



LA DOULEUR

UN FILM DE EMMANUEL FINKIEL



LES FILMS DU POISSON, CINÉFRANCE et KNM présentent

MÉLANIE THIERRY

LA DOULEUR

BENOIT MAGIMEL

BENJAMIN BIOLAY

Un film écrit et réalisé par
EMMANUEL FINKIEL

D'après "LA DOULEUR" de MARGUERITE DURAS publié par P.O.L.
© Succession Marguerite Duras représentée par les Éditions Gallimard

France • 2017 • 2h06 • Couleur • Format 1.85 • Son 5.1 • Visa n° 145410

SORTIE LE 24 JANVIER 2018

*Photos et Dossier de presse téléchargeables sur
www.filmsdulosange.fr*

PRESE
MONICA DONATI

Tél. : 01 43 07 55 22 / 06 23 85 06 18
monica.donati@mk2.com

DISTRIBUTION
LES FILMS DU LOSANGE

22, Avenue Pierre 1^{er} de Serbie - 75016 Paris
Tél. : 01 44 43 87 15 / 16 / 17



SYNOPSIS

JUIN 1944, la France est toujours sous l'Occupation allemande. L'écrivain Robert Antelme, figure majeure de la Résistance, est arrêté et déporté. Sa jeune épouse Marguerite, écrivain et résistante, est tiraillée par l'angoisse de ne pas avoir de ses nouvelles et sa liaison secrète avec son camarade Dyonis. Elle rencontre un agent français de la Gestapo, Rabier, et, prête à tout pour retrouver son mari, se met à l'épreuve d'une relation ambiguë avec cet homme trouble, seul à pouvoir l'aider. La fin de la guerre et le retour des camps annoncent à Marguerite le début d'une insoutenable attente, une agonie lente et silencieuse au milieu du chaos de la Libération de Paris.



ENTRETIEN AVEC EMMANUEL FINKIEL

D'où est venu le désir d'adapter *La Douleur* de Marguerite Duras ?

L'occasion de travailler sur le texte vient à l'origine d'Elsa Zylberstein et de David Gauquié qui m'ont proposé d'en écrire le scénario.

Le désir vient de plus loin. Il se trouve que j'avais lu *La Douleur* vers 19 ans et comme beaucoup de gens, ce livre m'avait bouleversé. Aussi parce qu'il s'inscrivait dans une histoire personnelle. Cette femme qui attend le retour de son mari des camps de concentration et, alors que tout le monde revient, lui ne revient pas... Ce personnage faisait écho à la figure même de mon père, qui était quelqu'un qui attendait toujours, me semble-t-il. Même après qu'il ait eu la certitude que la vie de ses parents et de son frère s'était terminée à Auschwitz.

Pour ces gens qui n'avaient pas de dépouille, l'absence était toujours présente. Et ce n'était pas une idée intellectuelle, c'était très concret. La présence de l'absence... De mon point de vue, c'était ce que racontait *La Douleur* : être face à cette présence. Replié sur soi-même, un voyage intérieur.

Comment avez-vous abordé ce texte très autobiographique, il s'agit de l'histoire personnelle de Marguerite Duras ?

Duras se défend d'avoir travaillé ce texte. Elle affirme qu'elle l'a écrit dans un état et un moment dont elle ne se souvient pas... Sans avoir osé le retoucher quand elle l'a retrouvé, " la littérature m'a fait honte "... De mon point de vue, c'est faux. En relisant et travaillant sur le texte, je me suis rendu compte que tout cela était en fait extrêmement écrit, ciselé, construit. D'autre part, quand on se plonge dans sa biographie et que l'on sait la vraie nature de ses rapports avec Robert Antelme à l'époque, il devient difficile de tout à fait croire à l'authenticité de ce journal quand on lit à quel point elle n'arrivait plus à vivre, à respirer... A un moment donné, j'ai presque été à me dire : " Je la déteste, je ne vais quand même pas faire une adaptation procès ! " Et puis j'ai vu que ses ficelles étaient grosses justement parce qu'elle nous les donnait à voir, justement parce que c'était là que sa douleur devenait plus complexe, et surtout plus épaisse, plus vraie, raisonnant avec les confusions et les contradictions que chacun



de nous peut avoir. J'y ai finalement vu une certaine honnêteté. Et j'ai fini par l'aimer. C'est ce rapport, cet équilibre entre la fiction savamment créée par Duras et sa réalité biographique qui ont guidé les grandes lignes de l'adaptation.

«Vous êtes plus attachée à votre douleur ou à Robert Antelme ?» lui demande à un moment Dionys. Cette phrase qui n'est pas dans le livre résume ce que vous venez de dire...

Dionys lui dit la vérité de ce qu'il constate, avec bienveillance. Je ne peux pas imaginer qu'il n'ait pas pu lui exprimer de telles choses. Dans le texte, Duras le suggère d'ailleurs, lorsqu'elle écrit : « Dispute avec Dionys... il me traite de folle. » On ne sait pas pourquoi ils se disputent mais quand on fait une adaptation pour le cinéma, on est bien obligé de mettre des mots là-dessus. J'aurais pu ne pas faire dire à Dionys : « Pourquoi vous vous mettez dans cet état là, vous

vous êtes détachée de lui. » Mais c'est comme ça que j'ai fini par aimer le plus Duras. Je pense que sa douleur n'était pas le sentiment proprement dit mais d'être confrontée à ce qu'elle ne peut pas se dire : « je ne ressens pas ce que je montre ou ce que je dis » La douleur n'est pas cet état de souffrance dans lequel elle se met en refusant de manger ou en se répandant par terre. La douleur, c'est le fossé, dont elle se rend compte, qui sépare l'état dans lequel elle est et l'état dans lequel elle se met, et qu'elle donne à voir et... à lire. C'est une position confondante que l'on peut tous connaître, et que j'ai moi-même connue : perdre une personne que l'on adore et se surprendre à ressentir une peine qui n'est pas à la mesure de tout l'amour que l'on avait pour elle, ni à la mesure de ce qu'on montre aux autres. La position de cette femme face à ce mari absent – et plus il est absent, plus il est aimé –, me renvoyait aussi à certains témoignages que j'ai recueillis pour réaliser *Je suis*, un documentaire autour des accidents vasculaires cérébraux. Notamment le témoignage honnête et lucide d'une femme dont le mari était tombé dans le coma. Chaque jour, elle parcourait 50 kilomètres pour aller le voir à l'hôpital. On lui disait de lui parler, qu'il l'entendait, elle y croyait. Plus le coma se prolongeait, plus les souvenirs lui revenaient, plus le désir qu'il s'en sorte excitait des choses endormies, plus elle l'aimait. Et un mois et demi plus tard, coup de téléphone à son travail : son mari venait de se réveiller. Elle roule, folle de joie de retrouver son mari, et l'espace d'un instant, elle surprend son regard dans son rétroviseur et se rend compte qu'elle s'est peut-être un peu emballée. Et quand elle a garé sa voiture sur le parking de l'hôpital, elle s'est dit : « Je ne l'aime plus. » Et c'est dans cet état qu'elle a monté les escaliers vers la chambre de son mari et qu'elle l'a serré dans ses bras.

Le film n'est pas un portrait de Marguerite Duras. Si cela n'était pas évoqué par Rabier, on pourrait presque oublier qu'il s'agit de l'écrivain célèbre.

Oui, je ne voulais pas faire un biopic ! Le cahier des charges au cinéma, par le fait même que tu incarnes, t'oblige à te positionner, à présupposer des choses. Mais je l'ai fait plutôt en amenant Marguerite au niveau de ce qu'est un être humain et qui réagit comme un être humain, pas comme un écrivain. Moi, je ne connais pas d'écrivain, je connais des gens qui écrivent. Le personnage de l'écrivain est un concept et je voulais d'emblée évacuer la figure de Duras – son récit lui-même me l'autorisait puisqu'on ne peut pas dire que c'est une véritable autobiographie.

Comment vous est venue l'idée d'intégrer le deuxième récit du recueil, *Monsieur X*. dit ici Pierre Rabier ?

L'histoire de Rabier est davantage dans l'action, elle permettait de tendre un fil qui relève presque du suspense. Il paraissait d'autant plus important de poser cette partie avec Rabier qu'elle est un peu le point zéro de l'histoire, le moment où la douleur de Marguerite prend corps.

Ce que Marguerite a traversé pendant l'Occupation participe de sa douleur : la manière dont elle a attendu Antelme, cette façon qu'elle a eu de se servir de ce collabo, de se prendre au jeu, avec une légère excitation, et finalement le fréquenter plus que de nature...

Cette idée s'est développée d'autant plus naturellement quand je me suis rendu compte que dans le recueil de Duras, *La Douleur* et ce récit sur Rabier étaient les seuls qui étaient numérotés, 1 et 2. Il s'agit donc bien d'un diptyque, que j'ai juste remis dans l'ordre





chronologique de l'histoire. On rentre ainsi dans la douleur de Marguerite par l'extérieur, pour mieux l'enfermer ensuite dans son intériorité.

Comment avez-vous abordé le personnage complexe de Rabier ?

Rabier est un salaud mais je ne voulais pas en faire un monstre différent de nous, ni le rendre trop sympathique. Je voulais essayer d'être juste. Est-ce que Rabier ne rencontre Duras que pour essayer de la faire tomber et de remonter le réseau ? Est-ce qu'il est follement amoureux d'elle ? Je souhaitais rester un peu épais et énigmatique, exprimer que c'est tout ça à la fois. Incarner ce rôle avec Benoît Magimel a été formidable. Ça fait longtemps que cet acteur me touche et que j'avais envie de travailler avec lui. Le rencontrer l'a rendu encore plus émouvant à mes yeux.

La fascination de Rabier pour les livres est presque puérile...

Oui. C'est comme le décrit Duras, j'ai juste rajouté ses mots sur la lutte des classes : " Des gens comme vous ne s'intéressent pas à des gens comme moi. " Je pense que ce manque existentiel et cette frustration qu'il ressent peuvent expliquer pas mal de choses.

Marguerite aussi est ambiguë. J'aurais pu en faire une héroïne plus " pure ", une femme modèle, totalement et honnêtement amoureuse, sans concessions, sans compromis, sans doute... Là, elle est un peu égocentrique, pleine de paradoxes, faisant le contraire de ce qu'elle dit : le téléphone sonne, elle ne répond pas et tout d'un coup, elle se dit qu'Antelme est mort. C'est quand même un tout petit peu tordu mais cela rend compte d'une complexité que je trouve intéressante.



Comment s'est fait le choix de Mélanie Thierry ?

Dans son récit, Duras prend de la liberté avec ce qui est réellement arrivé, son personnage est en partie fictif. Ce qui me permettait moi-même de me libérer de l'impératif de la ressemblance. Il fallait avant tout que la comédienne ait l'épaisseur nécessaire et puisse porter à la fois les traces de la jeunesse de Duras à l'époque et des traces de sa maturité ultérieure. C'est dans cette optique que j'ai commencé à chercher une comédienne.

Je ne pensais pas du tout à Mélanie Thierry au départ. J'ai commencé à faire passer des essais à plusieurs actrices et c'est elle qui m'a dit : " Moi aussi, j'en passerais bien ! " J'ai accepté presque par politesse. Et aussi avec une pointe de curiosité car ces essais étaient très difficiles. Marguerite évolue énormément et je voulais qu'ils soient significatifs de cette capacité à embrasser cette évolution. Les essais de Mélanie ont été un miracle en soi. La voir s'asseoir et attendre,

être à l'affût de chaque bruit, sur le palier, à la fenêtre. Et voir que des milliards de choses se passaient alors qu'elle ne semblait ne rien faire... Quand il s'agit d'incarner une personne publique telle que Duras, il vaut mieux y aller doucement, commencer par un plan large, silhouetté, en contre-jour, pour que, petit à petit, le spectateur s'habitue. Mais j'avais une telle foi en Mélanie que j'ai fait tout le contraire, en ouvrant en plein sur elle, dans elle.

Comment l'avez-vous dirigée ? Notamment dans cette scène où elle refuse de voir Antelme ?

Il y avait deux axes de jeu pour Marguerite et on avait adopté un code avec Mélanie et Alexis Kavyrchine, le chef opérateur. L'axe 1, on l'avait appelée "Adèle H". C'était la figure de la jeune fille romantique entièrement dans son émotion. Et il y avait la ligne "Duras écrivain", beaucoup plus froide et réservée. Les deux Marguerite sont complètement atteintes mais l'une vit les choses au premier degré, l'autre est davantage dans la conscience réflexive.

En ce qui concerne la scène dont tu parles, Mélanie l'a fait quasiment d'un jet, c'est tout son talent qui est à l'œuvre, elle ne triche pas, parce que c'est vrai, ressenti, du vécu qui ne vient pas de l'intellect ou de la raison. Elle livre des choses qui nous appartiennent tous.

C'est la première fois que vous vous lancez dans une adaptation et un film historique...

Oui, et pour y arriver, j'ai été obligé de faire du déni ! De faire comme si ce n'était pas le monument Duras, de faire comme s'il n'y avait jamais eu de film sur l'Occupation, de faire comme si je n'étais pas impressionné... Et de me concentrer sur une seule chose : ce que je

savais. Je n'ai pas vécu cette époque et je ne suis pas un spécialiste de Duras. En revanche, ce qui est décrit dans son livre, l'épaisseur de tous ces micros sentiments, je les connais ! C'est vraiment sous cet angle là que j'ai abordé ce projet. En m'interrogeant sur ce que j'avais pu voir chez ma propre famille... Et surtout en m'interrogeant sur ce que c'est que le manque en soi, sur ce qu'on s'imagine, comment la réalité et le réel ne coïncident pas. En somme tout ce qui fait l'épaisseur de notre conscience, ce avec quoi on vit et qui n'a pas de temporalité, qui existe génération après génération. En ce qui concerne l'époque, mon parti était de ne jamais rien faire au nom de la reconstitution propre, de prendre référence dans les archives de l'époque plutôt que dans les images véhiculées par les films ou les conventions. Et pour le reste faire comme si ça se passait aujourd'hui.

L'histoire d'amour entre Marguerite et Dionys est juste suggérée, par quelques gestes pudiques...

Dans un premier temps, j'ai esquissé Dionys dans le scénario comme il l'est dans le récit de Duras, qui le convoque quand et comme ça l'arrange. Il n'a pas de prénom, ils se vouvoient, il est au centre du gros mensonge dont je parlais – en réalité, tout le monde savait que lui et Marguerite étaient un couple, et cela bien avant que son mari ne parte. Puis, tout en lui conservant cette place de satellite que Duras lui donne dans son récit, j'ai décidé de rendre cette présence, au demeurant amicale pendant 99% du film, la plus sensuelle possible. Pour incarner Dionys, je voulais quelqu'un qui s'incarne par sa pure présence, une personnalité très dessinée, sans forcément avoir beaucoup de scènes de dialogues. Benjamin Biolay m'avait beaucoup plu dans *Irréprochable*, où il jouait l'un des amants de Marina Foïs.



En le rencontrant et en discutant avec lui, ce choix s'est imposé. Peu importe si le vrai Dionys Mascolo était plus jeune.

Vous ne filmez pas le corps d'Antelme qui revient des camps mais vous filmez ceux de deux rescapés à l'hôtel Lutetia...

“ Les déportés qui reviennent des camps ” est un titre générique qui recouvre des cas très différents. Duras décrit Antelme comme quelqu'un qui est au bord de la mort, au bord de la fosse de *Nuit et brouillard*. Il n'est pas comme ces déportés que je filme à l'hôtel. On voit qu'ils ne sont pas en forme, bien sûr, mais ils ont encore des corps et des visages humains. J'ai regardé beaucoup de documentaires sur ceux qui arrivaient au Lutetia. En général, on convoque l'image du déporté derrière les barbelés. Ça n'a pas été facile de trouver l'image juste, qui ne minimise pas tout en ne tombant pas dans l'image convenue. Pour moi le corps d'Antelme tel qu'il revient n'est pas filmable, le film dit ça aussi.

Avez-vous également vu des films de fiction ?

J'ai revu *Monsieur Klein*, pour son travail sur la reconstitution. Et pour donner en exemple à mon équipe la très belle séquence où Monsieur Klein, sur les traces de l'épouse de l'autre Monsieur Klein, se rend dans une usine pour interroger des femmes. La mise en scène de Losey est très moderne, il se moque des canons de l'époque en matière de coiffure, maquillage et costumes. On voit avant tout des femmes, des ouvrières qui pourraient tout aussi bien être des années 50. Pour la scène de la prison, j'ai regardé en boucle et montré à Alexis et à Mélanie la scène de fin de *Rome, ville ouverte*, avec Anna Magnani qui court derrière le camion et se fait tuer.



Avec mon chef opérateur, on a également beaucoup regardé les photos d'André Zucca, ces photos en couleur de l'Occupation, faites avec une pellicule peu sensible qui donne des couleurs très contrastées et saturées, avec des noirs et des rouges très marqués. Tout en se disant que le stylisme du film ne devait pas suivre celui des photos de Zucca, très reconstituées, avec le souci, je pense, de montrer une certaine bourgeoisie parisienne qui s'entend bien avec l'Occupant. Mais l'essentiel est plutôt d'évacuer tous les clichés qu'on a en tête et de faire comme si on n'avait rien vu.

Vous jouez beaucoup sur les flous et la fragmentation de l'image...

C'est ma façon de voir les choses, que j'ai toujours cultivée, et qui vient d'un axiome tout bête : en aucun cas, ne nier que ce qu'on filme est filmé. Cela peut paraître une lapalissade mais en général, le cinéma veut te faire croire à la fameuse transparence. Je trouve que ce sont des âneries et j'utilise des focales longues qui se remarquent immédiatement car elles donnent un rapport de flou et de net inhabituel mais que je prétends être notre vraie façon de voir: on perçoit les choses de manière fragmentée et c'est notre cerveau qui recompose le tout et nous donne la continuité.

Dans *La Douleur*, je suis allé à fond dans le sentiment d'hyper subjectivité. On se colle vraiment au personnage de Marguerite.

Cette hyper-subjectivité rejaillit sur la vision que vous nous donnez de Paris.

Je ne voulais pas montrer à quoi ressemblait la rue Saint Benoît en 1944, avec au milieu un personnage, vu de l'extérieur. Mon désir était de la montrer filtrée par le point de vue de Marguerite, ses soucis, ce



qu'elle en connaît et y projette, ce qu'elle entend... L'utilisation de la longue focale m'a permis de ne pas être dans la reconstitution classique et aussi de rendre Paris autant que possible tel qu'il était à l'époque, c'est-à-dire anthracite, presque noir. On a utilisé plein de micro astuces, de la captation avec ces longues focales à l'utilisation du numérique, en passant par le travail sur les décors pour y parvenir. Ça a été un chantier terrible mais j'ai tenu bon, aussi parce que c'était le Paris de mon enfance – le Paris ravalé est assez récent.

Et le flou jusqu'à l'abstraction de la dernière image ?

C'est la focale qui est au bout de sa course et comme on est dans une situation de contrejour très forte, ça grignote de partout et on obtient cette image effectivement presque abstraite. Avec ce film, je me suis vraiment autorisé à sonder toutes les compétences de l'objectif. Au tournage, un technicien avait une importance peut-être encore plus grande que sur les autres films : l'assistant opérateur. D'habitude, il n'est pas question qu'un plan soit flou mais là, on était dans un autre code. Tous les flous étaient les bienvenus... A partir d'un plan mental que j'avais dans la tête, je découvrais des choses dans l'objectif que l'œil ne pourrait pas imaginer a priori et je me mettais au travail.

En filmant la Libération de Paris du point de vue de cette femme qui elle continue d'attendre, vous mettez en évidence la violence avec laquelle la réalité des camps de concentration a été immédiatement recouverte. Et que la frontière est mince entre la volonté légitime de se remettre à vivre et le déni.

Bien sûr. Aujourd'hui, le crédo est : on parle trop de la Shoah. Mais il

ne faut pas oublier que durant ces années-là, c'est exactement le contraire qui s'est passé. Il y a eu un enfumage de l'Etat et des états, renforcé par le fait que les survivants qui revenaient ne parlaient pas. C'était important de montrer que s'est rajouté à la douleur de Marguerite le fait qu'elle n'était pas reconnue par les autres. Ce silence à l'échelle de l'État était déjà au cœur du récit de Duras, mais là encore, sans doute y ai-je mis quelque chose de mon histoire personnelle, de ce que mon père m'a raconté de ce déni qui a eu lieu en 1945, pratiquement jusqu'à la fin des années 60, par rapport à cette grande affaire de l'extermination des Juifs.

Qu'est-ce qui se passe pour Antelme ? Il aurait dû devenir prisonnier de guerre en tant que résistant mais il se trouve que le destin lui a fait épouser le sort des Juifs. L'évocation de la chose juive qui se lit entre les lignes chez Duras est soulignée dans le film.



Pour reconstituer l'unité du pays, la machine politique "passe à autre chose". Cette attitude n'est pas sans faire écho à notre époque.

Oui, il y a une dichotomie entre les raisons d'État – aujourd'hui, ce serait l'austérité ou la lutte contre le terrorisme – et les conséquences sur les gens, pris individuellement. Ces gens sont dans un processus démocratique, ils votent et n'en sont pas moins isolés. La marche des choses ne suit aucunement leur réalité et cela est constitutif de leur souffrance.

"Je suis d'un autre pays qu'eux, je suis de la France...", dit Marguerite.

La chose la plus horrible quand on fait un film sur l'Occupation aujourd'hui, avec tout ce qui se passe en France, c'est de se rendre compte que ce deuxième degré peut être entendu au premier degré, notamment dans les discours de Le Pen. À travers son parcours personnel, Duras raconte un parcours collectif, une histoire hautement française, de Français entre Français. L'époque change mais le drapeau bleu-blanc-rouge ne cesse d'être là, le discours change mais ce sont les mêmes gens. C'est pour ça que je n'hésite pas à m'attarder sur des groupes de personnes régulièrement dans le film. Sa vision était peut-être très manichéenne mais mon père m'a appris qu'en une poignée de mois, les gens pouvaient penser le contraire de ce qu'ils semblaient penser avant, que les mêmes pouvaient acclamer les discours de Laval, puis plus tard ceux de de Gaulle.

Le film commence comme un film historique assez classique, puis ose un côté plus durassien, pour ensuite accueillir



Madame Katz, incarnée par Shulamit Adar, dont la présence a tant marqué *Voyages*...

Hormis l'âge et le temps qui a passé, Shulamit pourrait toujours être le personnage de *Voyages*, dans son intérieur de Tel Aviv. Elle a une flamme intérieure qui n'a pas bougé et au bout de quelques minutes de son entrée sur le plateau, c'était comme si on continuait cette conversation commencée jadis. On se plait vraiment tous les deux ! Ce qui est formidable, c'est quand la caméra peut attraper non pas ce que sort le comédien mais ce qu'il transpire de ce qu'il ne montre pas. On est alors dans le même rapport que dans la vie face aux gens, on s'émeut de ce que l'on devine ou imagine – ce qui est quasi un synonyme. Quand je craignais que le personnage de Rabier ne manque dans la deuxième partie, je me rassurais en me disant : j'ai Madame Katz ! Ce qui est bouleversant chez elle, c'est que l'espoir du retour est plus important que le retour lui-même. Comme justement dans la deuxième partie de *Voyages*, avec cette femme qui reçoit un homme dont elle croit que c'est son père. Et quand elle sait que ce n'est pas lui, ce n'est pas grave, l'idée reste la plus forte.

Il y a vraiment un pont entre *Voyages* et *La Douleur*.

A l'époque de *Voyages*, je me souviens que je me disais : jamais je n'oserai adapter *La Douleur* ! Il n'empêche, la deuxième partie de *Voyages* est sous influence de ce livre : l'appartement, le couloir de l'appartement, la présence de ces deux personnes dans l'appartement... Je pense que les deux films entretiennent un rapport très proche à la mémoire et aussi au présent qui s'écoule. A ce qui nous unit au grand absent. ■

Propos recueillis par Claire Vassé



HOTEL AXOIS

NATIONALE LOTERIE

BENE DI

LEMAIRE & FILS

CHE

PATISSERIE

AU 6^{ème} COMPTOIR D'ANTOINE

Paris
PLUS PROCHE
ABRI
400 METRES

NE
LwB

LA LOTERIE NATIONALE
BENEFICIAIRE ICI

LA LOTERIE NATIONALE
BENEFICIAIRE ICI

ANTOINETTE
L'ARTISAN
DE LA BIÈRE

ANTOINETTE
L'ARTISAN
DE LA BIÈRE

L'HISTOIRE ET LES MÉMOIRES DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE EN FRANCE

La Seconde Guerre Mondiale est "un passé qui ne passe pas". Cette guerre est le seul moment de l'histoire de France où le Gouvernement et l'ensemble des administrations se sont mis volontairement au service de l'ennemi. Or, au lendemain de la guerre, la priorité est de rétablir l'unité nationale et la puissance de la France.

Aussi, jusqu'au début des années 1960, la lecture de l'Occupation est unanime, elle relève du mythe "résistancialiste" véhiculé par l'école et le cinéma. Facteur de division, Vichy est occulté ; Pétain, jugé par la Haute de Cour de justice en 1945, est pourtant gracié par de Gaulle ; des lois d'amnistie pour les collaborateurs sont votées en 1951 et 1953 facilitant leur réinsertion dans l'appareil d'État ; de Gaulle arrive au pouvoir en 1958 et les cendres de Jean Moulin sont transférées en grande pompe au Panthéon en 1964. La mémoire d'une France unanimement résistante est véhiculée et la singularité du génocide des juifs n'est pas recon- nue. Quant aux divisions internes, elles sont occultées. C'est donc *une mémoire unitaire et sélective* qui domine et, malgré les conflits qui les opposent, gaullistes et communistes enracinent le culte d'une France massivement résistante.

Mais la fin des années 1960 - début des années 1970 marquent un tournant avec la lente émergence de la mémoire de Vichy et de la Collaboration grâce, notamment, à la diffusion du témoignage des déportés et au rôle actif des associations (création de l'*Association des filles et fils de déportés juifs de France* par Beate et Serge Klarsfeld en 1972) mais aussi à des œuvres cinématographiques (*Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais en 1964, *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls en 1971, *Lacombe Lucien* de Louis Malle en 1974) et littéraires (la couverture du procès d'Adolf Eichmann par Hannah Arendt pour le *Washington Post* en 1961, *La France de Vichy* de Robert Paxton en 1973) qui mettent en évidence la responsabilité de Vichy dans la lutte contre la Résistance et font prendre conscience aux français l'ampleur de la Collaboration.

Quant au Génocide en lui-même, il est médiatisé seulement à partir de la fin des années 1970 - début des années 1980 avec notamment la renaissance de l'extrême droite et la réfutation de l'existence des chambres à gaz par les négationnistes et l'ouverture d'une série de procès pour crimes contre l'humanité (Klaus Barbie en 1987, René Bousquet en 1993, Paul Touvier en 1994 et enfin

Maurice Papon en 1997). Le cinéma offre également un nouveau regard sur les années noires avec le film *Shoah* de Claude Lanzmann en 1985. Quant à l'État français, il fait enfin place à *son devoir de mémoire* au début des années 1990 avec la loi Gayssot qui stipule que la négation des crimes contre l'humanité est un délit puis en 1995 lorsque Jacques Chirac, à l'occasion du 53^{ème} anniversaire de la Rafle du Vel d'Hiv, inaugure l'ère de la repentance

en reconnaissant pour la première fois la responsabilité de l'Etat français dans la déportation de dizaines de milliers de juifs et notamment de la police et de la gendarmerie. Le devoir de mémoire, fruit de longs travaux menés conjointement par les historiens, les cinéastes, les journalistes, les juges, les groupes particuliers et associations et l'État Français finira finalement par s'imposer comme un fondement de notre démocratie. ■

CHRONOLOGIE / LES DATES CLÉS

- 1945 - Procès du Maréchal Pétain – Condamnation à mort commuée en détention à perpétuité eut égard à son grand âge
- 1947 - Premières lois d'amnistie pour les coupables de collaboration
- 1954 - Publication d'*Histoire de Vichy* de Robert Aron
- 1956 - Sortie du film *Nuit et Brouillard* de Alain Resnais
- 1960 - Inauguration du mémorial du Mont Valérien
- 1964 - Transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon
- 1973 - Publication de *La France de Vichy* de Robert Paxton
- 1985 - Sortie du film *Shoah* de Claude Lanzmann
- 1987 - Début du procès de Klaus Barbie
- 1990 - Loi Gayssot
- 1994 - Condamnation de Paul Touvier
- 1995 - Jacques Chirac reconnaît la responsabilité de l'État français dans la déportation des juifs
- 1997 - Condamnation de Maurice Papon

LISTE TECHNIQUE

Réalisation et scénario
Montage
Image
Son

Costumes
Décoration
1^{ère} Assistante réalisateur
Productrice exécutive
Direction de production
Casting
Producteurs
Coproducteurs

Avec le soutien du

Avec la participation de
En association avec

Distribution
Ventes Internationales

EMMANUEL FINKIEL
SYLVIE LAGER
ALEXIS KAVYRCHINE
ANTOINE-BASILE MERCIER, JEAN GOUDIER, BENOÎT GARGONNE,
DAVID VRANKEN, ALINE GAVROY, EMMANUEL CROSET
ANAÏS ROMAND, SERGIO BALLO
PASCAL LE GUELLEC
AMANDINE ESCOFFIER
NATHALIE VALLET
TATIANA BOUCHAIN
ANTOINETTE BOULAT, RICHARD ROUSSEAU, JOANNA GRUDZINSKA
LES FILMS DU POISSON, CINÉFRANCE, KNM
VERSUS PRODUCTION, NEED PRODUCTIONS, FRANCE 3 CINÉMA,
PROXIMUS, SAME PLAYER
CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE,
LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE, EURIMAGES, LA FONDATION CARAC
CANAL +, OCS, FRANCE TÉLÉVISIONS
SOFITVCINÉ 4, CINÉIMAGE 11, TAX SHELTER DU GOUVERNEMENT FÉDÉRAL
BELGE, INVER TAX SHELTER
LES FILMS DU LOSANGE
TF1 STUDIO

LISTE ARTISTIQUE

MÉLANIE THIERRY
BENOÎT MAGIMEL
BENJAMIN BIOLAY
SHULAMIT ADAR
EMMANUEL BOURDIEU
GRÉGOIRE LEPRINCE-RINGUET
ANNE-LISE HEIMBURGER
PATRICK LIZANA

Marguerite
Rabier
Dionys
Madame Katz
Robert
Morland
Madame Bordes
Beauchamp

FILMOGRAPHIES

MELANIE THIERRY [MARGUERITE]

Au cinéma

2017 - **La Douleur** de Emmanuel Finkiel • **Au revoir là-haut** de Albert Dupontel • 2015 - **La Danseuse** de Stéphanie Di Giusto (*Nomination aux César 2017, Meilleure Actrice dans un Second Rôle*) • 2014 - **A perfect day** de Fernando Leon De Aranoa • **Je ne suis pas un salaud** de Emmanuel Finkiel • 2013 - **Le règne de la beauté** de Denys Arcand • **Zero theorem** de Terry Gilliam • 2012 - **Pour une femme** de Diane Kurys • **L'autre vie de Richard Kemp** de Germinal Alvarez • 2011 - **Comme des frères** de Hugo Gélin (*Prix d'Interprétation Féminine - Festival du Film de Sarlat*) • **Omblin** de Stéphane Cazes • 2010 - **Impardonnables** de André Téchiné • **La Princesse de Montpensier** de Bertrand Tavernier • 2009 - **L'Autre Dumas** de Safy Nebbou • **Le Dernier pour la route** de Philippe Godeau (*César du Meilleur Espoir Féminin*) • **Je vais te manquer** de Amanda Sthers • 2008 - **Babylon A.D.** de Matthieu Kassovitz • 2007 - **Largo Winch** de Jérôme Salle • 2006 - **Chrysalis** de Julien Leclercq • **Pardonnez-moi** de Maïwenn • **PU 239** de Scott Z Burns • 2005 - **Les Écorchés** de Cheyenne Carron • 2000 - **15 août** de Patrick Alessandrin • **Jojo la frite** de Nicolas Cuche • **Canone inverso** de Ricky Tognazzi • 1999 - **Quasimodo del Paris** de Patrick Timsit • 1998 - **La Légende du pianiste sur l'océan** de Guiseppe Tornatore

BENOIT MAGIMEL [RABIER]

Au cinéma (Filmographie sélective)

2017 - **La Douleur** de Emmanuel Finkiel • 2016 - **Carbone** de Olivier Marchal • **La Fille de Brest** de Emmanuelle Bercot • **Money** de Gela Babluani • 2015 - **Le Convoi** de Frédéric Schoendoerffer • **La Tête haute** de Emmanuelle Bercot (*César 2016 du Meilleur Acteur dans un Second Rôle*) • 2014 - **La French** de Cédric Jimenez • 2012 - **Cloclo** de Florent Emilio-Siri (*César 2013 du Meilleur Acteur dans un Second Rôle*) • 2011 - **Des Vents contraires** de Jalil Lespert • 2010 - **Les Petits mouchoirs** de Guillaume Canet • 2008 - **Inju : La Bête dans l'ombre** de Barbet Schroeder • 2007 - **La Fille coupée en deux** de Claude Chabrol • 2006 - **Selon Charlie** de Nicole Garcia • 2004 - **La Demoiselle d'honneur** de Claude Chabrol • 2003 - **Effroyables jardins** de Jean Becker • 2002 - **Nid de guêpes** de Florent Emilio-Siri • 2000 - **Selon Matthieu** de Xavier Beauvois • 2001 - **La Pianiste** de Michael Haneke (*Prix d'Interprétation Masculine au Festival de Cannes*) • 1999 - **Les Enfants du siècle** de Diane Kurys • 1998 - **Déjà mort** de Olivier Dahan • 1997 - **Papa** de Laurent Merlin • 1996 - **Les Voleurs** de André Techiné • 1995 - **La Haine** de Mathieu Kassovitz • **La Fille seule** de Benoît Jacquot • 1993 - **Le Cahier volé** de Christine Lipinska • 1992 - **Toutes peines confondues** de Michel Deville • 1988 - **La Vie est un long fleuve tranquille** de Etienne Chatiliez

BENJAMIN BIOLAY [DIONYS]

Au cinéma

2017 - **La Douleur** de Emmanuel Finkiel • **Numéro une** de Tonie Marshall • 2015 - **Personal Shopper** de Olivier Assayas • **Fleur de tonnerre** de Stéphanie Pillonca Kervern • **Irréprochable** de Sébastien Marnier • **Vicky** de Denis Imbert • 2014 - **Encore heureux** de Benoît Graffin • **La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil** de Joann Sfar • 2013 - **Gaby baby doll** de Sophie Letourneur • 2012 - **G.H.B.** de Laetitia Masson • **Au bout du conte** de Agnès Jaoui • **Mariage a Mendoza** de Edouard Deluc • 2011 - **L'Art de la fugue** de Brice Cauvin • 2010 - **Pourquoi tu pleures ?** de Katia Lewkowicz • **Qui a envie d'être aimé ?** de Anne Giafferi • **La Meute** de Franck Richard • 2007 - **Stella** de Sylvie Verheyde • 2006 - **Didine** de Vincent Dietchy

GRÉGOIRE LEPRINCE-RINGUET [MORLAND]

Au cinéma

2017 - **La Douleur** de Emmanuel Finkiel • **Nos années folles** de André Téchiné • 2015 - **Une histoire de fou** de Robert Guédiguian • **La Forêt de Quinconces** de Grégoire Leprince-Ringuet • 2012 - **Le noir (te) vous va si bien** de Jacques Bral • 2011 - **Les Neiges du Kilimandjaro** de Robert Guédiguian • 2010 - **L'Autre Monde** de Gilles Marchand • **Djinns** de Hugues Martin et Sandra Martin • **La Princesse de Montpensier** de Bertrand Tavernier • 2009 - **L'Armée du crime** de Robert Guédiguian • 2008 - **La Belle Personne** de Christophe Honoré • **Réfractaire** de Nicolas Steil • 2007 - **Les Chansons d'amour** de Christophe Honoré • **Voleurs** de chevaux de Micha Wald • **La Vie d'artiste** de Marc Fitoussi • 2006 - **Selon Charlie** de Nicole Garcia • 2005 - **Familles à vendre** de Pavel Lounguine • 2003 - **Les Égarés** de André Téchiné

SHULAMIT ADAR [MADAME KATZ]

2014 - **Estherka** de David Quesemand (*Documentaire*) • 2007 - **Les Murs porteurs** de Cyril Gelblat • 2004 - **Rois & Reine** de Arnaud Desplechin • 1999 - **Voyages** de Emmanuel Finkiel • 1997 - **Madame Jacques sur la Croisette** de Emmanuel Finkiel

EMMANUEL FINKIEL

Réalisateur et scénariste

■ 2016 - **JE NE SUIS PAS UN SALAUD** (Long métrage de fiction)

Avec Nicolas Duvauchelle, Mélanie Thierry, Driss Ramdi, Maryne Cayon
Production : Thelma Films – Distribution : BAC Films
Prix de la Mise en Scène / Prix du Meilleur Acteur au Festival du Film Francophone d'Angoulême 2015

■ 2012 - **JE SUIS** (Long métrage documentaire)

Production : 13 Production - Distribution : Les Films du Poisson

■ 2009 - **NULLE PART TERRE PROMISE**

(Long métrage de fiction)
Production : Les Films du Poisson
Distribution : Sophie Dulac Distribution
Prix Jean Vigo 2008

■ 2007 - **EN MARGE DES JOURS** (Téléfilm France 2)

Avec Michèle Laroque, Wladimir Yordanoff
Production : 13 Production
FIPA d'Or du Meilleur Scénario 2007

■ 2001 - **CASTING** (Film documentaire pour Arte)

Production : Les Films du Poisson
Mention Spéciale Prix Europa 2001, Mention Spéciale Amascultura 2001 • Internationale Leipziger Festival Für Dokumentar Films 2001

■ 1999 - **VOYAGES** (Long métrage de fiction)

Production : Les Films du Poisson
Distribution : Sophie Dulac Distribution
César du Meilleur Premier Film et César du Meilleur Montage (2000)
• Prix de la Jeunesse à la Quinzaine des réalisateurs (1999) • Prix Louis Delluc du Premier Film (1999)

■ 1997 - **MADAME JACQUES SUR LA CROISSETTE**
(Court métrage)

Production : Les Films du Poisson
César du Meilleur Court-Métrage (1997) • Prix du Public aux Festivals de Belfort, Nancy et Paris • Prix de la Fondation Beaumarchais au Festival de Brest (1995)

■ 1996 - **MÉLANIE** (Téléfilm diffusé en prime-time sur France 2)

Production : Images et Compagnies



