BFI ET FILM4 PRÉSENTENT
UNE PRODUCTION ANTI-WORLDS ET PETIT FILM
PAUL HILTON
ALEX LAWTHER
ROMANE HEMELAERS
ET
ROMOLA GARAÏ
EARWIG
UN FILM DE
LUCILE HADZIHALILOVIC

BFI ET FILM4 PRÉSENTENT
UNE PRODUCTION ANTI-WORLDS ET PETIT FILM

PAUL HILTON
ALEX LAWTHER
ROMANE HEMELAERS
ET ROMOLA GARAI

EARWIG

UN FILM DE
LUCILE HADZIHALILOVIC

Official Selection
tiff
Toronto International Film Festival 2021

SSIFF
Donostia Zinemaldia
Festival de San Sebastián
OFFICIAL SELECTION

Royaume-Uni - France - Belgique | Durée : 114′ | Format : 2,35:1 (scope) | Digital 4K | Langue : Anglais

VENTES INTERNATIONALES
Flavien Eripret
Wild Bunch International
feripret@wbinter.eu
www.wildbunch.biz

ATTACHÉE DE PRESSE
Karine Durance
durancekarine@yahoo.fr
+ 33 06 10 75 73 74

DISTRIBUTION FRANCE
Elisabeth Perlié
New Story
contact@new-story.eu
+33 1 82 83 58 90

SYNOPSIS

Dans une demeure isolée, à l'abri des grondements d'une Europe encore hantée par la guerre, Albert s'occupe de Mia, une fillette aux dents de glace, assignée à résidence. Régulièrement, le téléphone sonne et le Maître s'enquiert du bien-être de Mia. Jusqu'au jour où il ordonne à Albert de préparer la fillette au départ…

ENTRETIEN AVEC

LUCILE HADZIHALILOVIC

PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE-CLAIRE CIEUTAT

Dès son générique, *EARWIG* invite le spectateur à glisser progressivement dans le domaine du songe, comme si débutait une séance d'hypnose...

J'aime introduire mes films par une séquence de générique qui met le spectateur en condition. Ici, on s'est inspiré des génériques des films des années 1930-1940 pour la typographie et la texture, mais plutôt que d'utiliser des cartons fixes, nous avons choisi un déroulant qui défile lentement, accompagné du thème musical d'***EARWIG***. Cette introduction est comme la lumière qu'on nous demande de fixer au début d'une séance d'hypnose, en effet.

C'est aussi une manière d'ouvrir votre récit par un « Il était une fois » implicite...

Oui, à la manière d'un conte. Et le générique nous permet cette transition pour permettre au spectateur de quitter la réalité, de rentrer d'emblée dans l'univers du film, de le rendre réceptif au mystère qui traverse ce rêve... ou ce cauchemar…

Le film est une adaptation du roman éponyme de Brian Catling. Comment l'avez-vous découvert ?

Geoff Cox, avec lequel j'ai écrit ce scénario, est un ami de Brian Catling. Un jour, Brian lui a fait lire son manuscrit, et Geoff a immédiatement pensé à moi en découvrant ce texte. Il se trouve que Brian connaissait et aimait mon travail. L'idée que ce roman puisse devenir un film que je réaliserais a ainsi germé. Ce qui est formidable avec lui, c'est qu'il est non seulement écrivain, mais aussi artiste plasticien, auteur de performances, soit un artiste pluriel qui s'est mis à écrire pour déployer son imaginaire, et qui n'est pas attaché à ses textes au point de ne pas supporter qu'ils soient trahis. Or, le travail d'adaptation suppose une trahison et cela ne le gênait pas, au contraire, il trouvait cela ludique. Brian m'a donc laissé toute liberté, ce qui était très généreux et précieux.

Connaissez-vous la genèse de cette histoire ?

Brian raconte qu'il a rêvé qu'une petite fille venait lui apporter ses dents. Tout est parti de là. Le déroulé s'est imposé à lui dans le sillage de ce rêve. Ce qui est très étonnant, car son roman est très complexe et structuré.

Comment avez-vous travaillé, Geoff Cox et vous-même, à l'écriture du scénario ?

Le roman racontait l'histoire d'Albert Scellinc et de la petite Mia, mais s'attachait aussi à développer d'autres personnages. Et puis, Brian insistait sur le passé d'Albert, enfant, puis, soldat pendant la guerre. Nous, nous avons choisi de resserrer l'histoire sur Albert en limitant l'évocation de son passé à celle de sa femme disparue. Et, j'ai voulu que l'on puisse s'attacher à son personnage malgré ses bizarreries et son mutisme, j'ai atténué certains traits de son caractère pour éviter qu'il ne rebute trop les spectateurs. L'Albert de mon film est assez différent de celui du roman.

C'est la première fois que vous racontez une histoire qui n'est pas à hauteur d'enfant...

C'est aussi quelque chose qui m'a plu dans le roman. Ce portrait d'un homme de cinquante ans que je n'aurais pas su inventer moi-même et qui est comme le contre-champ de mon film

LA BOUCHE DE JEAN-PIERRE, même si, bien sûr, Albert n'est pas un pervers minable comme Jean-Pierre. La petite fille, elle, est secondaire par rapport à lui. Nous ne sommes pas dans sa tête, mais dans celle d'Albert.

Comment avez-vous dessiné ces personnages énigmatiques qui entourent Albert et Mia ?

Au cours du film, certains personnages fantasmagoriques apparaissent. Celui qu'Albert rencontre à deux reprises, et que nous avons nommé l'Inconnu, est à la fois une figure diabolique et une figure du Maître comme dans les récits gothiques : c'est celui qui pousse au crime. Il y a aussi la voix de l'homme qui emploie Albert et décide de son sort. Quant au dentiste, il est l'envoyé du Maître et le chat noir qu'il confie à Mia relève de cette même tradition gothique. Elle se retrouve dans certains thèmes ou motifs qui parcourent le film : l'idée de l'obéissance, de la contrainte physique et mentale, la pénombre dans laquelle évoluent les personnages… Il y a un côté dix-neuvième siècle qui transparaît dans ***EARWIG***, même si son action se situe après la Seconde Guerre mondiale.

Votre cinéma ne ferme jamais le sens et laisse une grande liberté au spectateur. En outre, il est très sensoriel et *EARWIG* l'est particulièrement…

C'est ce que j'aime en tant que spectatrice : ressentir des sensations, des émotions qui excitent mon imagination. Je trouve plus stimulant d'évoquer plutôt que de tout dire ou tout montrer. Suggérer ce qui est dans l'ombre plutôt que de placer les choses en pleine lumière. Ça permet au film de persister en nous plus longtemps.

***EARWIG* contient peu de dialogues, et les premiers apparaissent au bout de vingt-trois minutes. Est-ce un parti pris d'adaptation ou est-ce fidèle au roman de Brian Catling ?**

À l'instar du livre, Albert ne parle presque jamais à Mia comme s'il avait fait vœu de silence, ou comme s'il lui était difficile de communiquer verbalement avec les autres. Leurs rapports sont purement fonctionnels : changer le dentier, servir les repas…

Ce silence est aussi celui de l'appartement : on n'entend jamais les voisins, et l'extérieur se résume aux cloches de l'église et au passage d'un train. Ce sont aussi des sons qui appartiennent au monde mental d'Albert et qui vont devenir des éléments de l'histoire.

Comme le début du film suit les étapes d'une journée dans la vie d'Albert et de Mia, on se retrouve sans paroles là où le roman évoquait d'emblée le passé du personnage.

Ce silence souligne la solitude de vos personnages…

Oui, une solitude partagée dans une parfaite harmonie, jusqu'au jour où….

De fait, le spectateur traque le moindre bruit, aussi infime soit-il, et se retrouve en état d'hyper-présence à ce qui se joue à l'écran…

En effet, ce silence place le spectateur dans un état d'expectative, je voulais qu'il génère de la tension et du mystère.

Plusieurs de vos plans dans l'appartement d'Albert et Mia font penser aux tableaux du peintre danois Vilhelm Hammershøi.

Oui, c'était une des références, avec ses intérieurs dépouillés et presque abstraits, parfois habités par un personnage solitaire, ainsi que son atmosphère poétique et énigmatique.

Avec Julia Irribarria, la cheffe décoratrice, nous avons cherché un équilibre entre réalisme et abstraction. Un des principaux mots d'ordre était de faire le vide, aussi bien dans les intérieurs que dans les extérieurs. Nous avons dépouillé au maximum les pièces, des meubles et des accessoires, les rues, des figurants et des véhicules, ne gardant que l'essentiel. Le côté ultra-minimaliste devait créer une étrangeté et un espace mental. J'imaginais l'appartement d'Albert comme un petit labyrinthe, où le spectateur ne parviendrait jamais à saisir complètement l'ordonnance des pièces. Tous ces choix pour contribuer à renforcer l'aspect onirique du film.

Comment avez-vous travaillé avec votre chef-opérateur Jonathan Ricquebourg ?

Jonathan a un grand sens du cadre et de la lumière, et il apporte beaucoup d'idées. Il est très proche de la mise en scène.

Nous avons pris le parti de ne jamais utiliser de projecteurs et de n'éclairer qu'avec la lumière du jour et les lampes du décor. Sachant que nous tournions dans un appartement avec des volets fermés, c'était un défi. Jonathan et Julia ont donc dû travailler en étroite collaboration.

Nous avions deux films de référence très différents en tête : ***QUAND L'EMBRYON PART BRACONNER*** de Kōji Wakamatsu pour l'appartement vide, le découpage et les cadrages inventifs en scope, et, ***JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES*** de Chantal Akerman, là-aussi pour le découpage, mais aussi pour les scènes domestiques, la répétition des situations et des plans

avec leurs variations, l'importance des détails et les rituels qui se dérèglent…

La glace et le verre sont des matières dominantes dans votre film, ce qui vous ouvre le champ des possibilités sur le plan esthétique.

Les dents en glace de Mia sont un des éléments majeurs du roman qui m'a donné envie de réaliser ce film. C'est une image magnifique qui résonne profondément dans l'inconscient. Mais quelle ne fut pas notre surprise, voire notre déception, de découvrir celles fabriquées par le prothésiste : elles présentaient un aspect presque « normal » ! Je me suis alors dit que ce n'était pas l'effet spectaculaire qui était important. Ce qui comptait, c'est qu'Albert veuille « compléter » cette enfant sans dents. Mais comme elles fondaient, il devrait continuellement les recréer. Sa raison d'être… ou son fardeau. J'ai trouvé cette idée très touchante.

Quant au verre, très présent dans le film lui aussi, il permet de jouer avec ses reflets, de contenir la rêverie, la mémoire. Le placard à verres d'Albert est son échappatoire, c'est une fenêtre qui s'ouvre sur ses souvenirs et ses fantasmes.

Les verres, comme les tableaux qui représentent le même château chez Albert et chez Céleste, évoquent des passages d'un monde à l'autre, comme dans les contes.

Rentrer dans un tableau ou une image est un grand classique du conte, mais le roman de Catling ne contenait pas ces tableaux qui sont comme le terrier du lapin d'Alice au pays des merveilles, des zones de passage à l'instar des verres. En les contemplant, Albert vit des moments de transe. J'en ai eu l'idée lorsque Warren Ellis, auquel j'avais confié la musique, m'a donné, avant le tournage, des morceaux très « trippants ». Cela a induit du mouvement dans le monde presque immobile d'Albert. Finalement, je n'ai gardé qu'un seul morceau, la mélodie d'Augustin Viard arrangée par Warren. Ce morceau, composé avec des ondes Martenot, le rendait plus organique qu'électronique, presque hors du temps. Pour rester dans l'univers d'Albert, nous avons aussi utilisé des textures sonores réalisées au Cristal Baschet par Nicolas Becker. Leur côté vibratoire se mariait parfaitement aux ondes Martenot.

Les transes d'Albert, les menus portails vers d'autres dimensions existentielles, une même séquence vue sous deux angles différents et à deux moments distants, divers éléments font entrevoir que le temps se dérègle dans cette histoire…

Geoff a eu cette idée d'une même scène que l'on revoit sous un angle différent et à un autre moment de l'histoire, et cela m'a beaucoup plu, car cette répétition brisait la chronologie du récit et nous faisait douter de l'ordonnance des choses.

L'horloge est omniprésente dans la vie d'Albert et de Mia, avec son tic-tac tour à tour rassurant ou oppressant, mais aussi hypnotique. Mais, à partir du moment où le diable s'invite dans le récit, comme tout le monde sait, il dérègle les horloges ! Et comme le temps, le monde d'Albert se détraque ; le passé s'immisce dans le présent sans crier gare et les hallucinations envahissent la réalité sans qu'on puisse les distinguer l'une de l'autre.

Comment avez-vous trouvé la juste cadence du film ?

Dans le premier quart où l'on découvre la vie ralentie et claustrée d'Albert et Mia, j'avais envie de faire éprouver l'étirement du temps pour qu'on s'immerge pleinement dans leur univers. D'où ces plans longs et fixes, et des actions presque en temps réel. Puis, passée la première demi-heure, dès que Mia brise le verre, des ruptures adviennent et le récit gagne en densité. Le chaos s'installe et l'action s'accélère même si les plans restent fixes.

Comme dans *INNOCENCE ET ÉVOLUTION*, il est question d'un lieu de captivité, où l'enfance est préservée du monde, à la différence que dans *EARWIG*, il est rapidement question d'en sortir…

Dans *INNOCENCE*, les petites filles évoluaient au cœur d'une nature qui avait des reflets de paradis perdu. Ici aussi, Albert et Mia vivent dans un cocon préservé du monde dont l'enfant, qui n'a rien connu d'autre, s'accommode parfaitement avant de désirer en sortir après avoir connu l'extérieur. Mais pour Albert, sortir de ce refuge, c'est une menace qui va générer du chaos et faire surgir des traumatismes.

Kafka et Freud étaient-ils dans votre esprit lors de l'écriture du scénario ?

Oui. Le roman de Brian Catling se passe à Liège pendant l'entre-deux-guerres, mais moi, j'imaginais plutôt l'Europe centrale. Nous avons lancé des pistes pour tourner les extérieurs en Croatie, Hongrie, et finalement plus à l'est, en Pologne, mais à cause de la crise sanitaire, nous avons dû tourner tout le film en Belgique.

Du fait de l'époque à laquelle se déroule le roman et de certains thèmes, Freud était aussi présent dans mon esprit (après tout, *EARWIG* est une histoire de refoulement) mais aussi Kafka ou Bruno Schulz pour la logique de rêve de leurs récits. Puis, comme il s'est avéré vraiment difficile avec nos moyens de situer le film dans les années 1930, on a déplacé l'histoire après la Deuxième Guerre mondiale. Du moment qu'on restait dans une période prémoderne, nous nous sommes dit avec Geoff que l'histoire fonctionnait aussi. Mais d'une manière générale, nous avons cherché une certaine abstraction dans les décors pour demeurer dans un passé et une zone géographique un peu flous, comme dans les contes.

Le mot « FIN » à l'issue de votre récit était-il important pour vous, à une époque où les séries diffusent une illusion d'éternité dans notre inconscient collectif ?

J'y tenais, car le film finit abruptement, et avec la ritournelle qui revient, cela pouvait donner l'impression qu'Albert était rappelé dans son monde, dont on le pensait échappé. J'avais envie de signifier la fin du récit, de la même manière qu'on sort d'une séance d'hypnose. Ce temps est celui de l'expérience de transe collective qu'offre à vivre le cinéma. Dans un film, j'aime la notion de durée définie, quelle qu'elle soit, d'autant que c'est souvent la dernière image qui lui donne son sens.

Le corps de vos personnages a toujours été central dans vos films. Ici, il est en parti malmené, à travers les dents manquantes de Mia ou deux séquences où la chair et le sang deviennent visibles à l'œil nu.

La bouche et l'oralité sont importantes dans ce film, elles font écho à l'oreille d'Albert. Le récit débute avec un gros plan sur cette partie

labyrinthique du corps. La bouche édentée ou non de Mia, celle du visage blessé de Céleste, les bouches qui mangent, mordent…

Dans le monde austère d'Albert, pour qu'y surgisse quelque chose de plus charnel, au sens propre, il faut attendre l'arrivée du personnage de Céleste qui va apporter quelque chose de très érotique au point de plonger Albert dans la plus grande confusion de sentiments.

Le titre *EARWIG* contient le mot oreille…

En anglais, cela signifie « perce-oreille » et désigne l'insecte de ce nom. De plus, en argot ancien, un « *earwig* » est quelqu'un qui écoute aux portes.

Vos acteurs sont dépouillés de toute iconographie. Comment les avez-vous choisis et comment avez-vous travaillé avec eux ?

Même si mon désir initial était de trouver des visages peu identifiés au cinéma afin qu'ils se fondent le mieux possible dans le monde mystérieux d'***EARWIG***, j'ai choisi des acteurs connus : Romola Garai, Alex Lawther ou Peter van den Begin. En ce qui concerne Paul Hilton, qui est avant tout un comédien de théâtre, son visage est moins vu au cinéma. Paul a quelque chose d'expressionniste qui convenait parfaitement à son personnage quasi mutique et il a su lui donner un côté gauche et perdu que je trouve très touchant.

De manière générale, j'ai cherché des acteurs avec un physique intemporel et un charisme évoquant ceux du cinéma muet.

Il fallait aussi qu'ils soient anglophones, car le film est financé en grande partie par les anglais. Tourner dans leur langue me plaisait, car cela rendait l'ancrage de l'histoire moins défini, mais trouver les bons accents a été un défi pour moi. Il fallait que les personnages parlent un anglais européen et continental avec de légères variations d'accents pour rester dans cette idée d'Europe centrale.

Nous avons fait peu de répétitions avec les acteurs, hormis avec Paul, qui devait apprendre les routines - devenues aussi des rituels - avec l'appareil à collecter la salive et la manipulation des dentiers.

Quant à Romane Hemelaers, qui incarne Mia et jouait pour la première fois, nous avons passé du temps à faire connaissance à l'occasion des essayages des prothèses dentaires et des costumes. J'aimais son visage à la beauté classique, son maintien de danseuse, sa nature retenue, ainsi que le calme presque « anormal » qu'elle dégageait.

Selon vous, le cinéma aide-t-il à guérir de ses cauchemars ?

Je ne crois pas qu'on guérisse de ses cauchemars, mais peut-être que le cinéma permet de les magnifier, de les sublimer, et d'y trouver du plaisir…

LUCILE HADZIHALILOVIC

Lucile Hadzihalilovic grandit au Maroc où ses parents, tous deux médecins, quittant la Yougoslavie et la France, s'installent à la fin des années 1950. À Casablanca dans les années 1970, encore adolescente, elle découvre les giallos et les comédies italiennes, ainsi que les films d'horreur et de science-fiction américains. À 17 ans, elle quitte le Maroc pour Paris où elle étudie l'histoire de l'art, puis le cinéma à l'IDHEC (devenu La Fémis) et explore des plaisirs cinéphiliques plus variés dans une ville qui regorge alors de salles de cinéma.

Avec Gaspar Noé, ils fondent la société de production «Les Cinémas de la Zone» et produisent les films ***CARNE***, ***SEUL CONTRE TOUS*** (réalisés par Gaspar Noé) ainsi que ***LA BOUCHE DE JEAN-PIERRE*** un film de 52 minutes que Lucile écrit, monte et réalise. Présenté dans la section Un certain regard au festival de Cannes en 1996, il remporte ensuite le Prix SACD au Festival d'Avignon, le Prix du meilleur scénario au Festival Premiers Plans d'Angers, le Prix spécial du jury au Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand et le Prix OCIC au Festival international du film d'Amiens.

En 2004, elle écrit et réalise le long métrage ***INNOCENCE***, d'après «Mine-haha» de Frank Wedekind, produit par Agat Films, BlueLight et Entre chien et loup. Le film remporte le prix du meilleur nouveau réalisateur au Festival international du film de San Sebastian, le cheval de bronze du meilleur film et le prix de la meilleure photographie (pour Benoit Debie) au Festival du film de Stockholm, le prix FIPRESCI et le prix du public au Festival international du film d'Istanbul, le prix du meilleur film au Festival international du film fantastique de Neuchâtel et le prix spécial du jury au Festival Yubari, au Japon.

En 2015, elle réalise ***EVOLUTION***, co-écrit avec Alanté Kavaïté et produit par Les films du Worso, Noodles Production, Volcano Films, Scope Pictures et Left Field Ventures. Le film remporte le prix spécial du jury et le prix de la meilleure photographie (pour Manuel Dacosse) au Festival international du film de San Sebastian, le prix de la meilleure photographie au Festival du film de Stockholm, et le prix visionnaire international de la Fondation WITFS 2015.

Elle a également réalisé les courts métrages ***GOOD BOYS USE CONDOMS*** (1998), ***NECTAR*** (2014) et ***DE NATURA*** (2018) sélectionnés dans de nombreux festivals.

FILMOGRAPHIE

LA BOUCHE DE JEAN-PIERRE
Moyen-métrage (52'), 1996
PRODUCTION Les Cinémas de la Zone

Festival de Cannes :
Un certain Regard

Festival d'Avignon :
Prix SACD

Festival Premiers Plans d'Angers :
Prix du meilleur scénario

Festival de Clermont-Ferrand :
Prix spécial du jury

Festival International du film d'Amiens :
Prix OCIC (Mention honorable)

INNOCENCE
Long-métrage (117'), 2004
PRODUCTION Ex Nihilo
EN COPRODUCTION AVEC Les Ateliers de Baere et Blue Light

Festival International de San Sebastián :
Prix du meilleur nouveau réalisateur

Festival International du Film de Toronto

Festival International BFI du film de Londres

Festival International du film de Rotterdam

Festival International du film fantastique de Sitges

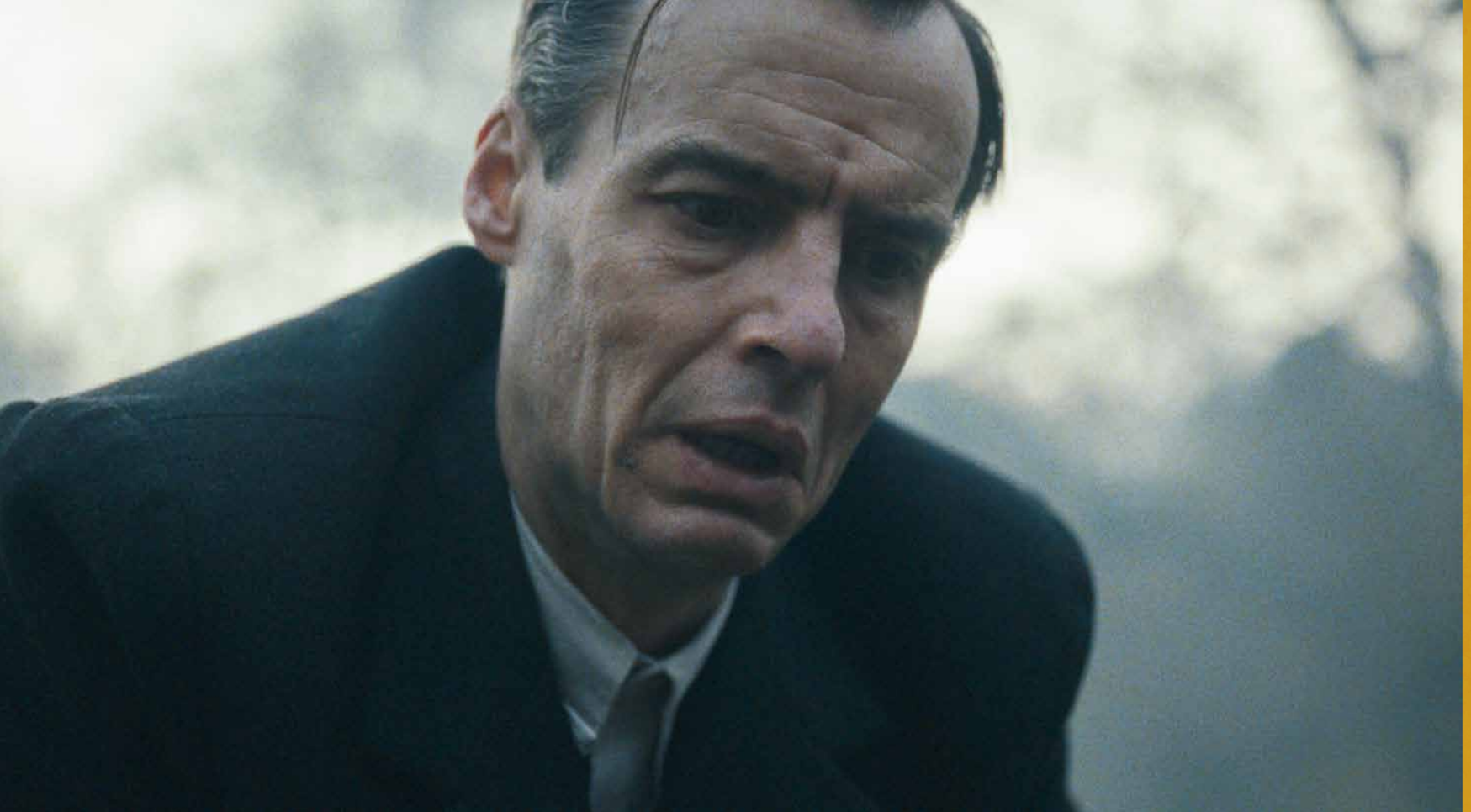
EVOLUTION
Long-métrage (87'), 2015
PRODUCTION Les films du Worso
EN COPRODUCTION AVEC Noodles Production, Volcano Films, Scope Pictures et Left Field Ventures

Festival International de San Sebastián :
Prix spécial du jury
et Prix de la meilleure photographie

Festival International du Film de Toronto

Festival International BFI du film de Londres

Festival International du film fantastique de Sitges



PAUL HILTON

Récemment, Paul Hilton s'est distingué dans ***SLOW HORSES***, une série télévisée d'espionnage adaptée du roman éponyme de Mick Herron, et dans le long-métrage ***EARWIG*** de Lucile Hadzihalilovic. Avant la pandémie, il a été nominé aux Tony Awards pour sa performance à Broadway dans l'adaptation du spectacle à succès ***THE INHERITANCE*** de Young Vic. Parmi ses nombreux rôles à la télévision, on le retrouve notamment dans les séries à succès ***A VERY ENGLISH SCANDAL*** de Stephen Frears et ***THE CROWN***, et au cinéma dans ***ETERNAL BEAUTY*** de Craig Roberts, ***THE YOUNG LADY*** de William Oldroyd, ***LONDON ROAD*** de Rufus Norris et ***LES HAUTS DE HURLEVENT*** d'Andrea Arnold. Il poursuit parallèlement sa carrière dans les théâtres de Londres avec ***MOSQUITOES*** de Lucy Kirkwood (Dorfman Theatre), dans le rôle-titre de ***PETER PAN*** de Sally Cookson (National Theatre Olivier) et ***ANATOMIE D'UN SUICIDE*** (Royal Court).

ROMOLA GARAÏ

Romola Garaï, comédienne nommée aux BAFTA et aux Golden Globes, est apparue dans les séries télévisées ***MINIATURISTE*** de Guillem Morales, ***THE HOUR*** de Abi Morgan et ***THE CRIMSON PETAL AND THE WHITE*** de Lucinda Coxon. Parallèlement, elle mène une belle carrière au théâtre avec ***THE WRITER*** de Blanche McIntyre (Almeida), ***QUEEN ANNE*** de Natalie Abrahami (West End) ou encore ***KING LEAR/THE SEAGULL*** de Trevor Nunn (RSC). Elle se distingue également au cinéma dans ***LES SUFFRAGETTES*** de Sarah Gavron, ***LAST CALL*** de Steven Bernstein, ***THE LAST DAY ON MARS*** de Ruairí Robinson et ***REVIENS-MOI*** de Joe Wright. Dernièrement, elle tient le rôle de Celeste dans ***EARWIG*** de Lucile Hadzihalilovic et a été à l'affiche de ***MISS MARX*** de Susanna Nicchiarelli, en compétition officielle à Venise en 2020. Romola Garaï est aussi connue pour son travail d'écriture et de réalisation notamment avec ***SCRUBBER*** – nommé au meilleur court-métrage au Festival de Sundance – et ***AMULET***, son premier long-métrage en tant que scénariste et réalisatrice, également présenté à Sundance en 2020.

ALEX LAWTHER

Remarqué par la critique pour son rôle du jeune Alan Turing dans le film oscarisé ***THE IMITATION GAME*** de Morten Tyldum, Alex Lawther remporte le London Film Critics' Circle Award du jeune interprète britannique de l'année en 2015. Il poursuit sa carrière avec des apparitions remarquées à la télévision, notamment dans les rôles principaux d'un épisode de la série ***BLACK MIRROR*** de Charlie Brooker et de la série ***THE END OF THE FUCKING WORLD*** de Charlie Covell, récompensée d'un BAFTA. Au cinéma, il est récemment à l'affiche de ***EARWIG*** de Lucile Hadzihalilovic, ***THE FRENCH DISPATCH*** de Wes Anderson et ***LE DERNIER DUEL*** de Ridley Scott. Alex Lawther lance également sa carrière au théâtre dans ***LA TEMPÊTE*** de Peter Brook.

INTERPRÈTES

Albert
Paul Hilton

Mia
Romane Hemelaers

Celeste
Romola Garaï

Laurence
Alex Lawther

L'inconnu / Le médecin
Peter Van Den Begin

Marie
Anastasia Robin

Le dentiste
Michael Pas

La concierge
Isabelle De Hertogh

La réceptionniste
Marie Bos

ÉQUIPE ARTISTIQUE

Réalisatrice	**Lucile Hadzihalilovic**
Scénaristes	**Lucile Hadzihalilovic & Geoff Cox**
Adapté du roman	**EARWIG de B. Catling**
Directeur de production	**Serge Catoire**
Chef opérateur	**Jonathan Ricquebourg**
Cheffe décoratrice	**Julia Irribarria**
Costumes	**Jackye Fauconnier**
Cheffe maquilleuse	**Anne Moralis**
Conception et réalisation de l'appareil à récolter la salive	**Marc Caro, Benoît Polvêche, Christine Polis**
Musique originale	**Augustin Viard** produite par **Warren Ellis**
Musique additionnelle	**Nicolas Becker (Cristal Baschet)**
Ingénieur du son	**Bruno Schweisguth**
Monteur son	**Ken Yasumoto**
Mixeur	**Benoît Biral**
Scripte	**Marie Chaduc**
Montage	**Adam Finch**
VFX par	**MILK**

PRODUCTEURS & PARTENAIRES FINANCIERS

Production	**Anti-Worlds · Andy Starke**
	Petit Film · Jean des Forêts, Amélie Jacquis
	British Film Institute
	Film4 Television Corporation
Coproduction	**Frakas Productions**
	Jean-Yves Roubin, Cassandre Warnauts
Une coproduction	**Royaume-Uni, France et Belgique**
développé avec le soutien de	**Arte/Cofinova**
	Cofinova Développement 14
	Angoa
en association avec	**Cofinova 16 et Cofinova 17**
avec le soutien du	**Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, du Tax-Shelter du gouvernement Fédéral Belge, de Casa Kafka Pictures empowered by Belfius et de Wild Bunch International**
avec la participation de	**Screen.Brussels**

© Anti-Worlds · Petit Film · FraKas Productions · The British Film Institute · Channel Four Television Corporation

new
story