Locarno Film Festival
FILM D'OUVERTURE

PRIX CINÉMA 2026
FONDATION BARRIÈRE

LES YEUX VERTS

un film de
FANNY LIATARD & JÉRÉMY TROUILH

LES RÉALISATEURS DE GAGARINE

CONTACTS

PRESSE

MONICA DONATI
Tél. : 06 23 85 06 18
monica.donati@mk2.com
assistée de ALICE KRIVINE
alicekrivine@gmail.com

DISTRIBUTION

Haut et Court Distribution
01 55 31 27 27
distribution@hautetcourt.com
www.hautetcourt.com

AU CINÉMA LE 11 NOVEMBRE

2026 – France – 1h23

SYNOPSIS

Chaya, 11 ans, vit avec sa famille dans les Landes, au bord de l'océan. A l'annonce de leur expulsion, son grand frère Nour sombre dans un sommeil profond et mystérieux. Chaya va tout faire pour le réveiller, jusqu'à plonger dans ses rêves pour le retrouver.

UN MOT DES CINÉASTES

Notre film a été tourné dans l'une des plus grandes forêts d'Europe, les Landes, qui aujourd'hui brûle. Dans Les Yeux verts, cette forêt magnifique devient la métaphore d'un paradis où s'installe une famille qui a dû fuir sa propre maison.

Alors que les incendies actuels forcent des centaines de familles à abandonner à leur tour leur propre paradis, ces tragiques évènements nous renvoient comme dans un miroir face à celles et ceux qui ont dû fuir leur maison avant nous.

Quand c'est le monde entier qui est en feu, nous devenons tou.te.s vulnérables, et c'est à la force du collectif que notre histoire fait appel pour aider celles et ceux qui ont besoin de se construire une nouvelle vie.

Filmé à hauteur d'enfant, ce conte initiatique raconte une forme de résilience, celle d'un frère et d'une sœur qui résistent jusqu'au bout pour protéger leur famille d'un monde qui ne cesse de trembler autour d'eux.

Fanny Liatard
Jérémy Trouilh

ENTRETIEN AVEC FANNY LIATARD & JÉRÉMY TROUILH

Après *Gagarine*, votre premier long-métrage, vous revenez avec un film qui mêle à nouveau réalisme social et dimension très onirique. Avec *Les Yeux Verts*, on a le sentiment que vous assumez totalement VOTRE territoire de cinéma… Vous abordez en effet un sujet extrêmement politique, mais toujours à travers l'imaginaire, les rêves, les sensations… Comment qualifiez-vous votre cinéma ?

Dans nos films, nous partons toujours d'un sujet profondément politique ou social, mais nous essayons d'y insuffler un regard décalé, sensible, traversé par la magie. Pas une magie spectaculaire, mais une manière de regarder le monde autrement.
Nous avons un lien très fort à l'Amérique du Sud, où nous avons tous les deux vécu plus jeunes, et où nous avons découvert ce qu'on appelle le « réalisme magique ». C'est là-bas que nous y avons été initiés, à travers la littérature, puis dans le cinéma. Le réalisme magique nous permet de définir une manière de regarder le réel qui laisse une place à l'invisible, à l'imaginaire, à l'inconscient.

Pensez-vous que la vie dans les « marges », auxquelles vous consacrez vos films, soit plus propice à l'imagination, à la créativité ?

Pas forcément plus propice, mais nous avons toujours eu le sentiment que les marges avaient droit à l'imaginaire. Dans les lieux et auprès des personnes que nous avons côtoyées — à Gagarine comme auprès de familles demandeuses d'asile — nous avons rencontré des enfants dont l'imaginaire était d'une puissance incroyable. Écouter leurs rêves permet immédiatement de sortir des clichés : un enfant peut rêver d'un vaisseau spatial dans une cité ou trouver une forme de résilience dans la fascination pour des grues cendrées, comme une manière de continuer à regarder vers le ciel quand le réel devient trop sombre.

Traiter de la question des réfugiés aujourd'hui expose à des lectures très polarisées. Comment vous vous emparez du sujet politique ici ?

Notre film est un conte initiatique qui décale le regard sur un sujet très politique afin de se reconnecter à des émotions universelles. Il nous semble que le thème de l'immigration devient souvent un outil politique pour diviser et manipuler. En racontant une histoire d'immigration à hauteur d'enfant, nous voulions avant tout ré-humaniser des situations trop souvent désincarnées et caricaturées. Notre film traite de souffrances qui nous concernent tous en tant que citoyens, et sur lesquelles notre société ne peut pas fermer les yeux. Il y a urgence à réanimer les cœurs. En ce sens, la forme de la fable nous aide à toucher à des élans de vie fondamentaux, comme un père qui cherche à protéger ses enfants, ou une sœur qui veut sauver son frère.

Entre vos deux films, vous êtes passé des grands ensembles aux grands espaces... Qu'est-ce que ce changement de territoire a provoqué chez vous ?

Notre cinéma part toujours d'un territoire. Nous avons besoin de passer du temps quelque part avant de comprendre quel film peut y naître, de saisir sa personnalité invisible. Après l'univers très urbain de *Gagarine*, les Landes représentaient presque un saut dans le vide. Pour *Les Yeux Verts*, tout s'est véritablement déclenché lorsque nous avons découvert Contis, pendant une résidence d'écriture (La Maison Bleue). Hors saison, le village était presque vide. Il y avait ce phare au milieu de la forêt, cette plage immense, cette nature traversée d'étrangeté. On y a trouvé une forme d'universalité propre aux contes.
En arpentant ce territoire pendant des mois, de jour comme de nuit, nous avons découvert une forêt complexe, mouvante, dense. Elle nous faisait penser au film *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton. Elle est rapidement devenue un défi très stimulant : comment filmer un lieu aussi beau sans en lisser l'étrangeté ? Comment restituer sa singularité, ce qu'elle dégage presque secrètement ?
Le choix de raconter une famille demandeuse d'asile dans cette nature n'était pas anodin. D'abord parce qu'on associe rarement ces récits aux territoires ruraux, alors que ces réalités existent aussi loin des grandes villes. Ensuite parce que cet écrin de bonheur crée une forme de paradis fragile : les enfants semblent heureux, intégrés, entourés de beauté, et pourtant la menace d'expulsion plane constamment. Ce contraste entre la beauté du territoire et la violence administrative était au cœur du film.

Votre film raconte l'histoire d'enfants réfugiés irakiens, confrontés à un phénomène troublant : le « syndrome de résignation ». Est-ce la découverte de ce syndrome qui a été le point de départ du film ?

Il y a 5 ans, nous sommes tombés sur une série de photographies de Magnus Wennman montrant des enfants réfugiés plongés dans une forme de coma après le refus de leur demande d'asile en Suède. Nous avons été sidérés. Puis nous avons lu le témoignage d'un enfant frappé par le syndrome, il racontait qu'il avait l'impression d'être enfermé dans une cage de verre sous l'océan. À la moindre tentative de mouvement, tout menaçait de se briser. Cette image nous a bouleversés. C'est là que le film est né.
Nous avions déjà un lien personnel et politique avec les questions migratoires, à travers des engagements associatifs ou des rencontres de vie, mais cette maladie révélait quelque chose d'immense : l'impact psychique et intime de décisions juridiques sur des enfants.
Il était important pour nous de ne pas parler à la place des enfants touchés par ce syndrome, d'autant qu'il reste encore très mystérieux et que chaque enfant le vit différemment. Mais nous sommes partis de cette réalité pour construire une fiction à hauteur d'enfant : Nour, le grand frère, porte les traumatismes du long périple qui l'a conduit jusqu'en France. Quand l'asile est refusé à sa famille, quand l'espoir de pouvoir enfin se "reposer" lui est refusé, il sombre dans un profond sommeil...
En préparant le film, nous avons travaillé avec le centre d'accueil des demandeurs d'asile de Biscarrosse et rencontré de nombreuses familles réfugiées. Avec les enfants, nous avons mené des ateliers autour des rêves et du sommeil, ce qui nous a permis de mieux comprendre leur quotidien dans un territoire rural. Nous avons aussi passé beaucoup de temps à la CNDA, à Montreuil, où des milliers de demandeurs d'asile viennent raconter leur histoire devant des juges. Ces audiences nous ont profondément marqués.
Ce que nous avons compris à travers nos recherches, c'est que ces enfants ont souvent traversé des traumatismes immenses avant de parvenir à se reconstruire. Dans beaucoup de familles demandeuses d'asile, ce sont les enfants qui apprennent la langue les premiers et deviennent les traducteurs de leurs parents. Ils sont donc aussi les premiers confrontés à la violence administrative, notamment lorsqu'ils doivent lire les papiers de refus.
Nous avons eu le sentiment qu'après avoir surmonté tant d'épreuves, ce sommeil représentait une forme d'impuissance absolue face au monde des adultes. Et que, dès lors, leur seul refuge possible devenait intérieur. Certains médecins parlent d'ailleurs d'une forme d'hibernation : les enfants ne renoncent pas à vivre, ils se retirent du monde en attendant des jours meilleurs.

Pourquoi avez-vous choisi de raconter l'histoire de réfugiés à hauteur d'enfants ?

En France, des milliers d'enfants vivent directement les conséquences du refus d'asile de leurs parents. Ce sont des enfants confrontés très tôt à des décisions d'adultes sur lesquelles ils n'ont aucune prise. Après *Gagarine*, nous avions envie de faire un film à hauteur d'enfants, parce que l'enfance nous intéresse pour leur liberté de regard et leur capacité de résistance. Des films comme *Nobody Knows* de Kore-eda, ou *Jeux interdits* de René Clément nous ont beaucoup inspirés : des récits d'enfants traversant des situations très dures tout en continuant à inventer leur manière de survivre. Nous avions aussi envie d'un film d'aventure, où la rivière, la forêt et les rêves deviennent les territoires d'une traversée.

Chaya est jouée par la jeune Douae Butarbuch Mzaouki, dont c'est le premier long-métrage. Comment avez-vous su que c'était elle qui devait incarner votre jeune héroïne ?

Le casting a duré presque un an entre Marseille, Paris, Les Landes et la Belgique. Nous cherchions une enfant capable d'incarner à la fois une grande fragilité et une immense lumière. Quand nous avons rencontré Douae, nous avons immédiatement senti quelque chose de très fort. Elle n'avait jamais joué auparavant, mais elle possédait une présence très singulière. Elle parle plusieurs langues, elle a grandi dans différents environnements culturels, et surtout elle avait une manière très instinctive de se mettre en jeu.
Le travail s'est ensuite construit collectivement, notamment avec Sayyid El Alami, pour créer ce lien de frère et sœur essentiel au film. Ce qui nous a impressionnés chez Douae, c'est de la voir devenir actrice au fil du tournage, jusqu'à atteindre une incroyable liberté émotionnelle devant la caméra.

Comme dans *Gagarine*, vous avez inséré des touches de documentaire. Pourquoi y êtes-vous attachés ?

Parce qu'il était essentiel pour nous de rappeler que cette maladie existe réellement. Des milliers d'enfants ont été touchés par le syndrome de résignation, et notamment des fratries. *Les Yeux Verts* est une fiction assumée, mais ancrée dans une réalité très concrète. Nous avons travaillé à partir de véritables témoignages, de recherches documentaires et de rencontres avec des familles concernées. Nous avons été accompagnés par Elisabeth Hultcrantz, médecin spécialiste de la question du syndrome de résignation et qui a accompagné plus d'une centaine d'enfants au cours des quinze dernières années en Suède. Les images documentaires présentes dans le film proviennent notamment de Réveil sur Mars, le documentaire de Dea Gjinovci consacré au syndrome. Cette matière documentaire permet de rappeler que derrière le conte et l'imaginaire du film, il existe une réalité politique et humaine extrêmement violente.

Après le rejet de leur demande d'asile, le père de Nour et Chaya décide de les laisser seuls le temps de réunir l'argent nécessaire pour rejoindre le Royaume-Uni. Comme *Gagarine*, *Les Yeux Verts* met en scène de jeunes héros confrontés à l'abandon parental. Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette figure de l'enfance livrée à elle-même ?

Ça, c'est un sujet à traiter chez un psy ! (rires) Plus sérieusement, et sans rentrer dans l'intime, il y a d'abord une raison narrative. L'absence des parents nous permet de placer l'enfant au centre du récit. Chaya, comme Youri dans *Gagarine*, devient une héroïne capable d'inventer sa propre manière de survivre au monde. On aime bien raconter des histoires de rêveurs, c'est-à-dire de personnages qui sont prêts à inventer des utopies.
Ensuite, l'abandon que nous souhaitons mettre en lumière n'est pas seulement familial, mais aussi social et politique. Au fond, cette absence raconte aussi l'abandon de la société : celui des habitants des grands ensembles dans *Gagarine*, et ici celui des enfants demandeurs d'asile face à des décisions « lointaines » de l'administration.
Mais il était important pour nous de ne pas effacer complètement les adultes. À travers les personnages de Marion ou Ben, nous voulions montrer qu'il reste possible de ne pas détourner le regard, et que cette résistance peut aussi venir de la jeunesse.

Les personnages de Marion et Ben, justement, incarnent à leur manière deux manières d'agir face à la situation que traversent Nour et Chaya… À travers eux, le film interroge en creux la question de l'aide apportée aux réfugiés, et la frontière parfois floue entre ce qui est légal et ce qui ne l'est pas…

Il n'est pas anodin que Nour se lie à Ben, un marginal qui vit en dehors du monde avec sa grand-mère, joué par Arcadi Radeff. Avec son incarnation solaire, le film glisse vers le conte.
En parallèle, Marion, l'institutrice incarnée par Anamaria Vartolomei, représente une autre forme de responsabilité, plus institutionnelle. Elle cherche d'abord du soutien auprès de la police avant de comprendre qu'elle devra agir par elle-même. Ce qui nous intéressait, c'était justement cette frontière trouble entre légalité, solidarité, rêve et réalité. Anamaria s'est profondément investie dans son lien avec Chaya. Cette implication nourrit toute la trajectoire de Marion et trouve son aboutissement dans le mouvement final.

Chaya peut retrouver Nour dans ses rêves (ou ses cauchemars). C'est le moyen qu'elle trouve pour le ramener à la réalité… Mais ce sommeil, qui nous emmène dans un espace entre la vie et la mort, devient aussi un espace de cinéma : un lieu de basculement, où vous faites entrer le spectateur dans les rêves et les cauchemars de l'enfant. Il y a même un moment où l'on perd le sens du rêve et de la réalité. Comment avez-vous pensé cette frontière entre réalité et imaginaire ?

Tout le film repose sur un équilibre fragile entre réalisme et onirisme. Nous voulions que les rêves soient l'antichambre du réel.
L'idée, c'était que la frontière soit de plus en plus poreuse entre les deux mondes, notamment quand Chaya se retrouve toute seule. À partir du moment où elle part en barque pour nous, il y a un moment où elle-même, et peut-être le spectateur, ne sait plus trop s'il est dans le réel ou dans l'imaginaire. Et puis, de toute façon, est-ce que c'est si important ? Puisqu'en fait, ce qui va permettre en tout cas, pour elle, de sauver son frère, c'est sa manière de regarder le monde, c'est le truc auquel elle croit, c'est que son frère est enfermé dans des rêves et donc elle va aller le chercher là-dedans. Et que ce soit vrai ou pas, c'est sa manière de combattre la maladie. Jusqu'à elle-même finalement revivre des traumatismes qu'elle n'avait peut-être pas affrontés et qui font que c'est elle qui reste enfermée dans le syndrome.
Nous voulions glisser progressivement vers l'imaginaire des enfants, presque imperceptiblement. Les rêves utilisent les mêmes décors que la réalité — la forêt, la plage, le village — mais avec de légers décalages dans les focales, les mouvements de caméra et surtout le son. Nous avons beaucoup travaillé cette frontière entre les deux mondes. Avec Guillaume Laurant, notre co-scénariste, nous avons exploré de nombreuses pistes avant de recentrer les rêves autour du traumatisme originel : le naufrage et cette eau noire qui poursuit les enfants. Le travail sonore a été essentiel, en collaboration avec Amine Bouhafa, compositeur de la bande originale. Peu à peu, les sons naturels disparaissent pour laisser place à une matière plus étrange, traversée de souffles, de voix et de réminiscences du naufrage.

Dans ces séquences oniriques, il y a aussi quelque chose de très physique : les corps semblent s'enfoncer, se perdre dans les grands espaces des Landes. Comment avez-vous travaillé cette sensation, en termes de mise en scène sonore ?

Le travail sonore s'est construit principalement en post-production. Dès l'écriture, nous savions que, dans les rêves, les sons du réel devaient presque disparaître au profit des sons du corps : la respiration, les pas, les frottements. Ensuite, tout le travail a consisté à créer une matière sonore étrange mais sensorielle, notamment autour du son de l'eau, qui devait rester aquatique tout en évoquant quelque chose de plus traumatique, lié au naufrage et aux souvenirs des enfants. À chaque étape, nous avons surtout cherché la sensation juste.
La musique a été essentielle pour nous rapprocher des sensations de Chaya. Avec Amine Bouhafa, nous avons exploré des instruments très singuliers, comme le cristal Baschet, dont les sonorités « aquatiques » accompagnent tout le film. Il y avait aussi un important travail autour des voix et des chœurs, parfois à peine perceptibles, comme des souffles qui traversent les rêves. Peu à peu, ces voix prennent de l'ampleur jusqu'à la fin du film, où elles évoquent la présence de la mère. Toute la bande originale a été pensée comme un laboratoire sonore mêlant eau, voix et instruments organiques pour créer une matière musicale très sensorielle.

L'eau traverse tout le film, elle évoque évidemment le danger, la traversée, la noyade, et plus généralement, l'engloutissement, l'étouffement… Quelle place occupait cet élément dans votre imaginaire de mise en scène, et comment l'avez-vous fabriquée à l'écran ?

L'eau est l'élément fil rouge du film. Dès les premières images, les grues émergent de l'eau avant de s'envoler, et le récit se termine au bord de la noyade, en écho au traumatisme vécu par les enfants et à la traversée qu'ils ont dû accomplir pour arriver jusqu'ici. Dans les rêves, cette eau devient une eau noire, presque vivante. Sa création a demandé beaucoup de recherches visuelles et d'effets spéciaux, mêlant effets réels et 3D avec le studio MPC : de nombreux tests de teinture d'eau, jusqu'à remplir une piscine entière, puis toute la recréation numérique des villages et forêts inondés. Nous ne voulions pas quelque chose de trop « pétroleux » : nous voulions qu'elle évoque le souvenir du naufrage tout en gardant quelque chose d'organique, presque vivant, comme une matière qui absorbe la lumière et les reflets, sans tomber dans l'abstrait ou l'artificiel. L'eau est l'élément fil rouge du film. Dès les premières images, les grues émergent de l'eau avant de s'envoler, et le récit se termine au bord de la noyade, en écho au traumatisme vécu par les enfants et à la traversée qu'ils ont dû accomplir pour arriver jusqu'ici. Dans les rêves, cette eau devient une eau noire, presque vivante. Sa création a demandé beaucoup de recherches visuelles et d'effets spéciaux. Nous ne voulions pas quelque chose de trop « pétroleux ». Nous voulions qu'elle évoque à la fois une matière liée au souvenir du naufrage, sans tomber dans quelque chose de trop abstrait ou artificiel.

Il y a aussi ce qu'on ne montre pas. Vous avez choisi de ne pas montrer la mort de la mère de Nour et Chaya, noyée sur le chemin vers la France...

Nous n'avons jamais voulu mettre en scène frontalement le naufrage. En revanche, au montage, nous avons compris qu'il fallait basculer dans le noir total et ne garder que le son : le moteur qui s'arrête, la panique, les cris, l'eau. Ce moment devient un point de bascule dans le film. C'est là que Chaya semble retrouver la mémoire du drame vécu par sa famille, et que quelque chose se transmet enfin entre le frère et la sœur.

Chaya insiste auprès de son frère pour qu'ils parlent français même quand ils sont tous les deux. Il y a une réflexion sur la place de la langue dans votre film...

La question de la langue était très importante pour nous. Comme beaucoup d'enfants réfugiés, Chaya apprend le français très vite, et cette langue devient pour elle le symbole de son intégration, de l'école, des liens qu'elle construit et de la possibilité d'un avenir ici. Nour, lui, est plus âgé et plus marqué par le passé. Quand l'espoir d'obtenir les papiers s'effondre, il se détourne progressivement du français, comme s'il renonçait à cette nouvelle vie. Cette réflexion est née aussi de rencontres réelles, notamment avec des enfants syriens rencontrés pendant *Gagarine,* qui nous avaient impressionnés par leur rapidité à s'approprier la langue et à se projeter dans l'avenir.

La fin du film est ambiguë, même si on a envie de croire que l'histoire se termine bien pour Chaya...

Nous ne dirions pas que la fin est totalement positive, mais il était important pour nous qu'il reste de la lumière. Le film raconte des enfants livrés à eux-mêmes, traversés par des choses très dures, et pourtant Chaya ne lâche jamais rien. Et quand elle finit par vaciller à son tour, c'est Nour qui prend le relais. Cet amour entre le frère et la sœur, cette manière qu'ils ont de continuer à se porter mutuellement, était essentiel pour nous. La fin reste volontairement ambiguë. Nous voulions laisser au spectateur un espace d'interprétation : est-ce que Chaya est vraiment réveillée ou sommes-nous encore dans une forme de rêve ? Il y a eu beaucoup de discussions autour de ce dernier plan et notamment autour de ses yeux verts. Mais quoi qu'il en soit, le fait qu'elle ouvre les yeux, entourée par les grues qui survolent enfin la famille réunie, apportait une douceur et une forme d'espoir qui nous semblaient importantes. Même si ce qu'ils ont traversé laisse évidemment une trace en elle.

Comment travaillez-vous tous les deux ?

On ne délègue pas vraiment l'un à l'autre. On travaille vraiment à deux sur tous les aspects du film. Il n'y en a pas un qui ferait l'image pendant que l'autre dirige les acteurs : on construit tout ensemble.
Nos films parlent beaucoup du collectif, et ça s'applique aussi à notre manière de travailler ensemble. Nous avons commencé à faire du cinéma avec une envie commune très forte, et aujourd'hui encore, ce désir partagé continue à nous porter.
On se sert un peu de boussole réciproque l'un à l'autre. Quand on réalise un film, il faut répondre à une infinité de questions — le contenu des rêves, la couleur d'un lieu, une sensation sonore — et le fait de partager cette boussole est extrêmement précieux. Les réponses ne viennent plus seulement de l'un ou de l'autre, mais d'une fréquence commune qu'on essaie de suivre ensemble.

Vous commencez la carrière du film au Festival de Locarno, qu'est-ce que cela représente pour vous ?

C'est le plus beau des cadeaux pour un film que l'on a voulu tourné vers tous les publics, jeunes et adultes. On a hâte de partager le film avec plus de 9000 personnes, sur cette magnifique Piazza Grande, sous les étoiles.

Propos recueillis par Lucie Mikaélian, juin 2026

LE SYNDROME DE RÉSIGNATION

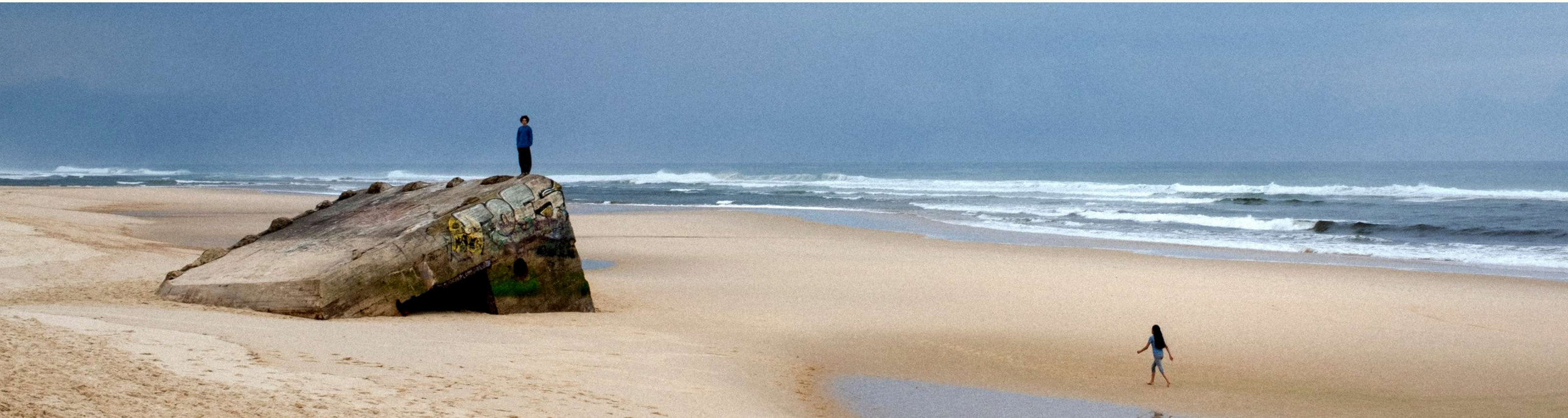
Le syndrome de résignation (*uppgivenhetssyndrom*) est une pathologie qui touche des enfants de familles demandeuses d'asile confrontées à une procédure longue et à la menace d'un renvoi. C'est en Suède que le phénomène a été identifié, dès la fin des années 1990, et qu'il concentre l'essentiel des cas documentés et des travaux de recherche : plusieurs centaines de jeunes y ont été suivis, d'abord originaires d'ex-URSS et des Balkans, puis plus récemment du Moyen-Orient.

Il se traduit par un retrait progressif — dépression, apathie, mutisme — jusqu'à une immobilité quasi totale et un état proche du coma, pouvant nécessiter une alimentation par sonde et durer plusieurs mois, parfois plusieurs années. Le déclencheur le plus souvent observé est le rejet définitif de la demande d'asile de la famille ; à l'inverse, l'amélioration ne survient presque toujours qu'après l'obtention d'un titre de séjour, comme si la sécurité retrouvée permettait à l'enfant de sortir de cet état.

Le Dr Elisabeth Hultcrantz, médecin suédoise, a suivi plus d'une centaine de ces enfants au cours des quinze dernières années ; elle décrit ce repli comme une forme de protection face à une situation devenue insupportable. Si la Suède reste, de loin, le pays où le syndrome est le mieux étudié et le plus recensé, il n'y est pas totalement circonscrit : des situations comparables ont aussi été rapportées ailleurs.

Aujourd'hui encore, ce syndrome demeure largement mystérieux : aucune cause unique ne fait consensus, et la médecine peine à expliquer comment un corps peut ainsi se retirer du monde. Peut-être faut-il alors le regarder autrement — non comme une pathologie qu'on soigne, mais comme un sommeil habité, où l'enfant continue, ailleurs, à chercher une issue que le réel lui refuse.

SOURCES :
Ava McElhone Yates, « Resignation Syndrome: A New Conversation », EuropeNow, 2019
Rachel Aviv, « The Trauma of Facing Deportation », The New Yorker, 3 avril 2017



BIOGRAPHIE DES CINÉASTES

Fanny et Jérémy se rencontrent à Sciences Po Bordeaux où ils se spécialisent tous les deux en urbanisme. Après quelques années passées en Amérique du Sud et au Moyen Orient, ils reprennent des études dans le cinéma : Fanny intègre la formation de scénariste à La Ruche de Gindou Cinéma, et Jeremy suit le Master de Réalisation de documentaire de création à Lussas en Ardèche.

C'est en binôme qu'ils se lancent dans la réalisation, en tournant leur premier court-métrage Gagarine (2015) dans une cité à Ivry-sur-seine en collaboration avec ses habitants. Ils poursuivent l'aventure en duo avec *La République des Enchanteurs* (2016) et *Chien Bleu* (2017), diffusé dans une centaine de festivals et sélectionné aux César 2019.

Leur premier long-métrage *Gagarine* (2020), qui raconte l'histoire d'un jeune homme qui tente de sauver sa cité de la démolition, obtient le Label Cannes 2020 et est nommé pour le César du Meilleur Premier Film en 2021.

En 2025, ils tournent leur deuxième long-métrage *Les Yeux Verts*, avec Sayyid El Alami et Anamaria Vartolomei.

Fanny et Jérémy accompagnent également d'autres réalisateurs en tant que co-scénaristes, et développent ensemble de nouveaux projets de séries et long-métrages.

FILMOGRAPHIE

GAGARINE, 2020

(Festival de Cannes 2020, César 2022, Prix Lumières du Meilleur Premier Film. European Film Awards, Zurich film festival, Singapore, Séville, BIFF (Corée du Sud), Alice nella Città (Italie), Festival Lumière, Hambourg, Moscou, Stuttgart, Le Caire, HIIFF (Chine), Hong Kong, Varilux (Brésil)

LISTE ARTISTIQUE

Chaya	Douae BUTARBUCH M'ZAOUKI
Nour	Sayyid EL ALAMI
Marion	Anamaria VARTOLOMEI
Ben	Arcadi RADEFF
Rafi	Omar ALJBAAI

LISTE TECHNIQUE

Réalisation	Fanny LIATARD et Jérémy TROUILH
Scénario	Fanny LIATARD
	Jérémy TROUILH
	Guillaume LAURANT
Image	Victor SEGUIN - AFC
Musique Originale	Amine BOUHAFA
Décors	Ève MARTIN
	Mikael VALLE VARHELYI
Casting	Judith CHALIER
	Aline BADIANE
1er Assistant Mise En Scène	Camille SERVIGNAT
Son	Dana FARZANEHPOUR
	Valène LEROY
	Corinne DUBIEN
	Thomas GAUDER
Montage	Tina BAZ
	Daniel DARMON
Scripte	Marielle ALLUCHON
Costumes	Ariane DAURAT
Maquillage & coiffure	Garance VAN ROSSUM
Production exécutive	Gaëtane JOSSE
Directeur de production	Denys BONDON
Direction de post-production	Laetitia PICHON
Produit par	Julie BILLY
	Carole SCOTTA
Co-Producteurs	Delphine TOMSON
	Jean-Pierre et Luc DARDENNE
	Nima YOUSEFI

Une production JUNE FILMS et HAUT ET COURT, en coproduction avec LES FILMS DU FLEUVE, HOBAB, FRANCE 3 CINÉMA, RTBF (TÉLÉVISION BELGE), avec le soutien essentiel de CANAL+, en association avec AMAZON PRIME VIDEO, avec la participation de FRANCE TÉLÉVISIONS, avec le soutien du CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, d'EURIMAGES - CONSEIL DE L'EUROPE, du TAX SHELTER DU GOUVERNEMENT FÉDÉRAL DE BELGIQUE via CASA KAFKA PICTURES, du CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, du FONDS IMAGES DE LA DIVERSITÉ - L'AGENCE NATIONALE DE LA COHÉSION DES TERRITOIRES - CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, du SWEDISH FILM INSTITUTE, de la RÉGION NOUVELLE-AQUITAINE, et l'accompagnement d'ALCA, du DÉPARTEMENT DES LANDES, de la RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR, en partenariat avec le CNC, avec le soutien de la MÉTROPOLE AIX-MARSEILLE-PROVENCE, avec la participation de HAUT ET COURT DISTRIBUTION, KINOLOGY, CINÉART, en association avec LA BANQUE POSTALE IMAGE 19, CINECAP 9, INDÉFILMS 14, avec le soutien de BLEU ET JAUNE 18, CINEMAGE DEVELOPPEMENT 19, CINEAXE DEVELOPPMENT 5 et ARTE/COFINOVA 19 et de la SACEM.
Ce film a reçu le prix Cinéma 2026 de la Fondation Barrière.

Distribution France : HAUT ET COURT DISTRIBUTION
Ventes Internationales : KINOLOGY

©2026 JUNE FILMS – HAUT ET COURT – LES FILMS DU FLEUVE - HOBAB – FRANCE 3 CINÉMA

AU CINÉMA LE 11 NOVEMBRE