5A7 FILMS PRÉSENTE

« L'UN DES PLUS BEAUX FILMS VUS AU FESTIVAL DE CANNES »

LE MONDE

ACID CANNES 2026

CŒUR SECRET

UN FILM DE

TOM FONTENILLE

FESTIVAL DU NOUVEAU CINEMA DE MONTRÉAL 2026 Queer Louve

PRIX DU PUBLIC
14e FESTIVAL DU FILM DE MONTREUIL

PRIX DU JURY
PRIX DU JURY ÉTUDIANTS
PRIX DE LA CRITIQUE
COMPÉTITION DOCUMENTAIRES
16e FESTIVAL CINÉMA VALENCIENNES

CINÉMAS ART & ESSAI



AVEC LILOU FONTENILLE, MANON FONTENILLE ET TOM FONTENILLE ÉCRIT PAR TOM FONTENILLE ET VALENTINE BONNAZ IMAGE ET SON TOM FONTENILLE MONTAGE MARIE BOTTOIS MUSIQUE ORIGINALE CAMILLE DELAFON ASSISTANT RÉALISATEUR ETIENNE SARRAZIN MONTAGE SON RYM DEBBARH-MOUNIR, MELISSA PETITJEAN ÉTALONNAGE JULIEN PETRI MIXAGE MELISSA PETITJEAN

UNE PRODUCTION 5A7 FILMS AVEC LE SOUTIEN DU CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, DE CICLIC - RÉGION CENTRE-VAL DE LOIRE EN PARTENARIAT AVEC LE CNC, DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE BELFORT ENTREVUES - FILM EN COURS, STUDIO ORLANDO, LA PUCE À L'OREILLE, LYSI MEDIA, LE GRAND ACTION ET PÉRIPHÉRIE

DISTRIBUTION MÉTÉORE FILMS VENTES INTERNATIONALES LIGHTDOX PRODUIT PAR MARTIN BERTIER ET HÉLEN OLIVE RÉALISÉ PAR TOM FONTENILLE



Météore films et 5A7Films présentent

ACID CANNES 2026

CŒUR SECRET

UN FILM DE

TOM FONTENILLE

France | 2026
Image 1.66 | Son 5.1
88 minutes

SORTIE NATIONALE LE 6 JANVIER 2027

PRESSE
TONY ARNOUX et PABLO GARCIA-FONS
tonyarnouxpresse@gmail.com
pablogarciafonspresse@gmail.com

DISTRIBUTION | MÉTÉORE FILMS
01 42 54 96 20
films@meteore-films.fr
www.meteore-films.fr

SYNOPSIS



En l’espace de 4 ans, Lilou est sortie du secret. Elle est devenue une femme de 64 ans qui aime bricoler, jardiner, faire du vélo et s’occuper de ses petits-enfants.

En accompagnant sa transition, j’ai filmé une famille qui panse ses plaies et réinvente une place pour chacun·e.

Cette famille est la mienne, Lilou est mon père.



ENTRETIEN AVEC TOM FONTENILLE

***Cœur secret* est votre premier long métrage, vous êtes à la fois à l'image et au son ; comment le film est-il né ?**

Le projet vient au départ d'une nécessité. J'ai commencé à tourner sans me dire qu'un film existerait forcément. J'étais à l'aube de mes 30 ans, j'avais perdu ma mère huit ans auparavant, et j'avais une relation complexe avec mon père. Dès que j'essayais de créer un lien, les choses devenaient tendues. Ma première démarche avec la caméra, ça a été de l'utiliser comme une extension de moi-même, comme un moyen. Je filmais mon père pour lui parler, dans le simple but de reconnecter. Un jour, papa a eu un accident et a dû être hospitalisée. En allant lui chercher des affaires, ma sœur Manon et moi avons découvert une garde-robe féminine. Deux semaines après, mon père nous confiait qu'elle se travestissait depuis quinze ans. J'ai continué à la filmer, mais la relation était toujours compliquée, mon père s'énervait beaucoup, comme on peut le voir au début du film.

Ce n'est que quelques mois plus tard qu'elle m'a enfin demandé de lui montrer des images. J'ai fait un petit montage d'elle, qui faisait de la confiture. Ça lui a plu, elle a été surprise. Le lendemain, elle m'a annoncé qu'elle aimerait bien que j'utilise la caméra pour la filmer en femme. C'est à partir de ce moment-là que le rapport filmeur-filmée a changé.

Dès lors, comment avez-vous écrit et construit votre place de cinéaste dans cette histoire très intime ?

Quelque chose s'est implicitement acté entre nous, comme un pacte. Mon père a commencé à utiliser la caméra pour se dévoiler auprès de moi, puis auprès de ma sœur, et enfin auprès du plus grand nombre. Dès lors, tout a changé, je n'ai plus eu la moindre difficulté pour la filmer. J'y ai vu une brèche pour comprendre son mystère, et pour qu'un film existe. Il est devenu de plus en plus clair que mon

père entamait une transition de genre. C'est là que j'ai commencé à être accompagné, d'abord par mes producteur.ices, Martin Bertier et Helen Olive. Une amie, Valentine Bonnaz, est venue collaborer à l'écriture avec moi, pour penser le film, sa structure. On a imaginé des scènes-clés qu'il faudrait tourner, elles nous paraissaient nécessaires à la narration. Et avec la monteuse Marie Bottois, on a regardé toutes les images qui jusque-là avaient été prises sur le vif, pour comprendre ce qu'elles racontaient. L'enjeu, c'était d'éclaircir ma place, entre mes positions de personnage, de filmeur, de réalisateur.

La caméra est devenue un nouveau personnage, elle a commencé à créer un cadre de discussion où on pouvait se réunir à trois, mon père, ma sœur et moi. La mise en scène a changé. Jusque-là, comme je voulais me rapprocher de mon père, je la filmais de très près, sans lui laisser l'espace, presque, pour s'échapper. C'est une métaphore, mais il y a un peu de ça. Puis c'est devenu beaucoup plus appliqué, avec des cadres sur trépieds, très ouverts, des champs contre-champs, parfois avec deux caméras. J'ai commencé à prendre du recul, à comprendre ma place de cinéaste.

Comment Lilou a réagi au fait que son parcours de transition devenait peu à peu un long métrage de cinéma ?

Pendant tout le processus de fabrication j'ai été très transparent avec Lilou sur l'avancée du film. Quand nous avons reçu des aides à l'écriture, des aides au développement, mon père a compris que ça devenait plus grand, et c'est quelque chose qu'elle appréciait. On a eu beaucoup de débats précieux sur ce qu'elle voulait que le film raconte. Pour elle, il y avait un enjeu plus politique que familial. Lilou était quelqu'un de très militante, et c'était important pour elle de transmettre un imaginaire différent du parcours de la transidentité. Elle regrettait de ne pas avoir eu de récit auquel elle aurait pu s'identifier. Pour elle, dans les documentaires ou les fictions sur la transidentité, les représentations insistaient sur les obstacles, les ruptures familiales, amoureuses, amicales, ou sur la dysphorie de genre. Lilou ne se retrouvait pas dans ces images-là. Elle considérait que c'était important de montrer, à travers elle, une transition qui se passe bien. Je souhaitais aussi offrir un imaginaire positif : je considère que, quand on sort un film, on a une responsabilité sur ce qu'on transmet. Je filme d'abord Lilou inaccessible, fermée, bourrue, et peu à peu on la voit prendre possession de son corps, de son identité de genre, ouvrir et adoucir son visage, c'est presque magique. Avec ma sœur, on a eu beaucoup de discussions sur le fait qu'une transition n'est pas forcément liée à une dysphorie de genre, qu'on n'est pas obligé.e.s non plus de toujours tout justifier. Le fait de voir Lilou de plus en plus heureuse lors de son parcours de transition m'a suffi.



Comment la présence de Manon, votre sœur, rebat les cartes du film ?

Avec Marie Bottois la monteuse, on s'est rendu compte qu'il fallait plus d'images de ma sœur dans le film. À un moment donné, elle devait entrer dans le récit parce qu'on parlait tellement d'elle avec Papa que ça créait une attente. Le film montre une famille qui discute, qui avance ensemble, même si elle s'engueule. Au-delà de la transition de Lilou, on parle d'amour, tout simplement. Je me souviens d'une spectatrice qui me disait qu'elle comprenait très bien ce que Manon vivait. La charge mentale de la maison, des enfants, le fait de ne pas avoir de moment pour soi, de ne pas se sentir sur la même temporalité que mon père et moi. Cette spectatrice a tout saisi grâce au langage corporel de ma sœur et aux moments de tension qu'on a gardés au montage et qui racontaient tout ça. Beaucoup de gens fâchés avec leur famille viennent me dire qu'ils se sentent inspirés par Manon. Je me dis que c'est formidable si le film peut avoir des conséquences concrètes, s'il peut donner envie aux gens de sonder des choses



difficiles : les non-dits, les silences, les secrets de famille. Quand mon père est décédée (*lors d'un accident survenu au cours du tournage*) ma sœur m'a dit cette phrase très juste : « *occupons-nous de nos vivants.* » Je pense que ça résume bien l'approche du film. Il n'y a pas que Lilou qui change, mais toute une famille autour. Tant qu'on est vivant.e.s, il faut qu'on essaye de se déconstruire, de se décloisonner. Le fait qu'une transition puisse être entamée à 60 ans, ça me fait penser qu'il n'est jamais trop tard pour aller vers ce qui nous fait du bien.

Lilou prenait-elle parfois part à la mise en scène ?
Pour fabriquer le dispositif, j'ai toujours été à la manœuvre. Mais pour décider de ce qu'on filmait, c'était une sorte de co-construction. Lilou me tenait au courant de ce qui se passait dans sa vie, elle me donnait des idées de ce qu'on pourrait faire ensemble. À la fin, par exemple, elle m'a dit « *J'aimerais bien qu'il y ait une cérémonie qui me permettrait de passer, aux yeux de tout le monde, de l'homme à la femme.* »

Papa avait des idées très concrètes. Et ce qui est fou, c'est que c'est ce qui s'est passé. Des gens de ma famille, ou des proches qui la genraient encore au masculin, ont vu le film et m'ont dit qu'ils avaient pu mieux comprendre tout le processus de transition.

La transition de Lilou est faite de temps et de contretemps, d'avancées puis de reculs. Comment avez-vous composé avec tous ces virages ?
Le chemin de Lilou est fait d'hésitations. Au début du film, elle commence à se travestir, puis elle retourne à des habits masculins, et petit à petit elle veut vraiment réaliser une transition. C'était important de retranscrire ça, mais il fallait aussi rester compréhensible pour les spectateur.ice.s. Avec Marie Bottois, on a commencé par monter un premier bout à bout de cinq heures, mais il y avait trop de choses, tout était trop explicite, et on passait à côté de la dimension émotionnelle de cette histoire. Tout l'enjeu, c'était de se demander : quels sont les endroits où l'on doit faire confiance au public, pour qu'il puisse avancer par lui-même ? Je suis impressionné parce que les gens comprennent très bien cette chronologie heurtée, faite d'ellipses. On a vraiment réfléchi à créer des ruptures qui puissent fabriquer des émotions fortes.

Comment avez-vous approché la séquence centrale du dîner entre vous, Lilou et votre sœur ?
En tant que cinéaste documentaire, on m'a souvent dit « *C'est plus facile de filmer sa propre famille.* » Je réponds que ce n'est pas vrai, parce qu'on a déjà avec elle une relation établie, construite. Pour ce dîner avec ma sœur et mon père, j'ai préparé le dispositif pendant presque cinquante minutes. Il n'y avait pas de programme, mais j'avais en tête ce qui m'importait : la question du lien familial, du non-dit, de la reconstruction. Ça faisait huit ans que ma mère était partie, et on n'en discutait pas, comme si sa mort n'existait pas. C'était très inconscient, mais j'ai pensé cette démarche pour qu'on se ressouvienne, qu'on rediscute, qu'on recrée un autre lien autour d'elle. Ce dîner, ça faisait donc huit ans qu'on l'attendait, et la caméra a eu l'effet d'un accélérateur. J'ai installé mes deux caméras, mes perches, un peu de lumière, j'ai mis des micros HF pour chacun.e. J'ai laissé la technique apparaître, parce que je pense que c'est beau de voir le film qui se construit, et en même temps, cette famille qui se répare. Pendant le temps de préparation, j'ai dit à Lilou et Manon : « *Parlez de tout ce que vous voulez, mais rien qui n'ait de rapport avec le film.* » Ce qui est hallucinant, c'est qu'à partir du moment où j'ai fait le clap, où j'ai lancé l'action, il n'a pas fallu cinq minutes pour que ça rentre dans le dur. Et après, c'est allé très vite, parce que le réel est toujours plus créatif que ce qu'on peut imaginer.

En creux, le film parle beaucoup du conditionnement culturel qui a mené Lilou à ne pas dévoiler sa sensibilité, ses émotions. Comment cela vous a marqué ?
Quand j'ai commencé le film, Lilou était bloquée comme toute sa génération de pères éduqués à ne pas ressentir. Je voyais bien qu'elle vivait des émotions, mais à ce moment-là, elle ne voulait pas se l'avouer à elle-même. Quand elle pleurait, elle disait que c'était seulement une réaction. Et quand elle se travestissait, elle disait prendre du plaisir, pas plus. Je parlais beaucoup avec les pères de mes ami.e.s à l'époque et effectivement, ils ont aussi reçu beaucoup d'injonctions sur leur position dans notre société. Je n'acceptais pas que mon père ait cette vision, très patriarcale, de la charge émotionnelle assignée au féminin. C'est à cet endroit que j'ai eu envie de bousculer Lilou… Après, même si ma génération est plus déconstruite que la sienne, je pense que ce conditionnement nous traverse toujours. Je me pose beaucoup de questions sur mes propres biais, ma masculinité, ma place de potentiel futur parent. Le film m'a amené à essayer de me chercher aussi à cet endroit-là.

Camille Delafon a composé la musique du film. Comment avez-vous collaboré avec elle ? Quel lyrisme vouliez-vous apporter ?
Camille est arrivée tardivement sur le film, presque au montage final. Jusque-là, j'apportais des musiques, ça donnait le ton, les intentions de certaines séquences. On a beaucoup discuté de ce que ça créait chez elle, de la façon dont ça lui parlait. Très vite, j'ai senti qu'elle avait compris le film de manière très fine. Elle-même est maman, le film l'a beaucoup touchée sur la relation parent-enfant. Elle m'a confié que ça n'allait pas être facile pour elle en me disant : « *Il pourrait ne pas y avoir de musique, ça fonctionnerait, on aurait quand même toutes ces émotions fortes.* » Elle voulait qu'on réfléchisse ensemble sur ce que la musique pouvait apporter, en évitant à tout prix le côté pathos, que ni elle ni moi n'apprécions. On ne voulait pas d'une musique qui nous enlève la liberté de ressentir, pas plus qu'on ne voulait d'une musique qui ne fasse qu'accompagner l'image, qui soit trop mélodique, qu'on écoute juste parce qu'elle nous fait plaisir. Pour la séquence où Lilou fonce en vélo en jupe et en talons, avec un grand sourire, on a travaillé pour qu'on ait la sensation qu'un ailleurs est possible, qu'elle s'envole, presque comme dans *E.T.* Puis le violon diminue, s'arrête, et ça marque quelque chose qui n'est pas encore totalement acquis, qui continue d'être un peu fragile. La musique porte ce mélange d'émancipation et de vulnérabilité.



Vous intitulez le film *Cœur secret*. À quel point croyez-vous à la capacité du cinéma à explorer des secrets, à aller chercher ce qui est enfoui ?
Avec le documentaire, on se fait toujours surprendre. La scène de discussion entre mon père, ma sœur et moi à l'hôpital, je ne savais pas qu'elle allait se concentrer sur la question du deuil de ma mère. Et pourtant, c'est une séquence décisive pour le film. Il y a une cinéaste dont j'aime beaucoup le travail, Ève Duchemin (*dont le premier long métrage,* Temps mort*, est sorti en 2023*), qui réalise des documentaires très immersifs et qui parle, elle, de moments de révélation. C'est-à-dire qu'on passe tellement de temps à filmer des gens, qu'à un moment donné, quelque chose du réel se révèle et touche à la thématique profonde, parfois inconsciente, du film. Il faut se tenir prêt.e pour capter ces moments, c'est pour moi tout l'enjeu du cinéma documentaire.

Propos recueillis par Quentin Grosset

TOM FONTENILLE

BIOGRAPHIE

Après une maîtrise en géographie-sociologie et un master en cinéma documentaire, Tom Fontenille travaille en tant que cadreur et intervient régulièrement dans des ateliers de réalisation. En 2025, il achève *Mémé Kim,* un moyen-métrage qu'il consacre à sa grand-mère exilée en France. En parallèle, il écrit et tourne son premier long-métrage, *Cœur Secret,* présenté en première à Cannes dans la sélection de l'ACID et lauréat du Prix Pierre Chevalier.

FILMOGRAPHIE

2026 *Cœur secret* (88', doc, 5A7 Films)
2025 *Mémé Kim* (52', 2025, doc, 5A7 Films)
2021 *Turbulences* (25', 2021, doc, autoproduction)
2019 *Sontay* (20', 2019, doc, autoproduction)



LISTE ARTISTIQUE ET TECHNIQUE

RÉALISATION
Tom Fontenille

SCÉNARIO
Tom Fontenille, Valentine Bonnaz

IMAGE ET SON
Tom Fontenille

MONTAGE
Marie Bottois

MUSIQUE
Camille Delafon

MONTAGE SON
Rym Debbarh-Mounir, Mélissa Petitjean

MIXAGE
Mélissa Petitjean

ÉTALONNAGE
Julien Pétri

PRODUCTION
5 à 7 Films - Martin Bertier, Helen Olive

AVEC LE SOUTIEN DE
CILIC – Centre-Val de Loire Region,
en partenariat avec le CNC, Festival
International du film de Belfort (Film en cours),
La Puce a l'Oreille, Studio Orlando, Lysi Media,
Le Grand Action, Périphérie

VENTES INTERNATIONALES
Lightdox

DISTRIBUTION FRANCE
Météore Films

