DIMITRI RASSAM ET JÉRÔME SEYDOUX PRÉSENTENT

MATHIEU KASSOVITZ

UN ILLUSTRE INCONNU

UN FILM DE

MATTHIEU DELAPORTE

AVEC MARIE-JOSÉE CROZE

ÉCRIT PAR MATTHIEU DELAPORTE ET ALEXANDRE DE LA PATELLIÈRE

AVEC ERIC CARAVACA UN SCÉNARIO DE MATTHIEU DELAPORTE ET ALEXANDRE DE LA PATELLIÈRE MUSIQUE ORIGINALE JÉRÔME REBOTIER IMAGE DAVID UNGARO AFC DÉCORS ÉRIC BIALAS AFSI MONTAGE ÉLILA LAFFEUDUPONT SON MIGUEL REJAS JULIE BRENTA RYM DEBBARH-MOUNIR MARC DOISNE DÉCORS MARIE CHEMINAL COSTUMES ANNE SCHOTTE MAQUILLAGE SPÉCIAUX PIERRE OLIVIER PERSIN MAQUILLAGE JEAN CHRISTOPHE ROGER COIFFURE JOSÉ LUIS CASAS SCRIPTE CHANTAL PERNECKER 1ER ASSISTANT RÉALISATEUR JOSEPH RAPP DIRECTEUR DE PRODUCTION PATRICE ARRAT DIRECTEUR DES PRODUCTIONS BENOÎT PILOT UNE COPRODUCTION CHAPTER 2 PATHÉ ORANGE STUDIO VIP CINEMA FARGO FILMS GALFIN PRODUCTION 1/2 NEXUS FACTORY EN COPRODUCTION AVEC UMEDIA ET EN ASSOCIATION AVEC UFUND AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ CINÉ+ EN ASSOCIATION AVEC COFIMAGE 25

COPRODUIT PAR ROMAIN LE GRAND FRÉDÉRIQUE DUMAS MATTHIEU DELAPORTE SERGE DE POUCQUES SYLVAIN GOLDBERG ADRIAN POLITOWSKI GILLES WATERKEYN PRODUCTEUR ASSOCIÉ FLORIAN GENETET-MOREL PRODUIT PAR DIMITRI RASSAM ET ALEXANDRE DE LA PATELLIÈRE

WWW.PATHEFILMS.COM

PHOTO : MARCEL HARTMANN © CHAPTER 2 – PATHÉ PRODUCTION – ORANGE STUDIO – FARGO FILMS – SPI – CPT – KOLOR FILMS – NEXUS FACTORY – AFP/EFIRA – IPOSSEDEMAIS

DIMITRI RASSAM ET JÉRÔME SEYDOUX PRÉSENTENT

MATHIEU KASSOVITZ

UN ILLUSTRE INCONNU

UN FILM DE

MATTHIEU DELAPORTE

ÉCRIT PAR MATTHIEU DELAPORTE ET ALEXANDRE DE LA PATELLIÈRE

AVEC MARIE-JOSÉE CROZE

SORTIE LE 19 NOVEMBRE

DURÉE : 1H58

DISTRIBUTION
PATHÉ DISTRIBUTION
2, RUE LAMENNAIS
75008 PARIS
TÉL. : 01 71 72 30 00
WWW.PATHEFILMS.COM

PRESSE
DOMINIQUE SEGALL COMMUNICATION
DOMINIQUE SEGALL ASSISTÉ DE
MATHIAS LASSERRE ET D'ANTOINE DORDET
CONTACT@DOMINIQUESEGALL.COM
8, RUE DE MARIGNAN – 75008 PARIS
TÉL. : 01 45 63 73 04

MATÉRIEL TÉLÉCHARGEABLE SUR WWW.PATHEFILMS.COM

SYNOPSIS

Sébastien Nicolas a toujours rêvé d'être quelqu'un d'autre. Mais il n'a jamais eu d'imagination. Alors il copie. Il observe, suit puis imite les gens qu'il rencontre. Il traverse leurs vies. Mais certains voyages sont sans retour.

ENTRETIEN AVEC

MATTHIEU DELAPORTE

Comment passe-t-on du PRÉNOM à UN ILLUSTRE INCONNU ?

Quand on réfléchit à un film avec Alexandre de la Patellière, avec qui je travaille depuis quinze ans, on a une sorte de dialectique ininterrompue : on parle politique, on passe d'un sujet à l'autre, on imagine des projets qu'on abandonne, et d'autres qu'on retient, sans aucune stratégie de carrière. Le projet d'UN ILLUSTRE INCONNU existait avant LE PRÉNOM, et grâce au succès de la pièce, puis du film, on a pu mettre en chantier ce nouveau projet. On avait vraiment envie d'explorer un nouvel univers et on écrit comme on est spectateur : on aime des cinémas très différents et on a des envies d'écriture qui se nourrissent de sources extrêmement diverses.

On a la chance d'avoir un producteur, Dimitri Rassam, et le soutien d'un groupe, Pathé, qui nous accompagnent et nous permettent de réaliser nos envies de cinéma. Un peu à la manière des frères Coen, avec Alexandre, on fait tous nos films ensemble, mais nos rôles et notre implication changent en fonction des projets. Nous avions coréalisé LE PRÉNOM. Pour UN ILLUSTRE INCONNU, nous avions dès l'écriture décidé que je réaliserais seul et qu'il produirait le film avec Dimitri, en « sparring partner » quotidien. J'ai passé beaucoup de temps sur le plateau, et lui en salle de montage, avec notre monteuse Célia Lafitedupont, avec un regard neuf sur ce qui se tournait.

Comment s'est déroulée l'écriture ?

L'écriture d'UN ILLUSTRE INCONNU, au départ, a été guidée par une réflexion sur l'identité. Personnellement, la transsexualité est une problématique identitaire qui m'intéresse. Non pas tant pour la dimension sexuelle, que pour l'inadéquation entre l'être intérieur d'un individu et son être extérieur : comment expliquer qu'on puisse être convaincu de ne pas être ce qu'on donne à voir de soi ? UN ILLUSTRE INCONNU a donc démarré par un questionnement sur la solitude : qu'est-ce que cela représente d'être soi face aux autres ? On est à l'heure actuelle ancrés dans une société de la solitude et du fantasme : on observe constamment la vie des autres, et on a de plus en plus de mal à distinguer ce qui est vrai de ce qui ne l'est pas. Au fond, ce qui m'intéressait chez Sébastien Nicolas, le protagoniste interprété par Mathieu Kassovitz, c'est qu'on éprouve tous ses pulsions, ses envies et ses désirs, à des degrés divers bien entendu.

Comment avez-vous élaboré le scénario ?

L'écriture s'est mise en place par strates. Au départ, je suis parti du protagoniste avec Alexandre : il y avait une cinquantaine de pages de voix-off sur l'histoire et le passé du personnage. Progressivement, j'ai réduit cette matière parce que j'avais le sentiment qu'il y avait deux films : l'un portant sur l'enfance et l'autre sur l'âge adulte. Mais je me suis rendu compte qu'en gommant sa jeunesse, on rendait le personnage plus mystérieux, tout en créant davantage d'empathie pour lui. La biographie n'expliquant pas tout, je préférais m'attacher à des éléments plus légers et plus succincts. À cet égard, on s'est posé pas mal de questions avec Alexandre : fallait-il imaginer un traumatisme initial au protagoniste ? Pas forcément. Pour expliquer la différence ou l'anormalité, on donne souvent au spectateur une explication traumatique qui permet de comprendre le

phénomène de manière rationnelle. Mais c'est assez réducteur car, même si on est le fruit de notre histoire, on ne se résume pas à celle-ci : je trouvais plus fort que chacun puisse y mettre du sien et y projeter des choses différentes.

D'emblée, vous souhaitiez adopter le point de vue de Sébastien Nicolas ?

Le point de départ était vraiment de dire «je» tout au long du récit et d'écrire l'histoire de quelqu'un qui a l'impression de n'être personne… à la première personne ! Les individus qui souffrent de ce trouble identitaire – la dépersonnalisation – n'ont pas d'univers imaginaire et sont dans l'autoanalyse permanente : ils racontent volontiers qu'ils ont un sentiment de déréalisation et qu'ils se sentent «décoller». D'ailleurs, tout leur vocabulaire se rapproche d'un lexique cinématographique : ils parlent de personnages, de figurants, d'irréalité etc.

Je voulais donc raconter l'histoire de cet homme qui a le sentiment de ne pas exister et de ne pas faire partie du monde, mais qui a cette magistrale capacité à copier puisqu'il n'a pas d'imaginaire et qui, chemin faisant, se cherche chez les autres. Et je souhaitais traiter par le romanesque et la fiction cette quête identitaire qui est de l'ordre de l'intime et de la psychanalyse. Les gens qui souffrent de ce trouble sont, au fond, des êtres de fiction pure puisqu'ils aspirent à ce que leurs rêves deviennent la réalité : quand on rêve en général, on est quelqu'un d'autre le temps du rêve, mais les gens qui cherchent de manière identitaire à devenir quelqu'un d'autre tentent de prolonger leurs rêves. Ce qui m'intéressait, c'était précisément de ne pas m'attacher à un usurpateur, endossant la personnalité d'autrui pour gagner de l'argent ou pour tromper l'autre, mais pour lui-même. Dans le film, il s'agit d'une quête personnelle : Sébastien Nicolas veut devenir un autre pour devenir lui-même.

Vous souhaitiez depuis le départ démarrer par le suicide du protagoniste ?

Oui, les 15 premières minutes ont toujours été celles-là. Avec Alexandre, on parle beaucoup des films et on ne commence à les écrire que quand on a une trame : on ébauche des monologues, on lance des scènes, on structure l'histoire, et ensuite on s'attelle à l'écriture. On entre ensuite dans les méandres de la narration et les questionnements du genre : sa jubilation vient-elle du fait de tromper les autres ou s'agit-il d'un plaisir intérieur ? Il me fait penser à la figure du travesti, qui ne se sent vivant que quand il se déguise en femme : il tente l'expérience de se vêtir en femme parmi des gens qui ne le connaissent pas et qui le prennent pour une femme, jusqu'à ce qu'il saute le pas et qu'il se transforme totalement, comme dans une sorte de voyage ultime. Comme le transsexuel, il se réconcilie avec lui-même. Il se réconcilie avec le miroir. Il adapte son corps à ce qu'il a toujours été. Le point de départ a toujours été celui-là.

Le comportement du protagoniste évoque celui d'un tueur en série : maniaque, méticuleux, obsessionnel, précis. Et pourtant, il ne tue jamais personne…

Une des clés que j'avais donnée à Mathieu Kassovitz, c'était de se considérer comme un tueur en série qui ne passe pas à l'acte : je voulais jouer sur tous les codes du serial killer, tout en m'intéressant à un homme incapable de faire le mal. Il a beaucoup plus de facilité à se faire souffrir lui-même qu'à faire souffrir autrui, et il a d'ailleurs peur de s'affranchir de sa famille. Très souvent, les gens qui souffrent du syndrome de dépersonnalisation ont tellement appris à faire ce qu'ils doivent faire qu'ils ne savent plus ce qu'ils veulent faire : ils savent comment faire plaisir aux autres – et ce sont donc des êtres sociaux parfaits –, mais ils en oublient leur volonté propre. Au fond, c'est toute la problématique d'écrivains comme Romain Gary et Fernando Pessoa qui ont été une importante source d'inspiration pour le film. Par exemple, Gary s'est créé un double pour pouvoir s'affranchir de certaines pesanteurs : il a été écrivain, ambassadeur comme le rêvait sa mère, et s'est inventé un alias pour devenir lui-même. Chez Pessoa, la création d'hétéronymes visait à surseoir à un sentiment d'inexistence et de disparition. Ce qui m'intéresse chez Sébastien Nicolas, c'est que son sentiment d'imposture relève, paradoxalement, d'une recherche d'authenticité. Comme Mishima qui était « en voyage dans son corps » : il explique qu'il faisait semblant toute la journée et que, lorsqu'il se déguisait en femme, il était réellement lui-même – ce que les autres percevaient comme de la folie était sa normalité. Le protagoniste d'UN ILLUSTRE INCONNU agit par légitime défense : il ne fait rien contre les autres, et il n'aurait pas pris la place de cet homme si celui-ci ne lui en avait pas offert la possibilité.

On pense aussi à des figures légendaires du cinéma fantastique…

Il est son propre Docteur Frankenstein. De même qu'il évoque la figure du serial killer, qui n'en est pas un, il projette aussi l'image du super-héros avec sa cave magique, et son côté Fantômas et Docteur Mabuse. Je voulais qu'on soit toujours à la lisière du vraisemblable et du fantastique : on est dans notre monde sans y être totalement. Autrement dit, les personnages n'évoluent pas dans un univers naturaliste : on est constamment à la frontière du merveilleux, sans jamais la franchir. Par exemple, on a beaucoup travaillé sur le décor de l'agence immobilière : il ne fallait pas qu'elle ressemble à une agence réelle, car le réel ne m'intéresse pas, sans pour autant sembler extravagante.

Sébastien Nicolas pourrait-il être la métaphore de l'écrivain ou du cinéaste qui se nourrit, littéralement, des autres pour imaginer un destin et une histoire à des personnages ?

Tout à fait. J'ai énormément lu sur les écrivains et leur goût du double. Chez le protagoniste, il y a aussi la métaphore de l'acteur qui ne veut plus quitter son rôle parce qu'il ne se sent vivant que lorsqu'il campe un personnage. Ce qui m'intéresse dans ce phénomène d'usurpation, c'est qu'on est au cœur de la fiction : les individus souffrant de dépersonnalisation veulent que la fiction – leur « roman » ou leur « film » personnel – prenne le pas sur la réalité.

Dans le film, la fiction triomphe sur la réalité.

Oui, c'est une vraie victoire de la mystification. D'ailleurs, j'avais écrit une voix-off – que j'ai finalement supprimée – qui disait : «je ne contrefais pas, je fais pour». Sébastien n'est pas quelqu'un qui utilise l'identité d'autrui pour en abuser, mais qui lui donne un surcroît d'existence : il prend la vie d'un homme qui n'en veut plus. Face à ce grand musicien désespéré et confronté à lui-même, qui ne veut plus être lui-même, se dresse Sébastien Nicolas, qui a le sentiment de n'être personne, et qui est prêt à prendre sa vie. L'usurpation qui fonctionne répond toujours à un désir : on ne peut prendre la place de quelqu'un que si l'entourage veut y croire. Ensuite, Sébastien Nicolas est rattrapé par les événements. Car on ne change pas de vie sans causer de dégâts et sans faire du mal aux autres.

Le film parle aussi de filiation, ou d'absence de filiation dans le cas du personnage de Kassovitz qui est d'une solitude terrifiante…

La figure du père est déclinée sous plusieurs aspects : le père absent, le père religieux auquel Sébastien se confie, et le père qu'il devient lui-même puisque, d'une certaine façon, il s'auto-engendre. Et ce faisant, il devient le père d'un enfant qui a besoin d'une figure paternelle : en acceptant cette nouvelle identité, il devient son propre père. Est-ce l'amour de l'enfant qui le fait basculer, ou le fait de se fondre dans la peau de l'autre qui lui permet de devenir père ? Pour moi, on ne peut pas les dissocier. Au fond, je pense qu'il a l'impression d'exister soudain alors qu'il n'avait jamais imaginé que c'était possible. Et il franchit le Rubicon et en assume les conséquences jusqu'au bout.

Pourquoi avez-vous choisi un violoniste ?

Je cherchais une profession qu'on ne peut plus poursuivre quand on perd une partie de son corps. Henri de Montalte est un être de passion, habité par la musique, qui vit par la musique, et dès l'instant où il est privé de l'exercice de la musique, il perd le sens de son existence. Le violon est d'une telle précision qu'en perdant deux doigts, on ne peut plus jouer. C'est aussi un instrument dont on doit soi-même produire le son : le musicien donne vie à l'instrument et la moindre note sur un violon est propre à son interprète. Seul le violoniste peut vraiment prétendre ne plus du tout pouvoir exercer son art. Le musicien met sa musique entre lui et le monde pour se protéger : quand on lui enlève ce bouclier, il se retrouve nu et exposé au regard des autres. Et Sébastien Nicolas, qui était nu puisque dépourvu d'imaginaire, prend ce bouclier qui s'offre à lui.

Le choix de Mathieu Kassovitz s'est-il imposé d'emblée ?

J'ai rencontré plusieurs acteurs car il s'agit d'un rôle extrêmement difficile. Mais après avoir lu une vingtaine de pages du scénario, Mathieu a appelé le producteur en lui disant qu'il ferait le film si les 40 pages suivantes étaient du même acabit ! Je pense aujourd'hui que le film ne serait pas ce qu'il est sans lui et je suis par moments saisi de vertiges en me disant qu'il aurait pu ne pas nous accompagner. Avec Mathieu, les choses ont été très simples : il a tout de suite compris ce que je voulais.

Pour qu'un acteur vous donne beaucoup, il faut qu'il se livre et qu'il accède à sa fragilité, et pour y parvenir, il faut le mettre en confiance. C'est le rôle du metteur en scène. On s'est très bien entendus, en instaurant une complicité professionnelle, tout en étant très respectueux l'un de l'autre et en n'empiétant pas sur nos espaces de liberté respectifs. Dès qu'il arrivait sur le plateau et qu'il voyait la caméra, il savait exactement quoi faire et où se positionner. Il a un imaginaire, une sensibilité et une pudeur extraordinaires.

C'était un tournage particulièrement éprouvant pour lui…

Il a survécu à 13 semaines de tournage et à 4 heures de maquillage par jour ! Je ne mesurais pas, au départ, à quel point cela allait être une performance physique pour lui. Heureusement, Mathieu est très sportif et costaud : je pense que tout autre acteur aurait été épuisé avant la fin du tournage. Mais Mathieu est un roc, ce qui ne se voit pas forcément. Il est capable de dégager beaucoup de fragilité. En outre, il invente à chaque fois, il évite les facilités, ce qui permet à chacun de se projeter sur son personnage car il a cette capacité à jouer monsieur-tout-le-monde, tout en étant à même de jouer d'autres individus sans les singer : on sent qu'il ne compose pas.

Était-il évident d'emblée qu'il jouerait les deux rôles ?

Cela a fait l'objet de longues discussions et de nombreux essais. Ce qui était compliqué, c'est qu'en ne contrôlant pas l'original et la copie, Mathieu, dans son interprétation, aurait dû copier le jeu d'un personnage de fiction – autrement dit, quelqu'un qui jouerait lui-même un rôle ! On aurait multiplié ces effets de poupées russes inutilement. En réalité, le violoniste est son double parfait : après avoir copié d'autres personnages, de manière satisfaisante mais imparfaite, il trouve son « chef-d'œuvre » avec Henri de Montalte.

Il y a d'infimes nuances entre Henri de Montalte et la « copie » qu'en propose Sébastien Nicolas…

Absolument. Cela a été un travail titanesque de création des maquillages. Pierre-Olivier Persin a travaillé pendant un an avant le début du tournage. Il y a d'abord le « vrai » Montalte, puis celui qu'on appelait entre nous « Sébastien de Montalte » – autrement dit, la copie – et enfin Montalte vampirisé par Sébastien. Chacune de ces incarnations nécessitait de légères différences au niveau des costumes, des lentilles, et des maquillages. D'ailleurs, le plus étonnant, c'est qu'au moment des projections-tests, la majorité des spectateurs n'ont pas reconnu Mathieu dans les deux rôles et n'ont pas remarqué qu'il était grimé. Je suis ravi parce que même si j'adore les travestissements et les maquillages, il s'agit pour moi d'un moyen, et certainement pas d'une fin en soi.

Comment avez-vous eu l'idée de Marie-Josée Croze ?

J'avais très envie qu'elle campe le rôle parce que je trouve qu'elle a de la force, de l'humanité et de la fragilité mêlées, et quand on la voit, on projette beaucoup de choses sur elle. Tout comme Mathieu, c'est un vrai Stradivarius. Ce que je trouve très fort dans son jeu, c'est qu'on ne sait pas ce qu'elle pense : je me raconte parfois qu'elle sait qu'elle a affaire à un imposteur, mais dans le même temps, comme elle a partagé sa vie avec un « dieu vivant » qu'elle a idéalisé, c'est intellectuellement impossible, pour elle, de s'imaginer une telle mystification. En outre, Montalte a eu un accident et a brûlé dans sa voiture, si bien qu'on peut comprendre qu'elle puisse repérer des imperfections physiques chez lui.

S'agissant des décors, vous opposez l'intérieur ultra-fonctionnel de Sébastien Nicolas avec sa « chambre des secrets », à l'intérieur bourgeois, cossu et un peu décadent, d'Henri de Montalte.

Pour moi, notre intérieur traduit notre intériorité : l'intérieur de quelqu'un raconte son histoire personnelle. Henri de Montalte croule sous son passé : chez lui, les cartons ne sont même pas déballés, il y a profusion de tableaux, de statues et d'objets divers, car il est encombré par sa propre histoire – tout chez lui raconte un homme qui a accumulé des objets et qui est tourné vers son passé. Chez Sébastien Nicolas, l'appartement – dans sa partie visible – n'est que fonctionnel : on pourrait presque croire qu'il s'agit d'une sorte d'appartement-témoin, comme s'il avait repéré ce logement pour sa cave et qu'il avait gardé les meubles des précédents occupants. Du coup, on a décidé avec Marie Cheminal (la chef-décoratrice) de le dépouiller au maximum. Son véritable intérieur – son univers fantasmagorique –, c'est sa cave : on y trouve les perruques, les habits, les centaines de

déguisements et de téléphones portables, à l'image d'un collectionneur fétichiste du costume. Bien entendu, l'intérieur de Sébastien Nicolas contraste totalement avec celui d'Henri de Montalte. De même, avec Anne Schotte, la chef-costumière, nous avons travaillé sur les contrastes de silhouettes, de couleurs et de matières qui opposent les deux personnages.

Quel dispositif de mise en scène avez-vous privilégié ?

Tout est observé du point de vue de Sébastien Nicolas : en dehors du pré-générique, on le regarde comme lui-même regarde les autres. Petit à petit, le spectateur, qui a une vision clinique du personnage, épouse son point de vue, partage ses émotions et éprouve de l'empathie pour lui. Au niveau de la mise en scène, au départ tout est très cadré et Sébastien est constamment d'un côté du cadre, comme s'il était lui-même dans la maîtrise sociale : tout est impeccable chez lui – presque trop –, ce qui se retrouve dans une image très composée, assez froide et géométrique. Puis, quand Sébastien est dans la sensation, la caméra se met à bouger, les flous existent, comme si la mise en scène devenait organique. On a essayé beaucoup de caméras avec David Ungaro, le chef-opérateur, pour trouver celle qui correspondait le mieux à l'idée qu'on avait du film. On a finalement opté pour l'Arri Alexa avec une série Scope anamorphique.

Avec quels collaborateurs avez-vous travaillé le choix des couleurs ?

J'en ai beaucoup discuté avec Alexandre et j'ai décidé de conserver la même équipe que pour LE PRÉNOM : la même chef-décoratrice, le même chef-opérateur, le même cadreur, la même chef-costumière, la même chef-monteuse, le même 1er assistant, et le même compositeur… Je trouvais intéressant d'avancer moi-même avec des gens qui connaissaient mon fonctionnement. Avec le chef-opérateur, la chef-décoratrice et la chef-costumière, on a travaillé sur deux lignes : les couleurs – les rouges, les verts, les bleus – et les cadres. Chez Sébastien, l'univers est très monochrome car il s'agit d'un homme tout gris. À l'inverse, l'appartement de Montalte se caractérise par le vert, le rouge, la culture, et la passion. Et en même temps, David Ungaro a éclairé les couleurs différemment en fonction des moments du film.

Quelle musique vouliez-vous pour le film ?

Avec Jérôme Rebotier, le compositeur, on voulait que la musique orchestrale et l'opéra soient propres à Montalte. Pour Sébastien Nicolas, en revanche, j'étais parti initialement sur un univers électronique, fait de nappes musicales. Et peu à peu, Jérôme a créé une musique mélodique qui accompagne le personnage de Sébastien et qui traduit ses humeurs : comme c'est un homme de peu d'émotions et de peu de mots, la musique intervient pour traduire son intériorité. Pour autant, il fallait que les sonorités ne ressemblent pas à de la musique symphonique. On a donc travaillé sur des métissages entre musique électro, des sons et de la musique composée de manière classique. Au final, on a obtenu une partition organique qui épouse le point de vue de Sébastien Nicolas sans même qu'on s'en rende compte.

LISTE

ARTISTIQUE

MATHIEU KASSOVITZ

MARIE JOSÉE CROZE

DIEGO LE MARTRET | **ERIC CARAVACA** | **SIOBAHN FINNERAN**

avec la participation de

PHILIPPE DUCLOS | **OLIVIER RABOURDIN** | **GENEVIÈVE MNICH**

Et la complicité de
BERNARD MURAT

DIMITRI STOROGE | **SOPHIE CATTANI**

MOUNIA RAOUI | **MATTHIEU ROZÉ**

HICHEM YACOUBI | **MARTIN PAUTARD**

LUDOVIC BERTHILLOT | **ANTOINE OPPENHEIM**

LISTE
TECHNIQUE

RÉALISATEUR	**MATTHIEU DELAPORTE**
SCÉNARIO	**MATTHIEU DELAPORTE** **ALEXANDRE DE LA PATELLIÈRE**
PRODUCTEURS	**DIMITRI RASSAM** **ALEXANDRE DE LA PATELLIÈRE**
COPRODUCTEURS	**ROMAIN LE GRAND** **FRÉDÉRIQUE DUMAS** **MATTHIEU DELAPORTE** **SERGE DE POUCQUES, SYLVAIN GOLDBERG,** **ADRIAN POLITOWSKI, GILLES WATERKEYN**
PRODUCTEUR ASSOCIÉ	**FLORIAN GENETET -MOREL**
MUSIQUE ORIGINALE	**JÉRÔME REBOTIER**
IMAGE	**DAVID UNGARO, AFC**
CADRE	**ERIC BIALAS, AFCF**
MONTAGE	**CÉLIA LAFITEDUPONT**
SON	**MIGUEL REJAS, JULIE BRENTA,** **RYM DEBBARH-MOUNIR, MARC DOISNE**
CRÉATRICE DES DÉCORS	**MARIE CHEMINAL**
CRÉATRICE DES COSTUMES	**ANNE SCHOTTE**
MAQUILLAGES SPÉCIAUX	**PIERRE-OLIVIER PERSIN**
MAQUILLAGE	**JEAN-CHRISTOPHE ROGER**
COIFFURE	**JOSÉ LUIS CASAS**
SCRIPTE	**CHANTAL PERNECKER**
1ER ASSISTANT RÉALISATEUR	**JOSEPH RAPP**
DIRECTEUR DE PRODUCTION	**PATRICE ARRAT**
UNE COPRODUCTION	**CHAPTER 2, PATHÉ, ORANGE STUDIO, VIP CINEMA,** **FARGO FILMS, GALFIN PRODUCTION 1/2, NEXUS FACTORY**
EN COPRODUCTION AVEC	**UMEDIA**
EN ASSOCIATION AVEC	**UFUND**
AVEC LA PARTICIPATION DE	**CANAL+ ET CINÉ +**
EN ASSOCIATION AVEC	**COFIMAGE 25**
ATTACHÉ DE PRESSE	**DOMINIQUE SEGALL**

© Photo : Jean-Claude Lother

© CHAPTER 2 – PATHÉ PRODUCTION – ORANGE STUDIO – FARGO FILMS – GP1 – GP2 – ACAJOU FILMS – NEXUS FACTORY – VIP CINÉMA – UPSIDE DOWN FILMS