



LES FILMS DU BÉLIER ET LES FILMS PELLÉAS
PRÉSENTENT



TAHAR RAHIM · EMMANUELLE SEIGNER · ANNE DORVAL
BOULI LANNERS · KOOL SHEN · MONIA CHOKRI · ALICE TAGLIONI · KARIM LEKLOU
ALICE DE LENCQUESAING · FINNEGAN OLDFIELD · THÉO CHOLBI · GABIN VERDET
AVEC LA PARTICIPATION DE DOMINIQUE BLANC

tiff. toronto
international
film festival®
SÉLECTION OFFICIELLE 2016

D'APRÈS LE ROMAN DE MAYLIS DE KERANGAL PARU AUX ÉDITIONS GALLIMARD / VERTICALES
SCÉNARIO ET DIALOGUES KATELL QUILLÉVÉRE GILLES TAURAND MUSIQUE ORIGINALE ALEXANDRE DESPLAT

RÉPARER LES VIVANTS

UN FILM DE
KATELL QUILLÉVÉRE

DURÉE : 1H40

SORTIE LE 1^{ER} NOVEMBRE

DISTRIBUTION

MARS FILMS
66, RUE DE MIROMESNIL
75008 PARIS
TÉL. : 01 56 43 67 20
CONTACT@MARSFILMS.COM

PRESSE

ANDRÉ-PAUL RICCI ET TONY ARNOUX
6, PLACE DE LA MADELEINE
75008 PARIS
TÉL. : 01 49 53 04 20
APRICCI@WANADOO.FR
TONYARNOUX@ORANGE.FR

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.MARSFILMS.COM



SYNOPSIS

Tout commence au petit jour dans une mer déchaînée avec trois jeunes surfeurs.

Quelques heures plus tard, sur le chemin du retour, c'est l'accident.

Désormais suspendue aux machines dans un hôpital du Havre, la vie de Simon n'est plus qu'un leurre.

Au même moment, à Paris, une femme attend la greffe providentielle qui pourra prolonger sa vie...



ENTRETIEN AVEC KATELL QUILLÉVÉRÉ

D'où est venu le désir d'adapter le roman de Maylis de Kerangal ?

C'est David Thion, co-producteur du film, qui m'a offert Réparer les vivants, quelques jours après sa sortie. Il avait adoré ce livre et pensait qu'il pourrait me plaire. J'avais déjà lu deux autres romans de Maylis de Kerangal – Corniche Kennedy et Naissance d'un pont – et j'ai dévoré celui-ci en cinq heures, avec une évidence très forte : je devais essayer d'en faire un film. J'ai fait confiance à la puissance de mon désir, qui était au départ très instinctif, mais dont j'ai mieux compris les raisons profondes pendant l'écriture du scénario. Il entrait une part de

catharsis dans ce projet, l'envie de transformer mon propre vécu de l'hôpital. Finalement, cette adaptation m'est tout aussi personnelle que mes films précédents. Et puis ce livre était la promesse d'une aventure cinématographique très forte. À travers le voyage de cet organe, il y avait la possibilité de filmer le corps de manière à la fois anatomique, poétique, métaphysique... Comment filme-t-on l'intérieur du vivant, que transgresse-t-on en explorant cet endroit-là ? Ce défi de cinéma, mélangeant trivial et sacré me renvoyait à mon premier long métrage, UN POISON VIOLENT. Par ailleurs, je venais de découvrir avec fascination The Knick, la série de Soderbergh sur les débuts de la chirurgie.

Je trouvais passionnant d'avoir la possibilité de représenter des scènes d'opération.

Comment s'est passée la rencontre avec Maylis de Kerangal et le travail d'adaptation avec Gilles Taurand ?

Obtenir les droits du roman a pris du temps. Nous étions nombreux à être tombés amoureux de ce livre. Finalement, Maylis de Kerangal nous a choisis, Gilles Taurand et moi, et nous a fait confiance. Dès le début, elle ne souhaitait pas écrire avec nous mais elle avait un droit de regard sur l'écriture. À chaque étape importante

du scénario, on se retrouvait et on discutait. J'avais à cœur de respecter le roman dans son essence si particulière qui mêle exigence documentaire et puissance émotionnelle, lyrique. Je me sentais aussi très responsable devant l'ambition humaniste de cette histoire. Nous avons avancé très simplement dans l'écriture en nous posant des questions concrètes page après page : qu'est-ce qui est du cinéma ? Qu'est-ce qui ne peut pas en être ? Qu'est-ce qu'on garde, qu'est-ce qu'on enlève ou ajoute ? Nous savions que c'était dans le travail que le film allait se trouver, présager de ce que serait le scénario était impossible.

Le livre avait été un énorme succès, cela vous intimidait-il ?

J'ai ressenti une pression au moment où Maylis m'a dit oui. J'étais la plus heureuse du monde et en même temps, j'avais un poids sur mes épaules. Heureusement, quand on est rentré dans le travail avec Gilles, cette sensation a commencé à disparaître. J'avais absolument besoin de raconter cette histoire. C'est la nécessité face à cette œuvre qui m'a tenue et m'a permis de ne pas trop avoir peur. Il entrait aussi sans doute beaucoup d'inconscience. Et tant mieux, sinon tu n'avances pas. Et puis je fabrique mes films avec des gens très proches de moi. Quand je les retrouve, j'ai l'impression d'être en famille et d'inventer avec eux, en liberté totale.

SUZANNE était centré sur peu de personnages et se déroulait sur 20 ans. RÉPARER LES VIVANTS met en scène une multiplicité de rôles sur 24 heures...

C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles j'ai eu envie de faire cette adaptation : pour me lancer un nouveau défi de narration, de temporalité. J'ai le désir de faire des films ouverts sur le public qui ne cèdent rien à mon exigence vis à vis du cinéma, en tant que langage. Pendant l'écriture du scénario, j'étais habitée par l'idée de construire une « *chanson de gestes* » – terme employé aussi par Maylis au sujet de son livre. Je voulais construire un récit qui ne soit ni une chronique, ni un film choral, un film de relais, sans personnage principal. Tout l'enjeu de l'écriture (au scénario puis montage) était de parvenir au juste équilibre, pour que chacun trouve sa place et existe dans son espace et son élan de vie. Il fallait que par les moyens du cinéma, on soit suffisamment pris au niveau sensoriel pour se laisser emporter dans un pur mouvement. Chaque personnage, tout en ayant une identité très forte, est le maillon d'une chaîne suspendue entre une mort et une vie. Le cœur du film est la question du lien entre ces individus et comment s'organise cette chaîne pour prolonger une vie, pour transformer la mort.

Le film est toujours en mouvement mais ne joue pas la course contre la montre. S'il y a urgence,

elle est davantage d'ordre émotionnel.

L'écueil aurait été d'être du côté de l'enjeu narratif : qui va mourir ? Les parents vont-ils accepter le don ? Qui va recevoir le cœur ? Est-ce que la receveuse va vivre ? Les véritables enjeux sont à côté : raconter cette histoire dans une temporalité affective plus profonde. Mais comment raconter une histoire qui se passe en 24 heures en jouant tout sauf la montre ? Le roman offre des digressions temporelles permanentes en plongeant dans l'intériorité des personnages, leurs souvenirs. J'ai choisi d'être davantage dans le pur présent, faire exister les personnages à travers leurs gestes, leur travail, les mots qu'ils emploient... Tout en s'autorisant aussi des digressions, mais propres au langage cinématographique, notamment en prenant son temps à des moments où on ne devrait pas, comme lorsqu'on s'attache à la receveuse au début de la deuxième partie sans qu'on sache encore qui elle est. Je voulais m'autoriser à observer des êtres avant qu'ils ne jouent leur rôle dans le récit. Quand je tournais ces moments-là, je me disais que mon film faisait l'école buissonnière, et je misais sur le plaisir que le spectateur pourrait ressentir lui aussi dans ces moments de parenthèse dramaturgique. Le film est alors dans une temporalité presque abstraite, avant de replonger dans les enjeux vitaux et médicaux. Pasolini disait que pour qu'un film soit réussi et vivant, il devait contenir de l'hétérogénéité, voir de la collision. Je crois beaucoup à cette idée.



Je voulais faire un film qui n'ait de cesse de serpenter et de muer, sur le plan narratif et esthétique, toujours guidé par la nécessité.

Son début peut nous évoquer à travers son énergie adolescente le « *teenage movie* » qui, fauché par cette vague se heurte à la réalité d'une esthétique plus brute une fois la mort survenue dans l'hôpital, mais lorsque l'on s'ouvre au personnage d'Anne Dorval, et qu'avec elle, la vie reprend ses droits, c'est l'esthétique du mélodrame qui surgit, et l'influence de Douglas Sirk.

La première fois où l'on voit Steve, l'homme qui répartit les organes, il est dans la foule, dont

vous l'extrayez peu à peu. Ce désir d'inscrire la vie intime dans le mouvement collectif est emblématique du film...

Comment amener des éléments qui vont nous permettre de sentir un personnage et le faire exister sans pour autant qu'on quitte les enjeux principaux et qu'on s'ennuie ? Sur ce personnage-là par exemple, ça tient à très peu de choses : une silhouette plus grande que les autres, une cigarette électronique, une marche à contre-courant. Alors que les autres vont voir un match de foot, lui travaille la nuit. Et puis il y a ce qui se dégage de cet acteur : quelque chose de très beau, très digne. Tout cela suffit

à le construire et le faire exister, ne serait-ce qu'une minute. Et à nous faire percevoir la puissance de ces métiers-là aussi, de leur rôle dans la chaîne.

Malgré la mort qui fauche la jeunesse au début du film, vous êtes constamment du côté de la vie...

Cette histoire prend en charge tout ce que la vie peut avoir de chaotique, de violent : comment une vie peut être fauchée et en même temps, comment la pulsion de vie peut être plus forte et transformer la mort. Et comment on peut se guérir du scandale de ce qu'est une perte.

Cette question de la résilience et de la luminosité d'un trajet était déjà présente dans mes précédents films, notamment SUZANNE, hanté par la perte d'une mère. J'avais envie de raconter cette histoire du côté des vivants et de ceux qui restent.

Dans le roman, le personnage de la receveuse n'est d'ailleurs pas aussi développé...

Quand on lit un livre, on peut faire une pause quand on veut, on s'attarde ou non sur des choses pour y déployer son imaginaire... Le cinéma se vit de manière beaucoup plus matricielle : tu es dans le noir, on te donne à voir, on t'enferme dans une durée. J'ai donc très vite pensé que le film aurait besoin de davantage de résilience pour que cette histoire reste supportable. D'où le choix d'être davantage du côté de la receveuse.

Qui va recevoir ce cœur ? Derrière cette interrogation s'en cache une autre : qui potentiellement le mérite ? Cette question est archaïque et irrationnelle mais on se la pose forcément. Je trouvais fort que Maylis n'ait pas choisi un enfant ou un adolescent mais une femme de cinquante ans qui est à un moment de sa vie où elle peut se demander ce qui lui reste à vivre. Et si elle a envie de le vivre. C'est très beau de questionner le désir d'une femme à cet âge-là.

Dans le roman, on sait juste que cette femme

a deux fils, il est question d'un ancien amant aussi qui lui rend visite... Avec Gilles nous étions convaincus qu'il fallait qu'elle ait un trajet sentimental qui la renvoie à son envie de vivre, quasiment de renaître avec ce nouveau cœur. Et aussi à l'histoire d'amour naissante de Simon. Quelque chose se transmet aussi à cet endroit. C'est le cœur d'un amoureux qu'elle reçoit.

Il n'y a justement qu'un seul flash-back dans le film : la rencontre entre Simon et son amoureuse...

Cette scène du funiculaire m'avait beaucoup marquée dans le roman : Simon et Juliette sortent du lycée ensemble, elle prend le funiculaire, lui son vélo. Et ils se retrouvent en haut. Cette ascension est une métaphore de l'élan amoureux et j'avais envie que ce soit notre manière de connaître Simon : en rencontrant celle qu'il aime. On avait très peu de temps pour s'attacher à ce garçon et qu'il pèse de tout son poids dans cette histoire. Ce flash-back renvoie aussi à la question de Thomas, l'infirmier coordonnateur : qui était Simon, quel rapport avait-il aux autres, à son corps ? Simon était extrêmement physique, on ne peut pas ne pas penser à son cœur quand il monte cette côte à vélo.

Ce flash-back est introduit par le point de vue de la mère qui vient d'apprendre la mort de Simon. Il a donc aussi la fonction de quasiment

remplacer la discussion avec son mari au sujet du don des organes de leur fils et nous amène à comprendre qu'ils vont accepter. Ce flash-back nous met sur le chemin du don. Du don d'amour, du don de vie, de soi...

C'est après avoir vu ce couple qui a perdu son enfant s'éloigner ensemble, que l'infirmière se décide à envoyer un texto à son amant...

Je voulais montrer comment les petites histoires sont prises dans la grande, comment les événements interagissent à différentes échelles dans l'existence, faire sentir ces ondes et leurs répercussions. L'image de ce couple confronté à un drame renvoie ainsi l'infirmière à ce qu'elle a de plus nécessaire à faire, de plus urgent à dire. La mort génère de la rencontre, la vie circule en permanence et partout, à l'image du cœur qui alimente le corps avec le sang. Le travelling est vraiment la figure du film, qui crée le lien entre les différentes influences esthétiques, temporalités, personnages... Nous l'avons exploré sous toutes ses formes : steadycam, dolly, épaulement, grue, drone... pour transmettre cette sensation métaphysique de circulation du vivant, rendre compte de la continuité d'un flux organique, à l'image du sang qui irrigue en permanence le corps humain.

Et quand le film arrête sa course, c'est toujours en relation avec la mort : l'accident de voiture, les moments de diagnostic à l'hôpital... Et puis il repart.



Plutôt que de signifier, vous choisissez de rester dans la sensation. À cet égard, la scène de l'infirmier coordinateur roulant sur sa moto à la fin est très émouvante...

Dans cette scène, on prend tout d'un coup conscience, en tout cas je l'espère, du rôle qu'a joué ce garçon. Thomas est un passeur, au sens presque mythologique. C'est une sorte d'ange, qui a créé le pont entre ces deux familles et permis à la vie de continuer. Dans la réalité, ces gens tiennent vraiment ce rôle-là. La manière dont ils vont exprimer et transmettre les choses aux familles, les écouter, les guider va faire que quelqu'un va vivre derrière, ou pas.

Le plan d'avant, on voyait Simon sous son drap blanc et le plan d'après, on voit l'autre famille. Cette séquence les réunit donc de manière organique. Et puis la moto de Thomas renvoie aussi au vélo de Simon, à l'élan de vie du début et dont il a réussi à être le garant.

Les personnages utilisent une langue très technique, médicale, mais à d'autres moments, le film est complètement taiseux et se joue dans les silences. Pour moi, le cinéma est avant tout un art du non-dit, des corps en mouvement dans des espaces, que l'on cherche à déchiffrer. L'émotion se joue beaucoup au-delà de ce qui peut être dit.

Comment avez-vous élaboré le casting de cette communauté de personnages à égalité ?

J'ai pris beaucoup de temps en amont pour réfléchir aux acteurs, revoir les films qu'ils avaient faits. Je les ai choisis tous en même temps, comme on écrit une partition. J'ai ensuite fait une séance de travail assez poussée avec chacun d'entre eux, pour vérifier mon intuition. J'ai aussi beaucoup regardé d'interviews d'eux, afin de voir la personne qui est derrière l'acteur, comment elle s'exprime, ce qui se dégage d'elle. Je crois énormément à la vérité humaine derrière l'acteur. C'est elle qui peut permettre au film d'atteindre une dimension supérieure et

je me dois d'aller la chercher chez chacun.
Et puis j'essaye toujours d'emmener les acteurs à un endroit où ils n'ont pas encore été. C'est le plus beau partage que de se mettre ainsi en danger de part et d'autre. Le pari était que ces acteurs tous assez connus soient à tel point au service de l'histoire qu'ils deviennent immédiatement des personnages. Ce qui était d'autant plus nécessaire qu'ils n'avaient pas beaucoup de jours de tournage chacun – entre 5 et 10 jours.

Ils ont tous plongé profondément dans leur rôle aussi grâce au temps qu'ils ont passé à l'hôpital pour suivre une formation, avec des binômes qui faisaient leur métier dans le film. Quand ils sont arrivés sur le tournage, ils étaient tous chargés de ce vécu d'avoir été confrontés à de vrais morts, d'avoir vu des médecins annoncer ou entendre les mêmes choses que leur personnage, avec les mêmes mots. Tout l'enjeu pour Bouli Lanners ou Tahar Rahim était de trouver cette distance respectueuse envers la famille, d'incarner cette problématique des médecins au quotidien : comment être en empathie avec les personnes en face pour pouvoir les accompagner et en même temps, ne pas être dans la compassion, ne pas dépasser cette limite qui fait que tu ne les respectes plus puisque tu souffres avec eux ?

Vous aussi aviez à trouver cette juste distance en tant que metteur en scène...

Oui, la question de la juste distance à l'émotion

était fondamentale. Je devais accompagner le spectateur tout en gardant la pudeur qui lui permette de vivre lui-même sa propre émotion. La direction d'acteur a beaucoup tourné autour de ce dosage : comment transmettre la douleur d'une mère face à un tel désastre et en même temps comment ne pas y sombrer, se complaire dedans ? Comment permettre au spectateur de la ressentir et en même temps d'en sortir pour connaître la suite ? Au tournage, on allait plus ou moins loin dans les prises pour pouvoir ensuite doser l'émotion au montage.

Les lieux et les décors aussi étaient chargés. On a tourné dans une aile d'hôpital désaffectée que l'on a réaménagée pour le film mais on était donc dans des lieux où des gens avaient été malades, étaient morts. Tout ça imprégnait le film. Ensuite, à moi de créer l'alchimie pour que cela ressurgisse.

Vous-même, avez-vous également passé du temps à l'hôpital ?

Oui, Gilles Taurand et moi avons passé beaucoup de temps à l'hôpital et rencontré énormément de professionnels. On a aussi assisté à une greffe du cœur, comme Dominique Blanc, Karim Leklou et tous les acteurs qui jouaient un rôle en chirurgie. Et aussi mon chef opérateur. J'ai besoin de me nourrir du réel pour éventuellement ensuite m'en écarter. Les scènes de bloc opératoire sont extrêmement véridiques sur les gestes, la chronologie des

opérations. C'était essentiel, sur un plan de pure véracité, que le film soit irréprochable sur le corps médical qu'il représente. La beauté et les défis de ces métiers sont fascinants et j'avais à cœur de les transmettre.

Vous saviez d'emblée que vous vouliez filmer la greffe du cœur ?

Raconter cette opération de manière extrêmement brutale était un pari fort du roman. Et c'était aussi le centre de mon projet car j'espérais qu'à cet endroit-là du film, tous les enjeux qui nous ont attachés aux personnages se concentrent dans la technicité et la compétence de gens qui ont des vies entre leurs mains. Et puis montrer une telle opération permet d'avoir une vision totale de cet organe complexe qu'est le cœur. Celui-ci est le siège des émotions, la métaphore de notre personnalité et de notre âme et en même temps un muscle qui s'ouvre, se coud et se recoud dans le corps de quelqu'un d'autre. Il était fondamental d'oser le regarder et de suivre ses transports, à tous les sens du terme.

Le film est porté par une foi dans le concret : à force de le filmer, émerge quelque chose de l'invisible...

Oui, c'est quelque chose que j'ai appris en regardant les films de Pialat notamment.



Pour l'obtenir nous avons confronté ce travail d'extrême précision quasi documentaire à une sophistication de la lumière qui le magnifie. Avec Tom Harari mon chef opérateur, et Dan Bevan mon décorateur, on s'est beaucoup inspiré de la peinture du Caravage, et de certains films de Cronenberg, comme FAUX-SEMBLANTS.

Tout l'enjeu, encore une fois, était d'atteindre la frontière entre trivial et sacré : comment raconter qu'une greffe est à la fois quelque chose d'ultra matériel qui relève de la plomberie et de la couture et en même temps de la magie pure. On ne peut pas s'empêcher de penser qu'un chirurgien a une position divine. Il prend la vie, il la donne, c'est complètement fou... J'ai essayé de transmettre la dimension métaphysique de cette expérience aussi en jouant sur les échelles de l'infiniment petit et de l'infiniment grand :

être à hauteur de la couture d'une artère et en même temps regarder une ville depuis le ciel, passer de l'individu à la foule, à la société et au monde plus globalement avec le mystère du cycle de vie et de mort.

Où commence la vie ? Où s'arrête-t-elle ? D'où aussi l'importance de la mer, sur laquelle commence le film, qui introduit cette idée de matrice. On vient tous de cet élément marin, qui tue quasiment cet enfant dans cette séquence d'ouverture. L'idée de la mort est très présente dans le surf et j'ai filmé cette scène comme l'annonciation de la mort de Simon, comme s'il avait la vision de sa propre fin.

L'infirmière qui parle à Simon pourtant plongé dans le coma apporte d'emblée une note métaphysique au film...

La mort cérébrale est la mort technique, officielle, juridique... Et puis il y a la mort symbolique, affective, qui passe par le cœur. À quel moment vraiment accepte-t-on la mort ? L'adieu à Simon ne se fait réellement qu'une fois que son cœur le quitte et je voulais faire vivre cette contradiction au spectateur.

Pour dire adieu à quelqu'un, il faut et il faudra toujours du rituel. D'où le personnage de Thomas qui fait écouter le bruit des vagues à Simon, comme il l'avait promis à ses parents. On bascule alors d'un moment hyper technique à un moment onirique.

La musique est signée Alexandre Desplat.

Je rêvais de travailler avec Alexandre Desplat. Je trouve que c'est un génie de la mélodie, il est



capable de trouver ce « *chant* » qui va pouvoir contenir ce qu'est le film dans son essence. Cette dimension organique était d'autant plus importante pour ce film qu'il y a beaucoup de personnages, deux parties...

Nous avons décidé d'inventer trois thèmes. Le premier lié à l'élan vital apparaît pour la première fois lors de la rencontre amoureuse sur le funiculaire. Il revient ensuite lors des retrouvailles amoureuses entre Claire et son amie, puis à la toute fin quand le cœur se remet à battre. Ce thème incarne la thématique du don au sens de l'amour.

Le deuxième thème, plus sombre et souterrain est lié au deuil et à la perte. Il arrive peu de temps après que les parents aient appris que leur enfant est mort et il revient à la fin de la première partie à l'hôpital, quand ils sont tous les trois sur le lit.

Ce thème est aussi là pour accompagner les moments de passage : du présent à un souvenir, de la première à la deuxième partie.

Et puis il y a un thème plus tendu, lié au voyage du cœur à partir du moment où il est extrait du corps de Simon pour aller rejoindre celui de Claire.

RÉPARER LES VIVANTS raconte aussi l'ampleur des moyens mis en œuvre par toute une communauté pour sauver une seule vie...

Le don d'organes se fonde vraiment sur un principe de solidarité, ne serait-ce que du point de vue du droit. En France, à partir du moment où tu n'as pas dit que tu étais opposé à donner tes organes, tu es un donneur potentiel.

Ces principes structurent la pensée de notre société, du comment vivre ensemble. L'idée qu'une communauté mette tout en œuvre pour qu'une vie se prolonge est très belle et je voulais montrer comment cela s'organise : affréter un avion, prévoir des taxis, des flics, des chirurgiens de pointe. Cela coûte de l'argent mais tout le monde y a droit. J'espère avoir fait un film humaniste qui redonne la sensation du lien, de ce que ça peut vouloir dire de se sentir appartenir à une famille, un groupe, à une société. Je trouve que c'est très important aujourd'hui par rapport à beaucoup de choses que l'on traverse. Un cœur s'arrête de battre pour prolonger la vie d'un autre... c'est un grand voyage, pendant lequel l'individu reconnaît son appartenance à une chaîne, à un « *Tout* ». Il est relié.



LISTE ARTISTIQUE

Thomas Remige
Marianne
Claire
Pierre Révol
Vincent
Jeanne
Anne Guérande
Virgilio Brea
Alice Harfang
Maxime
Sam
Simon
Lucie Moret
Juliette
Johan
Chris
Gisèle
Hamé Gaye

TAHAR RAHIM
EMMANUELLE SEIGNER
ANNE DORVAL
BOULI LANNERS
KOOL SHEN
MONIA CHOKRI
ALICE TAGLIONI
KARIM LEKLOU
ALICE DE LENCQUESAING
FINNEGAN OLDFIELD
THÉO CHOLBI
GABIN VERDET
DOMINIQUE BLANC
GALATÉA BELLUGI
TITOUAN ALDA
ANDRANIC MANET
IRINA MULUILE
STEVE TIENTCHEU

LISTE TECHNIQUE

Réalisation	KATELL QUILLÉVÉRÉ	Coiffure	MILOU SANNER
Scénario et dialogues	KATELL QUILLÉVÉRÉ	Production déléguée	LES FILMS DU BÉLIER et LES FILMS PELLÉAS
D'après le roman de paru aux Producteurs	GILLES TAURAND MAYLIS DE KERANGAL EDITIONS GALLIMARD / VERTICALES	En coproduction avec	FRANCE 2 CINÉMA MARS FILMS JOUROR CN5 PRODUCTIONS EZEKIEL FILM PRODUCTION FRAKAS PRODUCTIONS RTBF (TÉLÉVISION BELGE) PROXIMUS
En coproduction avec	DAVID THION JUSTIN TAURAND PHILIPPE MARTIN JEAN-YVES ROUBIN ET CASSANDRE WARNAUTS	Avec la participation de	CANAL+ CINÉ + FRANCE TÉLÉVISIONS LA BANQUE POSTALE IMAGE 9 MANON 6
Musique originale	ALEXANDRE DESPLAT	En association avec	LA RÉGION ILE-DE-FRANCE en partenariat avec LE CNC
Casting	SARAH TEPER LEÏLA FOURNIER ELISE VOGEL	Avec le soutien de	LA RÉGION NORMANDIE en partenariat avec LE CNC et en association avec LE PÔLE IMAGE HAUTE-NORMANDIE
Image	TOM HARARI	Avec la participation de	
Son	FLORENT KLOCKENBRING BENJAMIN ROSIER EMMANUEL CROSET THOMAS MARCHAND		
Montage	DAN BEVAN		
Décors	MATHIEU VERHAEGHE		
Direction de production	CLARA VINCIENTE		
Direction de post-production	VIRGINIE MONTEL		
Conseillère artistique	FRANK BEAUVAIS		
Conseiller musical	ISABELLE PANNETIER		
Costumes	SÉBASTIEN DIDELOT		
Régie générale	NICOLAS GUILLEMINOT	CASA KAFKA PICTURES MOVIE TAX SHELTER EMPOWERED BY BELFIUS	
Premier assistant mise en scène	ANNICK REIPERT	Distribution	MARS FILMS en association avec JOUROR et CN5
Scripte	NICOLAS AMADEO		PRODUCTIONS
Chef électricien	MARC WILHELM		FILMS DISTRIBUTION
Chef machiniste	LAURE TALAZAC	Ventes Internationales	
Maquillage			

Avec le soutien de
la  **Mutuelle**
Générale

 [ReparerLesVivants.lefilm](https://www.facebook.com/ReparerLesVivants.lefilm)  [@MarsFilms](https://twitter.com/MarsFilms)  [marsfilms](https://www.instagram.com/marsfilms)

m a r s
F I L M S