

QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES 2019



ZOMBI CHILD

UN FILM DE BERTRAND BONELLO



QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES 2019

MY NEW PICTURE et LES FILMS DU BAL présentent

ZOMBI CHILD

UN FILM DE BERTRAND BONELLO

avec Louise Labèque, Wislanda Louimat,
Adilé David, Ninon François et Mathilde Riu

SORTIE LE 26 JUIN 2019

DISTRIBUTION
ADOKFILMS
8, ruedesMoraines
CH1227 GENEVE
0041225665333
adok@adokfilms.ch

RELATIONS PRESSE
Emilie MOOR Adok
films
emilie@adokfilms.ch
079 576 05 57

Matériel presse téléchargeable
sur www.adokfilms.net



SYNOPSIS

Haïti, 1962. Un homme est ramené d'entre les morts pour être envoyé de force dans l'enfer des plantations de canne à sucre. 55 ans plus tard, au prestigieux pensionnat de la Légion d'honneur à Paris, une adolescente haïtienne confie à ses nouvelles amies le secret qui hante sa famille. Elle est loin de se douter que ces mystères vont persuader l'une d'entre elles, en proie à un chagrin d'amour, à commettre l'irréparable.



ENTRETIEN AVEC BERTRAND BONELLO

À quand remonte le projet d'un film tourné, fût-ce en partie, en Haïti ?

L'idée est ancienne... Dans un carnet de notes, j'avais inscrit il y a un certain nombre d'années déjà ces deux mots : « Zombi, Haïti ».

Quel désir de film y avait-il dans ces deux mots : Zombi, Haïti ?

Je m'étais intéressé à Haïti au début des années 2000, au moment où un ami proche, Charles Najman, réalisait *Royal Bonbon*, dont Josée Deshaies était la chef opératrice. Charles adorait Haïti, il y passait trois mois par an et il m'avait communiqué son enthousiasme, en évoquant une vie intellectuelle très riche, beaucoup plus qu'en France, en me racontant milles histoires... J'ai commencé à lire des choses, avec passion.

Mais ce n'est qu'au début de 2018 que j'y suis revenu. Je venais de passer de longs mois sur un projet assez lourd qui est pour l'instant en suspens, et j'avais envie de réaliser un film vite et avec peu de moyens, mais avec quand même une idée forte. Il fallait trouver cette équation. En relisant ces deux mots, il y a eu une évidence et j'ai retrouvé cette passion, intacte et même décuplée. Qu'est-ce qu'un zombi ? C'est un homme qu'on retire

du monde. Je me le suis figuré comme un homme qui marche, lentement, la tête baissée. C'est une image simple qui, pour moi, a été un vrai point de départ.

Mon intention était d'emblée de tourner dès octobre, afin d'être prêt au printemps 2019. Je me suis fixé des contraintes : quatre semaines de tournage, un budget de 1,5 million d'euros, peu de lumière, une équipe réduite... La première chose que j'ai écrite, c'est le plan de travail : douze jours de tournage au pensionnat à Saint-Denis, trois jours en banlieue, une semaine en Haïti...

Tout a donc été préparé et élaboré en même temps – le scénario, le financement, la pensée de la fabrication – dans

un grand souci de cohérence globale, bien que le film soit, au bout du compte, hybride.

Vous êtes en somme revenu aux préceptes de la Nouvelle Vague

Vous êtes en somme revenu aux préceptes de la Nouvelle Vague. Eric Rohmer aimait dire que le plan de travail, c'est le film. Quant à Jean-Luc Godard, vous avez souvent cité la réponse qu'il faisait aux producteurs lui demandant de quelle somme d'argent il avait besoin : « Dites-moi combien vous me donnez, et je vous dirai quel film je veux faire ».



C'est une phrase qui, en effet, m'a souvent accompagné. Et cette fois j'ai pu l'appliquer à la lettre ! Je sortais de deux films lourds, *Saint-Laurent* et *Nocturama*. J'avais envie de revenir à quelque chose de plus léger. En 2016, peu après *Nocturama*, j'ai réalisé, sur une commande la 3^{ème} Scène de l'Opéra de Paris, un film d'une vingtaine de minutes tourné en deux jours et demi, *Sarah Winchester, Opéra Fantôme*, qui raconte une histoire assez longue en un temps bref et avec assez peu d'argent. J'ai eu envie de répéter l'expérience sur un long métrage.

Il existe une manière de faire qui, on le sait, est devenue la règle : le passage par les guichets, la rédaction de versions successives du scénario, tout ce qui fait qu'un film met, peu ou prou, trois années à aboutir. J'ai eu besoin de sortir de cette logique. Si j'y suis parvenu, je crois que c'est lié à plusieurs facteurs. D'abord une certaine expérience de ma part. Ensuite la chance de travailler avec une jeune productrice, Judith Lou Lévy, pour Les Films du Bal, ainsi qu'avec son associée, Ève Robin, me permettant de penser les choses de manière un peu différente. Le fait, également, que je sois producteur délégué, c'est-à-dire garant du film, ce qui, quand on tourne en Haïti, n'est pas un mince risque. Puis enfin, la cohérence économique du projet.

Le film fini est-il tel que vous l'aviez pensé ?

Absolument. Seuls huit plans tournés n'ont pas été montés. C'est rien ! *Zombi Child* est certes modeste sur le plan financier mais il n'a jamais manqué de quoi que ce soit. Les quatre semaines prévues ont suffi. Tout cela m'a donné énormément de joie dans la fabrication. Le

travail avec Judith, la découverte d'Haïti, la rencontre avec Yves Cape, le chef opérateur, la légèreté de l'ensemble... Qu'il soit possible à un cinéaste comme moi de réaliser à peu d'années d'écart un film comme *Saint Laurent* et un autre comme *Zombi Child* me paraît une chance extraordinaire. Je ne prétends pas que j'aimerais que tous mes films se fassent désormais dans ces conditions, ni que le schéma usuel soit mauvais, mais il m'importait d'échapper à la répétition. Je n'étais pas sûr, d'ailleurs, après *Saint Laurent* et *Nocturama*, d'être capable de revenir à un film peu cher, notamment à cause des exigences de mise en scène. J'ai été heureux de constater que si.

Cette orthographe, zombi, sans e, est liée à l'envie de revenir à l'origine de cette figure fameuse.

J'aimais ce retour aux origines profondes d'un phénomène mondialement connu, et important dans mon rapport fondateur au cinéma puisque, comme spectateur, j'y suis venu par le genre.

Zombie est l'orthographe américaine. *Zombi*, c'est le zombi originel, qui est une figure profondément inscrite dans l'histoire et la culture d'Haïti. Il résulte d'un usage mauvais du vaudou, quelque chose dont on ne parle pas, dont certains nient souvent l'existence.

Pourtant, tout le monde là-bas sait comment se déplace et comment parle un zombi. Pendant le casting, les hommes le mimaient tous de la même façon.

Le film est documenté avec précision : la poudre qui transforme un homme en zombi, la situation d'esclavage où il est maintenu dans les plantations ; le sel, la viande ou les cacahouètes qui, s'il en mange,

le font sortir de son état de zombi et retourner chez lui, ou dans sa tombe. Un livre important, *L'Île magique : Les Mystères du Vaudou*, de William Seabrook, paraît en France en 1928. Cinq ans après sort *Les Morts-vivants / White Zombie*, avec Bela Lugosi. L'orthographe change, ainsi que la signification politique du zombi, dont son rapport à l'esclavage. Elle disparaît, même si on la retrouve transformée chez un cinéaste comme Romero. Le zombi américain garde de l'haïtien sa démarche, sa lenteur, mais pas sa fonction. Il est un vrai mort, ce qui n'est pas le cas de l'haïtien : lui est suspendu quelque part entre la vie et la mort. Et c'est un aspect qui m'a fasciné, ce lien entre la vie et la mort qui continue à se faire là-bas, alors que nous l'avons rompu depuis les grecs. Dans le vaudou il n'y a pas de coupure entre la vie et la mort. Ce n'est pas seulement une croyance mais une vérité. Le tremblement de terre de 2010, qui a fait presque 300 000 morts, en a été un rappel terrible. Vivants et morts ont vécu côte à côte pendant des mois.

Quelles ont été vos inspirations ? Vous êtes-vous replongé dans ce cinéma de zombi(e) évoqué à l'instant ?

Pas vraiment, mais les films de Romero m'ont beaucoup accompagné. Néanmoins, j'ai revu le sublime *Vaudou* (1943) de Jacques Tourneur, dont la première phrase correspond au titre original : « I once walked with a zombie... ». Je me suis inspiré de livres de photographies, de romans, d'ouvrages d'anthropologie, à commencer par celui d'un Suisse, Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, écrit dans les

années 1950, qui décrit dans le détail la démarche, la voix nazillarde, la poudre qui dépigmente la peau autour des yeux... Et puis, en cherchant pour l'intronisation de Melissa au sein de la sororité littéraire un récit qui parle du zombi de façon particulière, j'ai découvert un poème de René Depestre, *Cap'tain Zombi*. C'est ce poème qui est cité en exergue. Depestre est également l'auteur d'un livre magnifique, *Hadriana dans tous mes rêves*, l'histoire d'une femme zombi blanche, que m'a fait découvrir Guetty Félin, notre productrice haïtienne.

Qui est Clairvius Narcisse, le zombi du film et grand-père de Melissa ?

Les avis sont partagés sur son existence de zombi. Il serait « mort », comme dans le film, en 1962. Puis « revenu » dans le monde des vivants. C'est un des rares cas documentés. Lorsque j'en ai entendu parler il y a une quinzaine d'années, j'ai trouvé cela très beau.

Vous avez choisi de tourner en Haïti, pays réputé impossible...

J'y tenais pour des raisons éthiques. Ce que nous avions à faire était assez simple, puisque c'est surtout montrer un homme qui marche. En tournant ces scènes dans un autre pays, elles auraient perdu beaucoup de sens pour moi. Et puis, je ne voulais pas recréer une cérémonie vaudou ailleurs. Mais j'y tenais aussi pour des raisons esthétiques : filmer ces montages, filmer le Palais du Sans-souci, le Palais du Roi Christophe.

Tout le monde m'avait dit qu'il n'y a pas de pays plus compliqué qu'Haïti pour tourner. La pauvreté, l'agitation politique, les tremblements de terre et leurs suites font que rien n'est simple. Peu de cinéastes s'y sont risqués :

Tout le monde m'avait dit qu'il n'y a pas de pays plus compliqué

Charles Najman, Raoul Peck, Wes Craven, Jonathan Demme, et c'est à peu près tout. Comment faire ? Judith et moi en avons parlé très tôt. Nous avons effectué trois voyages. Principalement au Cap, plutôt qu'à Port-au-Prince, sur les conseils de Guetty Félin. Un premier voyage en septembre pour faire connaissance avec le pays, commencer le casting et éprouver la réception du projet par les haïtiens. Il n'était pas évident de se faire accepter. Les haïtiens tirent légitimement une immense fierté de ce que leur pays a été la première République noire indépendante, en 1804. La méfiance envers l'image du pays véhiculée par les blancs est grande, justement autour des zombis, du vaudou... J'ai entendu : *Quand vous arrivez avec une caméra, c'est comme si vous arriviez avec un fusil.*

Mais peu à peu, à force de rencontres et d'échanges, les réticences sont tombées. Et puis, une grande partie de l'équipe était haïtienne.

Le deuxième voyage, avec le chef opérateur, pour faire des essais image, s'est fait en novembre, et le troisième, en janvier, pour tourner. Ces trois séjours ont été aussi passionnants que compliqués. Je n'oublierai jamais le premier. J'ai ressenti un choc comme j'en ai connu peu dans ma vie. Il y a là-bas une vie, une richesse culturelle et intellectuelle, une puissance de pensée extraordinaires. Nous avons fait des rencontres inoubliables, avec des écrivains, des anthropologues, des artistes... Au bout du compte, comment avons-nous réussi à tourner là-bas ? Je crois qu'il nous a fallu un mélange de chance, de pugnacité, d'organisation et le soutien d'une équipe haïtienne engagée à nos côtés et emmenée par notre productrice exécutive, Guetty Félin.

Quand vous arrivez avec une caméra, c'est comme si vous arriviez avec un fusil.

Dans quel ordre les deux parties, l'haïtienne et la française, ont-elles été tournées ?

J'ai d'abord pensé tourner Haïti en premier, afin de revenir en France chargé de ça. La chose s'est avérée impossible, notamment pour des raisons de climat et d'émeutes importantes en 2018. J'ai donc décidé de faire deux tournages séparés. Comme si je tournais deux films, chacun répondant à une logistique différente. D'abord la partie française puis, la partie haïtienne. Entre les deux se sont écoulés trois mois pendant lesquels Anita Roth – la co-monteuse de *120 BPM* de Robin Campillo – et moi avons monté la partie française. Celle-ci faisait alors 1h20, avec des cartons indiquant les endroits où « insérer » Haïti.

Comment avez-vous trouvé le pensionnat de la banlieue parisienne où étudient Fanny et ses amies ? Et pourquoi ce choix ?

Très simplement, en faisant des recherches en ligne sur les pensionnats de jeunes

filles aujourd'hui en France. Ce lieu existe: il s'appelle la maison d'éducation de la Légion d'honneur et se situe à Saint-Denis. Quelque part, la réalité a dépassé mes attentes fictionnelles. Tout ce que je montre est exact: les salles, les uniformes, l'excellence, le mélange d'architecture moderne et ancienne, la révérence, le parc... Quand j'ai appris que ce lycée public avait été fondé par Napoléon en même temps, ou presque, qu'a eu lieu l'indépendance d'Haïti, je n'ai pu être que frappé par l'écho avec mon projet. C'est un décor auquel le cinéma fait souvent appel. Il est plus rare, en revanche, qu'il soit montré pour lui-même. Je crois que la direction n'y a pas été insensible.





Zombi Child, comme Nocturama, est un film sans vedettes, mais dans lequel les acteurs sont très importants, aussi bien dans la partie haïtienne que dans la française. De quelle manière avez-vous procédé pour le casting ?

Comme il y a deux parties, il y a eu deux castings. Les personnages haïtiens sont, pour la plupart, interprétés par des acteurs. Sinon des acteurs – il est difficile de l’être, là-bas, à plein temps –, par des gens ayant eu une expérience de jeu, de théâtre, de danse... C’est le cas de Mackenson Bijou qui joue Clairvius. Le Baron Samedi est joué par un écrivain, Néhemy Pierre-Dahomey, qui vit entre la France et Port-au-Prince et a écrit un très beau roman, *Rapatriés*. Dans la plantation, ce sont de vrais coupeurs de cannes mélangés à des comédiens. Katiana Milfort, qui joue Mambo Katy à Paris, nous l’avons également trouvée en Haïti.

Pour la partie française, nous avons procédé à un casting sauvage qui s’est étalé sur cinq mois. Le processus est long, j’ai vu une centaine de candidates... Je tenais à un âge précis, 15 ans et demi, soit le moment où les jeunes filles arrivent au lycée. Dès qu’elles ont 16 ans, elles pensent au bac, à ce qu’elles feront après. C’est déjà autre chose. Mais à 15 ans et demi il y a encore chez elles une générosité, correspondant à la non-conscience de ce qu’elles sont. C’est ce que je cherchais.

Le processus n’est pas si différent de celui que j’avais connu pour *L’Apollonide* et pour *Nocturama*. Il fallait que je trouve Fanny, le personnage principal, et des jeunes filles susceptibles de former un groupe autour

d’elle. Aux possibles Fanny, je demandais de lire des lettres adressées à son amoureux, Pablo, je les faisais danser, je préparais la scène de la transe... Louise Labèque m’a beaucoup impressionné, par sa précision et son instinct, sa concentration, sa capacité à jouer des choses très différentes : il est rare que nous ayons dû faire plus de deux prises.

Pour Melissa, la jeune élève haïtienne, je demandais aux candidates de raconter l’histoire de Clairvius. C’était important que l’actrice puisse captiver le spectateur. Il n’est pas facile d’introduire un récit oral en fin de film. Wislanda Louimat est parfaite. Comme son personnage, elle a la double culture, haïtienne et française. Comme Mélissa, elle est arrivée en France à l’âge de 7 ans. J’aimerais qu’elle nous accompagne lorsque nous irons montrer le film en Haïti.

Le film est très précis sur le langage adolescent...

J’ai été aidé par ma fille, Anna, qui a l’âge des personnages, et qu’on aperçoit brièvement lors d’une scène au pensionnat. Anna a corrigé certains dialogues qu’elle trouvait ringards, elle a donné son avis sur les choix de casting... C’est grâce à elle – en regardant dans son fil Deezer – que j’ai pu découvrir le rappeur Damso, dont la musique joue un rôle très important.

Il y a tout de même une célébrité dans Zombi Child: c’est l’historien Patrick Boucheron, professeur au Collège de France, auteur de plusieurs livres, dont L’Histoire mondiale de la France. On le voit au début donner un cours. Pourquoi – et comment

– avez-vous fait appel à lui ?

J’avais envie qu’il y ait des cours. Il me semblait que, dans la logique du film, je pouvais m’autoriser des choses un peu étonnantes. Je tenais à lancer le film sur une prise de parole forte en Histoire. Or qui, aujourd’hui, est capable d’une telle chose ? Patrick Boucheron m’a paru une évidence. Il a répondu très vite à ma sollicitation. J’avais choisi les thèmes, les deux courants du libéralisme au XIX^{ème} siècle... Je les lui ai communiqués. Il a préparé son cours. Nous avons fait trois prises de dix minutes, un axe de caméra à chaque fois.

Il s’est alors produit ce que je n’avais pu prévoir. Car ce qu’explique Boucheron entretient un étroit rapport avec le film : une histoire discontinuée, souterraine, avec des résurgences, l’interrogation quant à ce qu’est une expérience... Tout cela donne un éclairage qui va nourrir la vision du film. Je ne m’attendais pas à ce que Boucheron commence par la citation de Michelet sur le peuple. Pour un cinéaste qui aime les contrastes, c’était un rêve !

Boucheron pose aussi une question qui est au centre du film : comment, de quel point de vue raconter une histoire qui n’est pas la sienne ? Comment faire, en somme, avec ce qu’aujourd’hui on appelle l’appropriation culturelle ?

C’est la première fois que je tourne à l’étranger. Je me suis posé la question dès le début, en termes de récit : d’où vais-je raconter cette histoire ? Depuis la France. Le film est très clair là-dessus. Il n’a jamais été question qu’il se déroule intégralement en Haïti. Je n’en aurais pas été capable.

Il n’empêche que la question demeurait : comment tourner à l’étranger ? Être vraiment proche, c’est impossible. Rester trop loin, c’est se vouer au tourisme. J’ai recherché une sorte d’entre-deux qui est peut-être – je l’espère – la bonne distance. Une distance à la fois précise et flottante. Comme une réminiscence. Rien n’interdit de penser que l’ensemble des scènes haïtiennes soit imaginées par Melissa, d’après les récits familiaux qu’elle aurait pu entendre tout au long de son enfance.

Quel est finalement le degré de réel de toute cette partie ? La figure du Zombi se trouve au point de rencontre entre l’histoire et l’imaginaire collectif en Haïti. J’ai essayé de préserver cet équivoque. Et j’aime l’idée de passer par l’imaginaire pour évoquer quelque chose de bien réel qui est l’esclavage.

Il y a une forme de mythologie qui m’a renvoyé aux grecs qui eux aussi, avaient un imaginaire polythéiste, riche, violent, dingue, qui leur permettait d’équilibrer leur société.

Pour revenir à la question politique du point de vue, j’ai parlé tout à l’heure de réserves de départ de la part des haïtiens. Je crois qu’une des choses qui a permis de les lever est que *Zombi Child* est sous-tendu par une réflexion sur l’esclavage. Il ne s’agit pas de folklore mais de réflexion historique et politique. Et ce à partir d’une figure connue dans le monde entier, qui est celle du zombi.

Vos films sont souvent très audacieux en termes de structure. Vous êtes coutumier des constructions en deux parties ou deux moitiés, l’une et l’autre correspondant, souvent, au rapport d’un intérieur et d’un extérieur : Nocturama est exemplaire à cet égard, comme l’était avant lui Tiresia. Ici c’est

C’est la première fois que je tourne à l’étranger.



encore le cas, mais d'une façon différente, puisque *Zombi Child* opère de fréquents allers et retours, qui peu à peu construisent des rapports, entre la France d'aujourd'hui et Haïti d'hier et, à travers eux, entre un lieu clos – le lycée – et des lieux ouverts – les plantations.

En effet. Le point de départ est très simple. C'est l'image du zombi, ce désir pour un élément haïtien. Puis l'élément français, le chagrin d'amour adolescent, est né de la recherche du bon point de vue pour raconter cette histoire. L'énorme contraste entre ces deux éléments fabrique un frottement qui fait surgir d'autres choses. C'est ce qui m'intéresse dans mon cinéma depuis quelques années. Les continuités, les discontinuités que cela construit et qui renvoient encore une fois au cours de Patrick Boucheron.

J'ai évoqué la possibilité que la partie haïtienne appartienne à l'imagination de Melissa. C'est un exemple parmi d'autres. C'est là où le film, d'une certaine manière, cesse d'être prémédité. Car de nombreuses rimes ne me sont apparues qu'au montage. C'est une chose extrêmement stimulante. Le fait par exemple que l'image tremble sur deux scènes renvoie au tremblement de terre, mais en voyant le film j'ai découvert que des échos de celui-ci apparaissaient également en des endroits auxquels je n'avais pas pensé. Et je vois bien, à recueillir les premières impressions de spectateurs, que les uns et les autres découvrent

**C'est là où le film,
d'une certaine manière,
cesse d'être prémédité**

bien d'autres rimes encore. Cette richesse de regards et d'interprétations me ravit.

Je savais que l'idée d'un montage parallèle entre la France et Haïti pouvait ne pas marcher. Il y avait le risque que cela demeure théorique. Et ce d'autant plus que le film terminé est très proche du scénario. Je savais aussi – cela arrive fréquemment – qu'il était possible qu'une partie intéresse plus le spectateur. Tout cela relevait donc du pari, un pari structurel. À l'arrivée, je crois que cela marche, au-delà de mes calculs. Peu à peu, des portes s'ouvrent, esthétiques et politiques. Le projet d'écriture, c'est aussi que quelque chose m'échappe.

Je parlais tout à l'heure d'un film modeste. C'est vrai : il y a dans *Zombi Child* une unité de mise en scène, tout est traité au même niveau, avec simplicité et précision, sans recherche excessive du décalage ou du

décollage. Les choses sont d'abord posées. Puis elles sont rapprochées. Et c'est ce rapprochement qui ouvre vers des dimensions et des perspectives qui sont, elles, moins modestes. En rapprochant deux choses, on en produit une troisième, qu'on ne connaît pas. Ce vieux principe, hérité de Robert Bresson, je ne l'ai pas seulement appliqué à tel ou tel raccord, mais à un film entier.

Propos recueillis par Emmanuel Burdeau.

BERTRAND BONELLO

Bertrand Bonello est né en 1968 à Nice.

Son premier film *Quelque chose d'organique* (1998) est présenté au Festival de Berlin. *Le Pornographe* (2001) obtient le prix FIPRESCI à la Semaine de la Critique.

Tiresia et *De la guerre, L'Apollonide - Souvenirs de la maison close* (2011) et *Saint Laurent* (2014) sont présentés en Compétition à Cannes.

Après *Nocturama* (2016), Bonello présente *Zombi Child*, son huitième film, tourné entre la France et Haïti.





LISTE ARTISTIQUE

Fanny.....	Louise Labèque
Melissa	Wislanda Louimat
Salomé	Adilé David
Romy.....	Ninon François
Adèle	Mathilde Riu
Clairvius	Bijou Mackenson
Mambo Katy.....	Katiana Milfort
Le professeur d'histoire	Patrick Boucheron
Le baron Samedi	Néhémy Pierre-Dahomey
Francina.....	Ginite Popote
Pablo	Sayyid El Alami
La surintendante	Saadia Bentaieb

LISTE TECHNIQUE

Réalisation.....	Bertrand Bonello
Scénario	Bertrand Bonello
Producteur délégué.....	Bertrand Bonello (My New Picture)
Coproductrices.....	Judith Lou Lévy & Ève Robin (Les Films du Bal)
Coproducteurs.....	Playtime, ARTE France Cinéma
Producteur exécutif	Les Films du Bal
Image	Yves Cape
Montage	Anita Roth
Son.....	Nicolas Cantin, Nicolas Moreau, Jean-Pierre Laforce
Musique.....	Bertrand Bonello
Costumes.....	Pauline Jacquard
Maquillage	Raphaële Thiercelin & Laure Talazac
Décors.....	Katia Wyszkop
Directeur de production	Thomas Jaubert
Production exécutive Haïti	Guetty Félin
Assistants à la mise en scène	Barbara Canale (France) – Ifé Day (Haïti)
Casting	Marlène Serour (France) - Ifé Day (Haïti)
Distribution France	Ad Vitam
Ventes internationales	Playtime

© My New Picture – ARTE France Cinéma – Playtime – Les Films du Bal 2019

Design : *RYSK*