans le film, mais qu'en est-il des élèves de CP qui viennent de quitter la maternelle ? Cela doit être très déroutant pour un enfant que quelque chose soit considéré comme normal à un moment donné, mais que, seulement un mois plus tard, on puisse convoquer les parents au commissariat pour cette même chose. Pour moi, c'était le contexte idéal pour explorer la notion de limites qui est très présente dans notre société à l'heure actuelle. La plupart des scènes du film concernent des situations dont les limites sont floues et des zones grises dans lesquelles on a du mal à se repérer : vérité ou mensonge ? Victime ou agresseur ? Coupable ou innocent ? Jeu ou violence réelle ? La frontière entre bien et mal n'a jamais été aussi brouillée.

Aujourd'hui, nous avons davantage accès aux célébrités que jamais auparavant, et j'ai le sentiment que ces personnalités sont à l'épicentre de ce séisme « moral » où tout est polarisé. C'est pour cela que j'ai créé le personnage d'Elisabeth (Renate Reinsve). Ensuite, j'ai imaginé l'incident entre Jon et Armand qui pourrait être

parfaitement innocent, ou très grave, en fonction du regard qu'on y porte et de la manière dont on choisit de le contextualiser. Avec ces éléments en tête, j'ai pris conscience que ce film pouvait davantage parler de la manière dont nous autres, adultes, échafaudons notre propre réalité afin qu'elle corresponde à la perception de notre identité et de notre vie, bien plus que de l'histoire de deux petits garçons en conflit – ce qui m'intéressait moins.

Le film se déroule entièrement dans une école. Pourquoi avez-vous décidé de vous limiter à ce seul décor et comment avez-vous utilisé l'espace ?

J'ai toujours aimé les films qui se déroulent dans un seul lieu. Cela crée une forme très particulière de tension et un sentiment de claustrophobie à laquelle le spectateur ne peut se soustraire. Dès lors que j'ai commencé à écrire, il n'y avait plus vraiment de limites à ce que je projetais à l'intérieur de cette école fictive. J'avais réellement le sentiment que le moindre recoin était intéressant visuellement. Et cela m'a beaucoup inspiré.

J'avais une vision très précise de l'école dès le départ. Il existe peu de bâtiments pour lesquels le contraste entre le jour et la nuit est aussi marqué. Pendant la journée, quand il y a de la lumière naturelle, les enfants jouent et courent partout – il y a de la vie. Mais après l'école, cette vitalité n'est plus qu'un simple écho et l'énergie de la journée subsiste dans le bâtiment. Je me souviens que lorsque j'étais enfant, j'ai passé une nuit à l'école et celle-ci était devenue mystérieuse, effrayante, magique. Comme si la créature vieille d'un siècle qu'était le bâtiment de l'école prenait vie en se nourrissant de tous les bons et mauvais moments qu'il avait connus.

Il était important pour moi de créer une importante palette de styles visuels bien que nous soyons cantonnés dans un seul et même bâtiment. Je voulais donner au film la tonalité d'une oeuvre intimiste et vivante si bien qu'il était primordial que chaque espace de l'école ait

sa propre singularité. Il fallait que toutes les salles soient différentes et que les couloirs nous permettent de respirer un peu. Je ne voulais pas que le spectateur se repère dans la topographie de l'école et qu'il ait le moindre point de repère « logique ». Par exemple, au départ, toutes les scènes dans les toilettes étaient censées, dans le scénario, se dérouler dans des lieux différents : il y avait les toilettes pour le personnel, les toilettes pour les garçons, d'autres pour les filles etc. Mais on a fini par n'utiliser qu'un seul espace, que nous avons construit, car c'était plus cohérent par rapport aux règles qu'on s'était fixées pour le film. À l'intérieur de l'école, règne une forme de liberté, proche d'un rêve. Après la classe, il n'y a plus de règles. C'est ce que je me racontais.

Cependant, je me souviens que cela a été un cheminement intellectuel difficile. Lorsque nous avons repéré notre décor réel, nous avons dû transposer toutes ces idées de mon école imaginaire à un espace précis. Car l'école que j'avais imaginée était presque une évocation onirique – elle n'était pas logique, pas concrète. Il a fallu que j'intègre chaque escalier, recoin, porte, lampe, fenêtre etc. dans mon imaginaire et, au bout d'un moment, peu avant le tournage, j'ai fini par me représenter le film dans l'école où nous allions tourner, et non dans celle que j'avais imaginée. Heureusement !

Vous avez dit qu'à première vue le film parlait de la problématique des parents et des enfants, mais qu'en réalité la manière dont nous construisons notre propre réalité et notre propre identité d'adulte vous intéressait davantage.

Je crois que mes personnages préférés au cinéma sont des égoïstes. J'adore les voir tenter de recourir à toutes sortes de tactiques pour obtenir ce qu'ils veulent. Pour moi, c'est un peu pathétique, mais cela dit aussi quelque chose de très vrai sur notre comportement, surtout de la part de nos sociétés occidentales privilégiées. Certaines personnes sont altruistes – et fort heureusement ! – mais le cynique en moi n'est pas totalement convaincu par leur sincérité ou par leurs

motivations. Je crois qu'il y a presque toujours une part d'égoïsme dans tout ce que l'on fait (même dans une très faible mesure), et ce n'est pas un jugement de ma part, c'est juste que j'aime représenter ce genre de situation au cinéma. Et je le fais avec amour car je ne crois pas qu'une motivation égoïste soit nécessairement malveillante. Mais nous avons peut-être seulement peur de ce qui pourrait se passer si nous ne maîtrisions plus la manière dont nous sommes perçus.

Les instituteurs et le personnel administratif de l'école ne sont pas non plus épargnés, loin de là. À vos yeux, quelle est la responsabilité des institutions ? Que pourrait-on faire pour y remédier ?

Les Norvégiens ne sont jamais très clairs sur leurs motivations et leurs intentions. Nous avons très peur d'être trop abrupts ou de dire les choses telles qu'elles sont. Nous avons peur de nous faire remarquer. À mon sens, étant donné l'importance de l'État dans la gestion du pays (ce qui est une bonne chose), c'est sans doute plus difficile pour nous de prendre des initiatives individuelles et d'assumer la responsabilité d'événements qui peuvent se produire, surtout au sein d'institutions gérées par la puissance publique. En poussant cette réalité jusqu'à la satire, si on n'a pas un document décrivant la situation exacte, et le mode d'emploi pour y faire face, alors personne ne sait quoi faire. Du coup, le moindre incident qui se produit dans les écoles, les hôpitaux, les bureaux d'aides sociales etc., qui sort un peu de la norme, peut se révéler un énorme problème pour chacune de ces institutions – et on dépend, d'une certaine manière, de gens qui osent prendre des décisions à l'échelle individuelle.

C'est la même chose dans le film. Il n'y a pas de normes préétablies concernant cet incident si bien que les enseignants tentent d'abord de voir si les choses peuvent simplement se tasser.

Mais lorsqu'on leur reproche de ne pas assumer leurs responsabilités, ils finissent par en faire trop et aggravent la situation. Mais Jarle (Øystein Røger), le directeur de l'école, ne prend jamais la moindre initiative par souci éthique (du moins, pas au début) – il agit parce qu'il a peur d'être considéré responsable. Et ce n'est pas là une intention particulièrement louable. Je crois qu'au départ Sunna est bien intentionnée – elle estime sincèrement que parler de l'incident de manière civilisée est la meilleure démarche, mais par la suite ses intentions ne sont plus si claires lorsque son admiration et ses sentiments à l'égard d'Elisabeth prennent le pas sur le reste.

À plusieurs moments dans le film, vous jouez avec les attentes du spectateur qui se demande jusqu'où vous êtes prêt à aller. Qu'est-ce qui vous pousse, dans votre travail de cinéaste, à faire en sorte qu'une banale situation banale puisse sembler ridicule ou abstraite ?

En tant que spectateur, j'adore ce genre de scène au cinéma. Elles créent des moments imprévisibles, tendus, drôles, et je crois vraiment que, parfois, elles évoquent la réalité avec plus de précision. Par exemple, la scène où Elisabeth se met à rire. Dans la plupart des films, cette scène ne durerait qu'une minute pour illustrer le fait qu'Elisabeth pète les plombs. Mais le spectateur ne vit pas ce moment avec le personnage et c'est, à mes yeux, fondamental de l'y plonger. Je veux que le public soit obligé d'assister à la scène pendant tellement longtemps qu'il finit par y participer et qu'il est contraint de prendre position. Je suis très curieux de savoir comment une salle remplie de spectateurs réagira devant cette scène. Qui rira ? Qui se sentira très mal à l'aise ? Il m'est arrivé quelquefois de me retrouver dans une salle de projection où certains spectateurs se mettent à pleurer et d'autres à rire exactement au même moment. J'ai alors le sentiment que le cinéaste a vraiment accompli quelque chose. Il a dit, il a élaboré une

scène devant laquelle le spectateur n'a d'autre choix que de se projeter dans le film. Sa réaction lui est propre, elle n'est pas forcément liée à la scène en tant que telle.

Le jeu des acteurs comporte une dimension physique qui évoque presque la danse contemporaine. Comment avez-vous travaillé avec vos acteurs pour y parvenir ? Quelle était votre démarche intellectuelle pour ces scènes et comment vous y êtes-vous pris ?

La scène où Elisabeth danse avec Emmanuel, l'agent d'entretien, s'est mise en place pendant le tournage. Je l'avais imaginée comme une scène très courte, d'environ 30 secondes, et elle était censée évoquer le fait que le directeur, Jarle, commence à péter les plombs. Mais ensuite Renate, Patrice Demonière (qui joue Emmanuel) et la chorégraphe Sigyn Åsa Sætereng ont orchestré une véritable chorégraphie que j'ai adorée. Elle révèle quelque chose sur l'état d'esprit d'Elisabeth à ce moment-là, mais aussi sur l'état d'esprit du directeur, et elle me permet aussi de m'adresser au spectateur : désormais, tout peut arriver. C'est aussi la seule scène du film qui n'a pas du tout changé depuis le premier montage.

L'autre scène de « danse » est sans doute plus symbolique. Je voulais qu'elle exprime visuellement, à travers la danse et le mouvement, l'une des principales questions posées par le film : comment tracer une limite entre amour et agression ? Je voulais aussi qu'elle illustre la vie d'Elisabeth, qu'elle exprime son regard sur sa propre vie. Au bout du compte, elle s'affranchit et se débarrasse de ses traumatismes. En tout cas, ce n'est que mon interprétation et non l'unique conclusion qu'on peut tirer de cette scène. Au départ, je voulais qu'on voie toutes ces mains en train de toucher Elisabeth et qui veulent la posséder. Mais peu à peu, le récit a davantage abordé le point de vue d'Elisabeth, son sentiment d'être aimé et admiré au départ, mais cette admiration est de plus en plus dérangeante et dangereuse jusqu'à devenir une agression.

Comment s'est passé le casting et pourquoi avez-vous engagé en particulier Renate Reinsve et Ellen Dorrit Petersen ?

Je voudrais d'abord remercier chaleureusement Jannicke Stendal qui a fait un formidable travail pour le casting des acteurs principaux. Je suis très fier des comédiens du film. Il y a quelques personnes qui ont joué un rôle absolument crucial pour que ce film existe, et Renate en fait partie. Tout d'abord, elle s'est engagée dans le projet dès le départ, avant même que son personnage n'ait un nom, avant que je sache dans quel univers le film allait se dérouler. C'était en 2016. J'ai ensuite écrit la première version et Renate a été très emballée par le scénario, ce qui, bien entendu, m'a beaucoup encouragé. Au cours des années suivantes, le Norwegian Film Institute a refusé de m'accorder un financement à plusieurs reprises et j'ai commencé à me dire que ce projet ne verrait jamais le jour – j'étais à deux doigts d'y renoncer.

Mais le soir où Renate a remporté le prix d'interprétation féminine à Cannes, elle m'a envoyé un SMS en me disant « Tu te rends compte comme c'est génial pour notre film ! ». Le fait qu'elle pense à ce film le soir le plus important de sa carrière m'a profondément touché et j'ai eu envie de m'y remettre. Je suis très heureux de l'avoir fait. Par conséquent, je n'oublierai jamais le soutien inconditionnel de Renate pour ce projet. Je peux dire que sans elle, le film ne se serait jamais fait.

En dehors de Renate, le casting a été assez classique : on a auditionné beaucoup de monde pour les différents rôles. Je suis toujours très ouvert pendant le casting et je ne dis presque jamais au directeur de casting que je recherche un acteur comme ceci ou comme cela. Du coup, les acteurs qu'on a réunis pour nos toutes dernières auditions étaient très différents les uns des autres. Cela me plaît car c'est ce qui ouvre le champ des possibles et cela m'oblige à réfléchir beaucoup

plus que si j'avais décidé à l'avance à quoi doit ressembler tel ou tel personnage. Ellen est l'une des meilleures actrices norvégiennes et son talent est incontestable. On a rencontré bon nombre d'actrices pour ce rôle, et de styles très différents. Mais j'ai senti, pendant le casting, qu'Ellen était très ouverte, curieuse, courageuse, et que son alchimie avec Renate était très intéressante. C'est vraiment ce qui m'a décidé.

Comment avez-vous travaillé avec les acteurs pour parvenir à une telle fluidité entre eux ? Renate a expliqué qu'elle n'avait jamais connu une expérience semblable. Faites vous beaucoup de répétitions ? Comment construisez-vous les personnages avec les comédiens ?

Tout le mérite de cette dynamique et de cette fluidité revient aux acteurs. On a beaucoup répété en amont, mais chaque acteur réagit très différemment en répétitions. Certains s'en servent pour s'approprier le scénario, d'autres craignent d'y perdre leur spontanéité et leur énergie. Quoi qu'il en soit, c'était très important pour moi de voir comment fonctionnaient les scènes, d'autant que beaucoup d'entre elles sont très longues et complexes. Du coup, je me suis aussi servi des répétitions pour les réécrire un peu. Autrement, je me suis longuement entretenu avec chacun avant le tournage afin qu'on se mette d'accord, dans la mesure du possible, sur ce que chaque personnage ressent et pense dans les différentes situations. Pour moi, c'était également très important que chaque personnage ait des caractéristiques bien précises dont l'acteur pouvait se servir à sa guise, mais aussi de petits secrets qu'il pouvait cacher aux autres, et même à moi parfois. On a également évoqué le passé des personnages et de pas mal de détails dont on ne parle jamais dans le film. Tout ce qui permet d'enrichir les personnages, de les rendre plus complexes, plus humains est utile à mon avis. On est aussi tributaire d'acteurs qui peuvent utiliser toute cette matière de manière constructive – et c'est exactement ce que mes comédiens ont fait dans le film !

Pour moi, le travail du réalisateur consiste à adapter sa méthode à ce qui convient le mieux à chaque acteur. Bien entendu, j'essaie parfois de les pousser dans leurs retranchements et, dans certains cas, je sais que cela en vaut la peine. Mais si un comédien refuse de répéter une scène pour telle et telle raison, je n'insiste pas. Je leur fais confiance pour se connaître et pour connaître leur fonctionnement.

Le film est une proposition très originale, mais quelles ont été vos sources d'inspiration ? Y a-t-il des films, des cinéastes ou des artistes issus d'autres disciplines qui vous ont nourri ?

Je me suis beaucoup inspiré de la manière dont Luis Buñuel a conçu ses films satiriques. Toutes les interruptions qui se produisent dans ARMAND (l'alarme incendie, les saignements de nez etc.) sont des références directes au dîner qui est constamment interrompu dans LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE. Je me suis aussi inspiré de la manière dont le mur invisible dans L'ANGE EXTERMINATEUR devient une réalité incontestable. Pour la dernière séquence chorégraphiée, je me suis inspiré de Pina Bausch et de son travail.

Qu'aimeriez-vous que le spectateur retienne de votre film ?

Le fait que la danse et la conversation vont de pair. Qu'il faut être bienveillant avec son prochain et qu'il faut essayer de ne pas juger les autres. J'espère également que le spectateur restera longtemps imprégné par l'atmosphère du film.



RÉALISATEUR

HALFDAN ULLMANN TØNDEL



Halfdan Ullmann Tøndel étudie la mise en scène à l'École des arts de Westerdals. Il a fait ses débuts avec le court métrage BIRD HEARTS (2015), qui a été présenté en première à Karlovy Vary et a remporté le prix du 'Golden Chair' au Festival du court métrage de Grimstad en 2016. Il a été nommé pour un prix Amanda, et a été sélectionné dans la liste des meilleurs courts métrages européens de Cineuropa cette année-là. En 2017, il a réalisé le court métrage FANNY, qui a été présenté en première à Aspen et a également été nommé pour un prix Amanda. Il figure également sur la même liste des meilleurs courts métrages européens. Les deux films ont été projetés dans des festivals du monde entier.

En 2024, son premier long métrage ARMAND, avec Renate Reinsve et Ellen Dorrit Petersen, aura sa première mondiale à Un Certain Regard à Cannes. Le film a déjà été vendu dans le monde entier et sortira en 2024/2025.

COMÉDIENNES

RENATE REINSVE

Renate Reinsve a connu un succès retentissant grâce à son interprétation du rôle de Julie dans le film largement acclamé *JULIE EN 12 CHAPITRES* (réalisé par Joachim Trier). Le film a été présenté en Compétition Officielle au Festival de Cannes en 2021, où Renate a remporté le prix de l'interprétation féminine. Par la suite, le film a été nommé pour deux Oscars et deux BAFTA, dont l'un dans la catégorie de meilleure actrice principale.

Les performances de l'actrice norvégienne ont été unanimement saluées par la critique, qui a loué son charisme naturel, sa profondeur émotionnelle et sa présence captivante à l'écran. Parmi ses récents projets figurent *A DIFFERENT MAN* (2024, réalisé par Aaron Schimberg) et *HANDLING THE UNDEAD* (2024, réalisé par Thea Hvistendahl), ainsi que la série à venir sur Apple+ *PRESUMED INNOCENT* (2024, Greg Yaitanes et Anne Sewitsky) et le très attendu *ARMAND* (2024), qui fera ses débuts à Un Certain Regard au Festival de Cannes en 2024.

ELLEN DORRIT PETERSEN

Ellen Dorrit Petersen étudie l'art dramatique à l'Académie nationale des arts d'Oslo et est reconnue pour ses performances dans une large gamme de productions à l'écran et sur scène. Elle a remporté deux fois le prestigieux prix Amanda : en 2009 pour son rôle dans *ICE KISS* (réalisé par Knut Erik Jensen) et en 2014 pour *BLIND* (réalisé par Eskil Vogt). Elle a également été nommée pour ses interprétations dans *THE MOUNTAIN* (2011, réalisé par Ole Giæver) et dans le rôle de la belle-mère dans *THREE WISHES FOR CINDERELLA* (2022, réalisé par Cecilie Mosli).

Ses rôles dans *TROUBLED WATER* (2008, réalisé par Erik Poppe) et *SHELLEY* (2016, réalisé par Ali Abbasi) ont également été acclamés par la critique. *ARMAND* marque sa deuxième participation à Cannes, après son rôle de soutien dans *THE INNOCENTS* (réalisé par Eskil Vogt) dans la section Un Certain Regard en 2021.

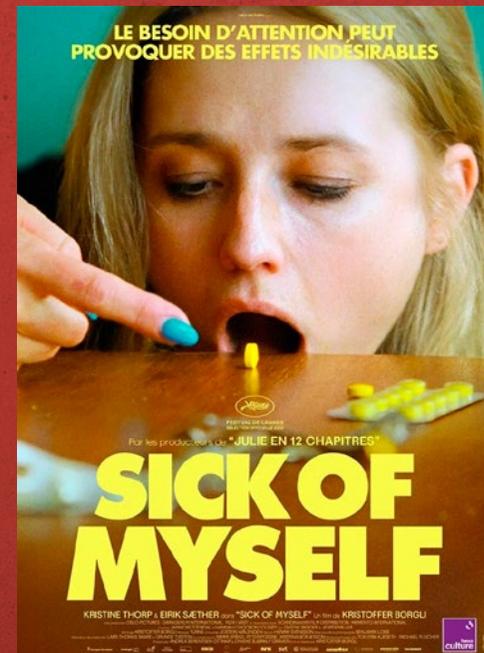
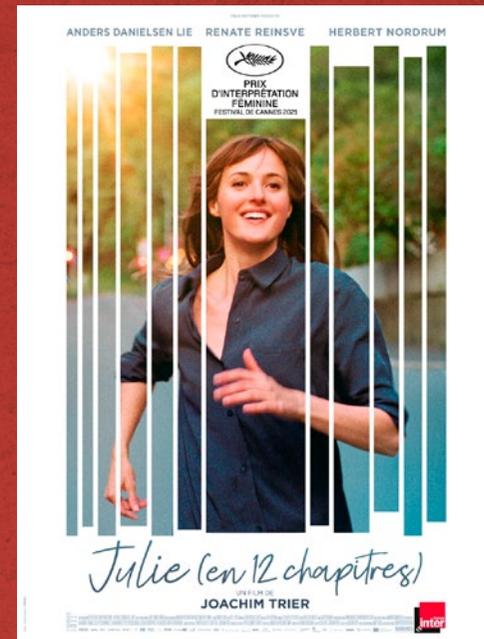
PRODUCTRICES

EYE EYE PICTURES

Eye Eye Pictures a été fondée en 2022 par les productrices Dyveke Bjørkly Graver et Andrea Berentsen Ottmar, toutes deux auparavant productrices au sein de la société de production Oslo Pictures. Elles ont été toutes deux parmi les productrices du film de Joachim Trier, JULIE EN 12 CHAPITRES, qui a remporté le prix de l'interprétation féminine pour Renate Reinsve à Cannes, ainsi que deux nominations aux Oscars et deux nominations aux BAFTA. En 2022, elles ont présenté la comédie dramatique SICK OF MYSELF du réalisateur Kristoffer Borgli à Un Certain Regard à Cannes. En 2024, elles sont de retour à Un Certain Regard avec le premier long métrage ARMAND de Halfdan Ullmann Tøndel.

Eye Eye vise à continuer à produire des longs métrages dirigés par des réalisateurs et des drames télévisés avec de grandes ambitions créatives et un potentiel international.

Parmi les réalisateurs associés figurent Joachim Trier (en pré-production avec SENTIMENTAL VALUE), Halfdan Ullmann Tøndel (ARMAND, 2024), Johanna Pyykkö (MY WONDERFUL STRANGER, 2024), Dara Van Dusen (en pré-production avec A PRAYER FOR THE DYING) et Thea Hvistendahl (HANDLING THE UNDEAD, 2024), entre autres.



LISTE ARTISTIQUE

Renate Reinsve	ELISABETH
Ellen Dorrit Petersen	SARAH
Endre Hellestveit	ANDERS
Thea Lambrechts Vaulen	SUNNA
Øystein Røger	JARLE
Vera Veljovic	AJSA
Assad Siddique	FAIZAL
Patrice Demonière	EMMANUEL

LISTE TECHNIQUE

Écrit et réalisé par	HALFDAN ULLMANN TØNDEL
Produit par	ANDREA BERENTSEN OTTMAR
Coproducteurs	KOJI NELISSEN DERK-JAN WARRINK FRED BURLE SOL BONDY ALICIA HANSEN STINA ERIKSSON KRISTINA BÖRJESON MAGNUS THOMASSEN
Producteurs exécutifs	DYVEKE BJØRKLY GRAVER HARALD FAGERHEIM BUGGE RENATE REINSVE
Développement	RUBEN THORKILDSEN
Image	PÅL ULVIK ROKSETH, FNF
Décors	MIRJAM VESKE
Montage	ROBERT KRANTZ
Costumes	ALVA BROSTEN
Coiffure/Maquillage	EVALOTTE OOSTEROP
Son	MATS LID STØTEN
Musique	ELLA VAN DER WOUDE
Casting	JANNICKE STENDAL HANSEN

EYE EYE PICTURES PRESENTS

AN EYE EYE PICTURES / KEPLERFILM / ONE TWO FILMS / PROLAPS PRODUKTION / FILM I VÄST PRODUCTION
ELLEN DORRIT PETERSEN / ENDRE HELLESTVEIT / THEA LAMBRECHTS VAULEN / ØYSTEIN RØGER / VERA VELJOVIC

CASTING BY JANNICKE STENDAL SOUND DESIGN MATS LID STØTEN EDITING ROBERT KRANTZ MUSIC BY ELLA VAN DER WOUDE

HAIR & MAKEUP DESIGN EVALOTTE OOSTEROP COSTUME DESIGN ALVA BROSTEN PRODUCTION DESIGN MIRJAM VESKE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY PÅL ULVIK ROKSETH

CO-PRODUCERS DERK-JAN WARRINK / KOJI NELISSEN / FRED BURLE / SOL BONDY / STINA ERIKSSON / ALICIA HANSEN / KRISTINA BÖRJESSON

EXECUTIVE PRODUCERS DYVEKE BJØRKLY GRAVER / HARALD FAGERHEIM BUGGE / RENATE REINSVE PRODUCED BY ANDREA BERENTSEN OTTMAR

WRITTEN AND DIRECTED BY HALFDAN ULLMANN TØNDEL



keplerfilm.

PROLAPS



ONE TWO
FILMS

ZEFYR



NORSK FILM
DISTRIBUSJON



Norsk filminstitutt



NL FILM
INCENTIVE



Ape&Bjorn



TANDEM™