STUDIO TF1 PRÉSENTE

GILLES LELLOUCHE ET LARS EIDINGER

MOULIN

UN FILM DE **LÁSZLÓ NEMES**

PRODUIT PAR **ALAIN GOLDMAN** ÉCRIT PAR **OLIVIER DEMANGEL**

LE 29 JANVIER AU CINÉMA

DISTRIBUTION

MÉTROPOLE FILMS DISTRIBUTION

DAMIEN DETCHEBERRY

damien@metropolefilms.com

(514) 424-6520

PRESSE

NATALIE SARKIC

natalie@metropolefilms.com

SYNOPSIS

Juin 1943, Jean Moulin, chef de la Résistance, est arrêté alors qu'il tente de réunifier les forces de l'Armée Secrète. Interrogé par Klaus Barbie, le chef de la Gestapo de Lyon, Moulin est entraîné dans une confrontation implacable.

Son ultime combat face à la manipulation et la brutalité commence.

Le destin de la France libre en dépend.

ENTRETIEN AVEC LÁSZLÓ NEMES

Réalisateur

Comment êtes-vous arrivé sur ce projet qui est le premier de vos films que vous n'avez pas écrit ?

J'étais en train de finir *Orphelin*, en 2024, quand Alain Goldman m'a appelé pour me parler d'un projet qui, m'a-t-il expliqué, me correspondait parfaitement. Il m'a contacté sans avoir consulté d'autre réalisateur : j'étais sa première cible ! Quand j'ai lu le script, écrit par Olivier Demangel, scénariste incroyablement doué, je me suis tout de suite rendu compte que c'était plus qu'un film : une nouvelle mission, après *Le Fils de Saul*. Et lorsque j'ai commencé à m'immerger dans la période et la vie de Jean Moulin, audelà de la figure historique, j'ai découvert un homme avec qui j'avais des attaches invisibles et immédiates : c'était quelqu'un, comme l'écrit très bien Daniel Cordier dans son livre, qui avait une véritable vision de la civilisation, de l'art, de l'humanité – quelqu'un de très entier, de très humaniste – autant d'éléments qui me semblaient extrêmement forts. J'ai toujours perçu ce film comme une lettre d'amour à la France qui m'a donné la possibilité de vivre dans un pays libre, de faire des études quand nous avons quitté la Hongrie avec ma mère, en 1989. J'avais donc une attache particulière à la France, à sa langue et à sa culture que j'ai découvertes à l'adolescence – et le projet de consacrer un film immersif aux derniers jours de Jean Moulin et à sa confrontation à Klaus Barbie et à l'appareil totalitaire de l'époque constituait une vraie mission pour moi.

Jean Moulin, qui est une figure française totémique, résonnait-il aussi à vos yeux, en tant que cinéaste d'origine hongroise ?

J'ai fait pas mal d'études d'histoire du XIXème et du XXème siècles et je connaissais l'histoire de la Résistance. Tout le monde est familier de Jean Moulin en France, même si on ne connait pas vraiment l'être humain et le destin tragique qu'il a connu en détail. Pour moi, il représentait évidemment un phénomène français mais qui dépasse la France : il incarne un vrai choc de civilisation entre l'humanisme et l'antihumanisme et c'est ce qui m'a immédiatement parlé. J'ai d'ailleurs retrouvé un email dans lequel je confiais à un ami, il y a plusieurs années, que je voulais faire un film sur Jean Moulin !

Il n'y avait jamais eu de film consacré à Jean Moulin. Pensez-vous qu'il fallait le regard d'un cinéaste étranger pour avoir suffisamment de distance et oser s'emparer de ce personnage mythique ?

Nul n'est prophète en son pays, et c'est vrai. Quand on est étranger, on peut sans doute parler plus librement de sujets nationaux aussi importants, des "lieux de mémoire", comme l'histoire de la Résistance et de l'occupation pendant la seconde guerre mondiale. Car Jean Moulin en est la figure de proue de l'identité humaniste française au XXème siècle. Dans le même temps, j'avais un sentiment de responsabilité, comme je l'avais eu avec *Le Fils de Saul* par rapport à la Shoah. C'est sans doute pour cela qu'Alain est venu me voir : je sais faire la part des choses entre ce qu'on peut rendre cinématographique et fictionnel et ce qui doit rester fait historique pur. C'est toujours intéressant de réfléchir à la manière dont on peut injecter une dose de fiction dans le réel et on a besoin d'un sens de la responsabilité et de goût pour le faire à bon escient.

Avez-vous senti le besoin de mener un travail de documentation ?

Olivier [Demangel] s'est d'abord documenté pour l'écriture avec l'aide d'un assistant. De mon côté, j'avais un conseiller historique sur le tournage pour savoir comment on

pouvait prendre certaines libertés avec les faits historiques en le faisant de manière responsable et de sorte que l'histoire de Jean Moulin soit respectée. On ne connaît pas grand chose sur ses dix derniers jours, et en particulier sur sa confrontation à Barbie au siège de la Gestapo, avenue Berthelot, et il était donc important de savoir quels instruments on allait pouvoir utiliser dans cette partition.

Vous avez dit être frustré par les reconstitutions d'événements historiques. Comment avez-vous abordé la représentation de l'année 1943 ?

Ma philosophie, c'est d'essayer de rester à hauteur d'homme et de ne pas entreprendre une « reconstitution totale » car il y a, à mes yeux, quelque chose de totalitaire dans une reconstitution totale. On ne peut pas reconstituer toute une objectivité. On n'écrit pas un livre d'histoire. Ce qu'on peut reconstituer, c'est une certaine forme de subjectivité, en imaginant ce qu'ont pu être les derniers jours de Moulin et en le faisant avec une vision délibérément restrictive. C'est ce que j'avais déjà fait avec *Le Fils de Saul* : tenter, à travers quelques fragments, de faire surgir une réalité plus importante dans la tête du spectateur. C'est en effet au spectateur de relier les points et on n'est pas obligé, en tant que metteur en scène, de tout relater, de tout reconstituer, comme dans une dissertation d'histoire. C'est donc un fragment de réalité qu'on essaie de reproduire – quelque chose de viscéral, d'immersif, et pour y parvenir, on a besoin de coordonnées qui sont relativement simples, sans mettre d'ornement, et en conservant une simplicité relative dans cette entreprise.

L'une des grandes forces du film, c'est d'aller au-delà de la figure héroïque en révélant l'être humain. De fait, Jean Moulin n'hésite pas à demander à son codétenu qui lui rase la barbe de lui trancher la gorge car il craint de parler sous la torture. C'était un axe fort du projet pour vous ?

Il a peur de parler, il a peur de mourir, il a peur de la souffrance et pourtant il transcende toutes ses craintes. Ce n'est pas forcément un homme de terrain, même s'il est parachuté en France au milieu de la guerre. Il reste avant tout un homme politique au sein de la Résistance et il devient un homme qui donne sa vie et son corps, par ses souffrances inimaginables, à ce qu'il y a de mieux dans la civilisation. C'est ce qui m'a beaucoup touché et j'ai essayé d'aller au-delà de l'image du héros pour présenter un être humain au spectateur, et non de lui donner des références absolument inatteignables. Jean Moulin transcende peu à peu son être et sa dimension humaine pour atteindre quelque chose d'anthropologique, ou de civilisationnel. C'est difficile d'imaginer être à sa place et, en même temps, je voulais qu'il soit accessible. Au fond, Jean Moulin et Klaus Barbie incarnent les deux facettes de l'être humain, qui font partie de nous, et il était important que ce mal et ce bien soient représentés et incarnés.

Même s'il croise des membres de son réseau, on sent que le Moulin du film est un homme marqué par la solitude et qui évolue dans un univers où l'on s'épie, où l'on se surveille. Il dit même « je doute de tout le monde. » Est-ce ainsi que vous le voyez aussi ?

C'est un peu comme ça que je l'ai vu, et c'est aussi de cette manière qu'il est dépeint dans le livre de Cordier. Il y a une paranoïa continuelle, intense, chez lui. J'ai voulu recréer ce monde, dans la première partie du film, où l'on est constamment censé s'observer. Moulin s'y fond, s'y habitue, mais on montre que c'est quand même difficile à vivre. Il était essentiel qu'on sente une menace invisible qui plane sans cesse dans ces espaces, et autour de ces personnages, et c'était important de susciter cette paranoïa.

Barbie, au départ, semble courtois, quasi respectueux, mais il laisse entrevoir

sa perversité. Vouliez-vous le montrer comme étant dans la toute-puissance ? Comme un homme constamment dans le contrôle ?

Avec Barbie, tout comme avec Moulin, je voulais dessiner un personnage relativement simple, et ne pas le transformer en personnage de cirque. Il danse constamment entre une sorte de simplicité et une forme de mal abyssal, et je voulais qu'il ne devienne ni une caricature, ni une sorte de personnage tout gris, simplement banal. Ce n'est pas un intellectuel, il est profondément frustré socialement, et il est peut-être traversé par une tension sexuelle vis-à-vis d'autres personnages. Je voulais qu'il garde les pieds sur terre, qu'il soit réaliste, avec des zones d'ombre et une certaine sophistication, sans attirer l'attention en permanence, sans aller trop loin. C'est quelqu'un qui observe. J'ai toujours voulu qu'il soit comme une sorte de metteur en scène macabre qui crée des situations et qui met en scène les autres. C'était ma stratégie avec Barbie et on a beaucoup travaillé dans cette direction avec Lars [Eidinger].

Alors que le film s'ouvre sur un vaste paysage, vous semblez resserrer le cadre, comme pour mieux enfermer le protagoniste, d'abord dans la salle d'interrogatoire, puis dans la cellule de la prison, et dans la salle de torture.

J'ai voulu créer un dispositif organique et immersif : on est avec le personnage principal, on est enfermé avec lui, et on l'est de plus en plus. Cette manière d'avancer dans le film était assez instinctive. Mais il est certain que les espaces ont été conçus pour créer une sorte de perspective qui se rétrécit de plus en plus.

La tension est de plus en plus suffocante, le climat oppressant, rappelant en cela Le Fils de Saul, qui se déroulait aussi dans un espace clos, retranché du monde extérieur, régi par un ordre totalitaire et barbare. Comment avez-vous cherché à susciter cette sensation étouffante, où l'air semble se raréfier ?

C’est exactement cela : on voulait recréer le destin tragique de Jean Moulin sans que ce soit facilement évacuable pour le spectateur et c’est pour cette raison que je n’ai pas voulu exploiter la violence : je préférais faire confiance au spectateur pour se représenter mentalement les scènes les plus terrifiantes. D’où l’usage du hors champ. On a reconstitué les cellules de la prison Montluc qui sont très petites, extrêmement suffocantes et claustrophobes. En outre, le recours au Cinemascope donne de plus en plus l’impression que la surface englobe et étouffe le protagoniste : il rend compte des surfaces inexorables à l’extérieur du personnage et rétrécit la profondeur de champ. C’était l’effet recherché.

Comment avez-vous choisi les cadres ? Qu’est-ce qui a guidé vos choix de mise en scène et de découpage de l’espace ?

Je souhaitais recréer une verticalité, notamment entre Barbie et Moulin. Barbie veut de plus en plus dominer spatialement Moulin et c’est ce qui a guidé ma mise en scène. Dans ce monde nihiliste qu’est le système totalitaire nazi, Barbie, en un sens, est un dieu sur Terre. Les dignitaires nazis se présentaient d’ailleurs comme des dieux ou des demi-dieux, et ce positionnement idéologique ou civilisationnel se reflète spatialement. Barbie est constamment en surplomb. J’ai pas mal joué avec la verticalité, les plongées, les contre-plongées, pour signifier aussi qu’il y a non seulement un paysage de labyrinthes et de murs, mais aussi une transcendance du mal et du bien qui se dessine ici.

Vous collaborez de nouveau avec votre chef-opérateur Matyas Erdély. Comment avez-vous travaillé la lumière et les couleurs ?

Il est extrêmement impliqué dans le projet dès le scénario et il recherche toujours des stratégies pour rendre le film aussi cohérent que possible et dégager les lignes de

force. Il ne cherche pas à faire des images esthétiques : ce qui l'intéresse, c'est le caractère métaphysique de l'histoire. C'est donc un collaborateur essentiel avec qui on réfléchit beaucoup à partir d'images de références, de photos, de tableaux. Pour *Moulin*, on s'est nourris du travail de photographes comme Saul Leiter, Harry Callahan, Harry Gruyaert et Ernst Haas. J'ai aimé m'inspirer du travail qu'ils font, notamment sur le chaos à l'image et le hors champ, et de leur palette. Je suis très attiré par ces univers photographiques où les couleurs ne sont pas désaturées, même si dominent les bruns, les blancs et les noirs, à côté des rouges. On a tourné en pellicule et c'est très important pour moi que l'atmosphère soit aussi hypnotique que possible, comme si on essayait de rendre le passé présent. On recrée des couleurs qui existaient dans le passé, à travers les costumes par exemple, et même si cet univers est souvent monochromatique, l'existence des couleurs interdit la simplification : on a ainsi cherché à représenter la palette des années 1940, avec des couleurs fortes, dans un univers dominé par les verts, les bruns, les jaunes. Un univers avec des vraies carnations de peau qui ont une intensité et une crédibilité. On voulait de l'authenticité et, en même temps, il y a une recherche chromatique qui rend l'image subtilement sophistiquée.

Où avez-vous tourné ?

On a tourné en Hongrie, en décors réels, à l'exception des intérieurs de Montluc qu'on a reconstitués en studio en raison de la taille exiguë des cellules. On avait fait des repérages à Lyon, qui est une ville magnifique, mais qui ne ressemble plus du tout au Lyon de 1943.

Le travail sur le son est saisissant, notamment dans les séquences de prison, la nuit. Comment l'avez-vous conçu ?

Je travaille avec le même ingénieur du son, Tamás Zányi, depuis longtemps. Pour moi,

le “sound design” est avant tout de l’artisanat : il permet de recréer une subjectivité et d’orchestrer un jeu incessant entre effets sonores et musique, comme si on n’arrêtait pas d’osciller entre réalité et subjectivité. Peu à peu, on pénètre de plus en plus dans la psyché du personnage et les oscillations entre réalité et imaginaire sont de plus en plus nombreuses à mesure qu’on avance dans le film. La frontière entre la musique et le son devient de plus en plus poreuse et on y a beaucoup travaillé en mixage. C’était important de rendre le projet immersif, de présenter au personnage une réalité subjective, de faire en sorte que le spectateur s’abandonne inconsciemment au film. Ce sont les effets sonores qui, subtilement, nous permettent d’obtenir cette matière subjective et organique, sans passer par les codes habituels du cinéma actuel. Laetitia Pansanel-Garric, la compositrice du film, nous proposait des musiques qui étaient presque des sons, alors qu’on lui apportait des sons qui ressemblaient à des musiques, pour composer un paysage sonore particulier. Mais on a aussi essayé avec Laetitia de proposer certains élans musicaux où toute la force et la richesse du personnage principal peuvent se révéler - pour de brefs moments.

Parlons des acteurs. Le choix de Gilles Lellouche s’est-il imposé rapidement ?
Je l’ai choisi, comme lui nous a choisis, et cela s’est fait naturellement. Il savait que ce projet existait et il a exprimé son intérêt, tout comme moi pour lui. Il a fait un travail extraordinairement puissant, il a été du début à la fin au service du film et du personnage, et j’ai toujours senti que, pour lui, la « mission » était centrale. Il a très tôt compris que je voulais faire un film avec une forme de simplicité quasi bressonienne, ce qui rejoignait ses propres intentions. C’était difficile car il ne fallait surtout pas que le spectateur se lasse et on a apporté quelques couleurs au personnage de manière respectueuse et fine. On a pu le faire parce que Gilles a compris le projet et mes intentions. Je lui ai demandé de lire autant que possible, puis de s’en détacher autant

que possible. Il a compris que je ne voulais pas faire un commentaire sur Jean Moulin, mais incarner Jean Moulin, et il a donc dû s'effacer, gommer Gilles Lellouche, et il est *devenu* Jean Moulin. Il était sur le tournage à chaque instant, il était humble, présent, intéressé, et il a fait partie du coeur du film du début à la fin. Et il m'a laissé travailler, même s'il est lui-même réalisateur, en restant acteur et en étant entièrement dévoué au projet. Dans le même temps, tous les matins, on reprenait la scène qu'on allait tourner, on en étudiait chaque mot, on faisait un travail continu sur le personnage, sur le sens, et c'était passionnant de mener ce travail avec lui.

Et Lars Eidinger pour Klaus Barbie ?

C'est un très grand acteur, et sa prestation est un tour de force. Lars vient du théâtre, même s'il fait du cinéma, et il a dû s'adapter à ce film en créant le personnage de Barbie et en se défaisant de certaines expressions que les acteurs actuels, et notamment allemands, peuvent avoir quand ils jouent des nazis. Je voulais qu'il joue Barbie comme Max von Sydow l'aurait joué. Il y avait le risque de le rendre attirant car il fallait le rendre humain, mais je voulais qu'il soit glacial dans sa portée métaphysique - c'était une question de dosage et de discipline. Si on en faisait uniquement un être humain, on le banalisait, et si on en faisait un monstre intégral, on le transformait en un personnage satanique, dont le spectateur se serait facilement débarrassé. Il fallait donc trouver le bon équilibre.

Deux autres acteurs traversent le film, dans des seconds rôles marquants : Louise Bourgoin et Félix Lefebvre.

J'ai énormément apprécié le travail avec ces acteurs. Louise est une grande travailleuse, à 100% au service du film, témoignant d'une incroyable patience et gentillesse. Elle a un côté iconique et une forme d'humanité dont le film avait besoin,

alors qu'elle avait relativement peu de scènes. Elle devait jouer entre fragilité et force et elle dégage une forme de mélancolie qui me fait penser à un personnage de poème ou à une figure picturale. Il y a une aura autour d'elle qui me semblait importante.
Félix a insisté pour dormir dans la prison – un gigantesque bâtiment froid et humide – où on a construit les cellules, dans la banlieue de Budapest. Je me suis dit qu'il prenait le rôle au sérieux ! C'est, lui aussi, un gros bosseur qui, sans cesse, est habité par le personnage qu'il interprète. On avait besoin de quelqu'un qui soit frêle et dont on ne sait pas bien qui il est : il incarne une menace, il est comme le double de Moulin dans cette prison, et il l'incarne avec simplicité et humanité.
Tous les autres acteurs apportent aussi des notes de vérité, de vraisemblance, et une présence simple, sans ornementation.

Aviez-vous des références cinématographiques ? On pense à L'Armée des ombres bien sûr, mais aussi à Orange mécanique pour la scène où l'on force Moulin à observer la torture.
Kubrick est très cher à mon coeur, et il est toujours présent. Mais aussi Melville et *L'Armée des ombres*, bien sûr, qui est un film qui m'a beaucoup marqué mais qui a une échelle vaste alors que l'intrigue de *Moulin* est plus resserrée. Par ailleurs, *L'Armée des ombres,* que j'aime énormément, est un peu permissif avec les événements historiques, alors que je voulais davantage coller à la causalité des événements : lorsque Melville fait s'échapper Lino Ventura, la séquence est formidable, mais on peut se demander si elle est vraisemblable. Avec *Moulin*, on voulait recréer un brouillard de guerre qui existait, montrer que les gens ne pouvaient pas se faire confiance. Quand on est plongés dans cette réalité, on ne sait pas qui peut nous dénoncer. Mais c'est un film qu'on avait tous en tête. Côté références, j'aime aussi le cinéma de Bresson.

Vous avez de nouveau tourné en 35 mm.

Pour moi, la magie du cinéma est liée à la pellicule. Les jeunes générations de cinéastes y reviennent d'ailleurs. Pour moi, être plongé dans le noir et avoir des images fixes qui deviennent mouvement dans votre tête - une hypnose - fait partie de la magie du cinéma, c'est inégalé et inégalable. Quand on voit une image numérique, c'est de l'information, et même le noir (qui est gris) est de la lumière, alors qu'en argentique, il y a des noirs qui nous plongent dans l'obscurité. En outre, on a tourné en Scope anamorphique, ce qui donne au film une aura de cinéma ! En film, on ne peut pas tout filmer, on est obligés de faire des choix en amont, et en tant que metteur en scène, on est obligés de se projeter le film mentalement à l'avance. C'est aussi très important pour les gens sur le plateau : une fois qu'on a fait les répétitions, on est prêt à tourner. Le temps est compté, la pellicule a une finitude qui vous est imposée, contrairement au numérique, qui vous pousse à l'inflation des plans, et à une "couverture" de la scène. Ce qui revient à tuer la mise en scène.

Quel a été votre rapport à la musique sur ce film ?

Laetitia Pansanel-Garric vient du documentaire, et c'est peu ou prou son premier long métrage de fiction. Elle était dévouée à ce film de manière touchante. Ce que je voulais, c'est une musique classique de *score*, comme on le faisait dans les années 1970. Il n'y a pas de musique tout le temps, mais des vrais thèmes, une vraie puissance sonore qui se déploie. Je voulais aussi que la musique ne se mette pas à exprimer des émotions que les images ne disent pas. La musique est là pour être au service du film et non pour se mettre en valeur. Elle devait être économe, restreinte, tout en pouvant se déployer comme la vie se déploie parfois à l'intérieur de cette histoire de manière inattendue. Elle est constamment là, dans le coeur des hommes,

de temps en temps elle est enfermée, et puis elle se déploie. C’est une musique qui a un côté cyclique. Laetitia a composé la première version sur scénario, sans voir les images, pour qu’elle ne soit pas otage du film, ni qu’elle cherche à exprimer quelque chose de plus. Il fallait juste qu’elle aille à l’os, à l’essentiel.

ENTRETIEN AVEC OLIVIER DEMANGEL

Scénariste

Comment êtes-vous arrivé sur ce projet ?

Alain Goldman m'a proposé il y a deux ans d'écrire un biopic de Jean Moulin, mais j'avais la sensation que je ne parviendrais pas à dépasser le genre du film « patrimonial ». Au même moment, je sortais la série *Tapie* et on parlait beaucoup du dernier épisode avec le procureur. J'ai alors proposé à Alain, en me souvenant de cette séquence, de me concentrer sur les face-à-face entre Moulin et Barbie. Même s'il s'agit d'une confrontation de nature différente, c'est la dynamique de l'affrontement mythique entre le bien et le mal qui m'intéressait.

Vous avez ensuite réussi à injecter de la fiction dans cette matière réelle.

Oui parce que, à partir de l'arrestation de Moulin, on dispose de très peu d'éléments – les Allemands n'ont rien consigné de l'interrogatoire et presque personne n'a recroisé Jean Moulin – si bien que j'avais le sentiment que c'était le territoire idéal pour incarner cette grande figure française tout en faisant un film de fiction. Où l'on pourrait aborder la question de cet affrontement entre bien et mal mais aussi sur la notion de « résistance » et non de « Résistance ». Car si on a toujours glorifié les figures de résistants, on sait peu de choses sur ce qu'ils ont traversé, éprouvé, ressenti. On a souvent dit que Jean Moulin était mort sous la torture, mais on ne sait pas ce que ça signifie, ne pas parler. À partir de là, j'ai voulu mettre en place une toile d'araignée dans laquelle Moulin est captif et observer toutes les tentatives du bourreau pour le faire parler, tandis que lui cherche à ne pas céder à la folie et à la paranoïa. Comme dans toute dialectique, le supplicié finit par triompher du tortionnaire, l'opprimé de l'oppresseur. Et il remporte la victoire à la fin, en ne parlant pas.

Vous n'avez pas eu d'appréhension, au départ, en vous emparant d'une telle figure héroïque du récit national ?

Si, bien sûr, mais je me sentais à l'aise parce que c'est une figure que je connais bien et parce que j'ai beaucoup travaillé, plus jeune, sur la Résistance et cette période de l'histoire, même si c'était un défi hors normes. Ce n'est pas tant le personnage historique qui m'intéressait que sa psychologie et sa personnalité : j'aurais été plus intimidé s'il avait fallu écrire un biopic. Ici, on est avec l'être humain, le corps physique du « corps du roi » pour ainsi dire. Une fois encore, c'est l'homme qui m'a intéressé, dans sa ténacité, dans sa rigueur, dans son intelligence.

D'ailleurs, Moulin est montré comme un être humain faillible qui sent qu'il peut flancher à tout moment.

On a beaucoup travaillé sur ces moments d'humanité, dès la scène où il est chez sa logeuse. C'est un aspect du personnage qui m'intéressait beaucoup et j'ai relu dans cette optique son ouvrage, *Premier combat*, paru après la guerre et préfacé par De Gaulle, où il raconte qu'il s'est fait torturer par les Allemands en 1940 parce qu'il avait refusé de dénoncer des tirailleurs sénégalais. On l'avait jeté dans une cellule où il s'est tranché la gorge. D'où sa cicatrice. Le plus bouleversant, c'est qu'on perçoit, à travers les lignes, qu'il sent qu'il parlerait sous la torture s'il était arrêté de nouveau. Je trouve magnifique de voir cet homme convaincu qu'il parlerait alors qu'il n'a pas parlé. On se demande parfois si ce n'est pas la certitude qu'il est faillible qui le rend plus fort encore : il tient, malgré toutes les manoeuvres de Barbie, comme un roseau qui plie mais ne rompt pas.

Comment s'est passée votre collaboration avec Alain Goldman ?

On a fonctionné dans une grande confiance réciproque : il avait confiance dans ma vision, et moi dans sa capacité à mettre le projet en production, et on a travaillé dans la limite de la vraisemblance et des contraintes budgétaires. On a cherché la bonne échelle, puis il a trouvé le metteur en scène idéal. J'ai senti beaucoup de confiance et de bienveillance dans son regard et on a très vite été alignés sur ce qu'on voulait pour le film. Ensuite, tout est allé assez vite, par rapport à d'autres projets, puisqu'on l'a commencé au printemps 2024 ! Cela en dit long sur la justesse de notre intuition de départ.

Malgré vos connaissances, avez-vous été épaulé par un historien ?

J'ai travaillé avec un assistant, mais ma formation me permettait de ne pas avoir besoin d'historien, d'autant que, comme je l'ai dit, il n'y avait pas de sources spécifiques sur cette période de la vie de Moulin. En revanche, j'ai relu beaucoup d'archives de la Gestapo et de documents pour savoir quel type de torture non physique Moulin avait subi, comme la fausse libération ou la présence d'une taupe dans la cellule. J'ai donc repris des tactiques qui étaient pratiquées, même si on n'est pas certain qu'il les ait subies. En respectant une contrainte que nous nous étions fixés au départ : faire une gradation vers la torture physique, qui n'est évoquée qu'à la fin. Laszlo a su rester à la bonne distance car notre objectif n'était pas de faire un film de torture.

Avez-vous pris des libertés par rapport aux faits ? Le personnage de la comtesse, par exemple, est-il réel ?

Il est totalement fictif. J'éprouvais le besoin dès le départ, non pas forcément d'une présence féminine, mais d'un contrepoint émotionnel à Moulin. Je n'avais pas envie que le film soit trop aride, nourri uniquement par des faits historiques, et je trouvais que cette figure était intéressante par son ambiguïté : au début, on ne sait pas si elle

est dans un jeu de séduction ou d'espionnage et c'est finalement par elle que la grâce arrive. C'est cette présence, assez simple, qui permet d'introduire des liens humains, même ténus, dans le scénario.
De même, avec le codétenu, un rapprochement s'opère mais il n'est jamais dénué de paranoïa et de méfiance, même si, quand il meurt dans ses bras, on est dans l'intimité de l'humain et on y trouve de l'émotion. En donnant de l'humanité aux figures héroïques, on les rend encore plus grandioses car elles sont plus proches de nous.

Comment avez-vous construit le scénario ?

Un axe, assez vite, s'est imposé et n'a pas bougé : la construction des dialogues entre Barbie et Moulin, en partant des données historiques. Barbie ne sait pas qui est Jean Moulin, ni si c'est un résistant ou pas, si bien qu'on est dans une logique de la révélation progressive. Mais je me suis rapidement rendu compte que, pour les plus jeunes, l'histoire de l'homme qui n'a pas parlé pouvait paraître un peu sèche. Il ne parle pas, encore faut-il savoir ce qu'il pourrait dire ! J'ai donc décidé d'ajouter un premier acte, alors qu'au départ je souhaitais démarrer par l'arrestation. D'où cette scène avec la jeune résistante qui nous explique que Moulin connaît tous les réseaux, tous les maquis, par exemple. Cette première partie a été la plus difficile à construire pour trouver le bon dosage entre les informations à donner sans tomber dans la chronique : on a essayé d'être le plus juste, le plus efficace et le plus émouvant possible, sans verser dans le pathos. Ensuite, le déploiement du récit s'est fait assez vite : au départ, Barbie ne sait pas qui il a en face de lui, puis il l'identifie, puis Moulin donne son nom, puis Moulin va mourir. Restait à faire la part des choses entre le suicide et la torture. Barbie a expliqué que Moulin avait commis plusieurs tentatives de suicide, et les résistants qu'il était mort sous la torture. C'est sans doute un mélange des deux, et il est impossible de penser qu'il n'ait pas tenté de se tuer dans cette

prison. Le film est donc une course vers la mort et je trouvais intéressant de raconter ce double mouvement entre Moulin qui veut se tuer et Barbie qui a intérêt à retarder cette échéance. Ensuite, il fallait mettre les moments de tension aux bons endroits.

Vous aviez déjà écrit sur des personnages réels comme Tapie ou les enquêteurs de *Novembre*.

Je trouve intéressant de reprendre de grandes figures historiques quand on sait comment aborder le récit. C'est l'écriture de *Novembre* qui m'a permis de ne plus me sentir intimidé par ce type de sujets. Au départ, j'avais l'impression de toucher à quelque chose de sacré et le fait d'avoir identifié un axe, un point de vue, m'a donné confiance dans l'intuition qu'on peut aborder un grand sujet quand on a trouvé le bon angle.

Dans *Moulin*, c'est le personnage de Barbie qui était presque le plus difficile à écrire parce que je trouve que le nazi, dans le cinéma, est vite stéréotypé : il y a, par exemple, le nazi intelligent et taré de *Inglorious Basterds*, le psychopathe assassin de *La Liste de Schindler*, le nazi intellectuel du *Pianiste* etc. Avec Laszlo, on a beaucoup retravaillé le personnage pour avoir un nazi « contemporain », et on s'est inspirés de la figure du limier : Barbie a une intelligence de l'intuition, un flair policier en un sens. Bien entendu, il est fou, mais c'est un nazi qui semble plus « normal » que d'autres représentés antérieurement dans le cinéma.

Au moment de l'écriture saviez-vous déjà qui interpréterait certains rôles et notamment Jean Moulin ?

Je savais que Gilles Lellouche allait incarner Moulin, et je le connaissais puisqu'on avait fait *Chien 51* ensemble. Quand on écrit pour un acteur, on sait dans quelle direction on va amener le personnage. Pour Barbie, j'ai envoyé au tout début du

développement une photo de Lars [Eidinger] à Alain car je l'avais vu dans *Richard III* et je trouvais qu'il avait une incroyable puissance de jeu. Il a ensuite passé le casting et c'est lui qui a obtenu le rôle !

Comment s'est passée la collaboration avec Laszlo Nemes ? A-t-il souhaité des modifications du script ?

Laszlo est arrivé sur le projet à la troisième version du scénario, qui était donc assez avancé, et c'est ensuite un rapport de confiance mutuel qui s'est instauré. Ce n'était pas évident pour lui d'être dans cet exercice, mais il en avait envie. Nous avons eu beaucoup de discussions, je suis allé le voir à Budapest, on a évoqué certains éléments qui l'intéressaient moins et d'autres, à l'inverse, dont il avait envie, et il a toujours été respectueux de ce qui avait été écrit, sans jamais se montrer iconoclaste. Ce n'était pas évident car, entre auteurs, il peut y avoir des désaccords, mais on a constamment trouvé le bon équilibre entre ce que lui voulait faire et le projet scénaristique, dont il n'a jamais remis en cause la matrice initiale.

Avez-vous travaillé avec les acteurs pour qu'ils s'approprient les dialogues, quitte à les réécrire ?

Non, d'abord parce que le film était tourné à Budapest. En revanche, nous avons souvent échangé avec Laszlo pour simplifier certains dialogues, notamment pour Lars, afin de trouver des phrases plus percutantes. Globalement, la version tournée est restée très fidèle au texte, avec peu de réécritures, et cela tient au talent et à la manière de faire de Laszlo qui est un grand metteur en scène de la composition des plans. Comme les plans sont assez calés et opératiques, le texte ne peut pas énormément bouger. C'est une grande qualité.

ENTRETIEN AVEC ALAIN GOLDMAN

Producteur

À quel moment avez-vous eu le projet de consacrer un film à Jean Moulin, l'un des plus grands héros du récit national français de l'époque récente ?

J'aime l'idée de célébrer des grands personnages de l'histoire, comme j'ai pu le faire avec Édith Piaf dans *La Môme*, le juge Michel dans *La French*, ou le colonel Picquart dans *J'accuse*. Pour *Moulin*, tout est parti d'une conversation avec Olivier Demangel, où l'on s'interrogeait sur la notion de résistance. Et on en est venus naturellement à évoquer Jean Moulin.

L'angle d'approche s'est-il imposé rapidement ?

On a très vite su ce qu'on ne voulait pas faire, à savoir un biopic classique, et on s'est posé la seule question qui comptait à nos yeux : C'est quoi, résister ? Comment cela se concrétise-t-il ? En s'attachant à Moulin, on s'est dit que la forme ultime de la résistance, c'était le refus de parler. Par conséquent, on a eu envie de faire s'affronter le pire et le meilleur de l'être humain, avec d'un côté un Barbie, et de l'autre, un Moulin qui ne sait pas lui-même à quel point il est extraordinaire de courage. En ne parlant pas, il défend les valeurs auxquelles il croit. À un moment donné, il est face à un conflit intérieur entre la tentation de donner des noms et de se retrouver seul face à lui-même ou de rester intègre et d'en mourir, quitte à souffrir le martyr. Ce qui nous intéressait, c'était donc de raconter Moulin *via* Barbie.

À travers cet affrontement, on retrouve votre volonté de rendre hommage à une figure hors du commun.

Oui car Moulin est le plus grand héros du XXème siècle. Il est dans la forme ultime

du sacrifice : il accepte de souffrir et de donner sa vie pour la liberté. C'est extraordinaire, et c'est ce qui m'a amené à réfléchir à la différence entre le nationalisme et le patriotisme car on a beaucoup affaire à ce type de questionnement à l'heure actuelle. On se méfie tous du nationalisme qui implique qu'on aime sa nation, à l'exclusion des autres. À l'inverse, le patriote défend son pays pour les valeurs qu'il incarne – en l'occurrence, la liberté, l'égalité, la fraternité, sur lesquelles la France s'est forgée. Il n'y a pas d'exclusion de l'autre, mais la volonté de se définir comme un groupe humain qui partage et veut faire perdurer des valeurs. Moulin est cet hommelà : un défenseur de la patrie, pas un nationaliste. Et c'est ce qui me motivait : rendre hommage à sa démarche.

Pourquoi avez-vous pensé à Olivier Demangel pour ce projet ?

On avait fait *Mercato* tous les deux, et outre mon respect et mon admiration pour sa culture, on avait envie de retravailler ensemble et plusieurs sujets nous plaisaient. Il s'est totalement emparé de *Moulin*. Quand j'ai reçu la première version, j'ai trouvé qu'elle était magistrale : il y avait une tension et une confrontation à la hauteur de l'enjeu historique et de l'enjeu dramaturgique entre le bien et le mal. J'ai été absolument émerveillé et exalté à l'idée de pouvoir produire ce film.

Comment avez-vous eu l'idée d'aller chercher Laszlo Nemes, auteur du Fils de Saul ?

D'abord, Laszlo est un metteur en scène pour qui j'ai une immense admiration en tant que producteur et en tant que cinéphile. Je le trouve extraordinairement doué, il a un langage cinématographique à lui, et il faut être aveugle pour ne pas le voir. Ce qu'il a réussi avec *Le Fils de Saul* m'avait bouleversé : c'est, pour moi, le film le plus important sur la Shoah. Car il est parvenu à élever le drame qu'il raconte, tout en

échappant à la fiction et au documentaire. On se situe plutôt dans une sorte de *no man's land* et on a l'impression d'être plongé dans l'enfer qu'il dépeint alors qu'on n'y est pas. On s'en approche sans profaner le réel. C'est un film sans langage, où les Allemands hurlent et les déportés n'ont pas de mots. Je m'étais dit que j'aimerais travailler un jour avec ce cinéaste. *Moulin* pouvait l'intéresser car on y parle de privation de liberté, de l'univers de la Gestapo, du rapport des nazis à l'être humain. Autant de thèmes qui ont résonné chez lui.

Il posait aussi un regard étranger sur une figure héroïque française.
Absolument. Je ne voulais pas faire un film franco-français car j'avais comme ambition que *Moulin* devienne un film universel et intemporel, celui de la lutte entre le bien et le mal, qui raconte comment on réagit face à celui qui veut nous imposer une société totalitaire. Je souhaitais dépasser le cadre de la Seconde Guerre mondiale en la considérant comme un exemple. Je voulais tendre vers l'universalisme et ne pas être dans le pur film d'époque et c'est ce subtil mélange que je recherchais : Laszlo est d'origine et de culture hongroise mais français. Avec lui, je savais que le film ne serait pas prisonnier du lieu et de la temporalité.

Avait-il des demandes précises ?
Il voulait tourner le film en 35 mm et j'ai accepté parce que j'ai senti que c'était important pour lui. Ensuite il voulait tourner en Hongrie. Nous avons commencé par faire des repérages à Lyon, mais on s'est aperçu qu'on ne pourrait pas y tourner. Par exemple, le bâtiment qui avait abrité le siège de la Gestapo, avenue Berthelot, avait totalement changé. Dans l'ensemble, il aurait fallu reconstituer beaucoup de décors en studio. Comme il y avait beaucoup de scènes en intérieurs, je ne voyais pas d'inconvénient à tourner en Hongrie d'autant que cela permettait à Laszlo de travailler

avec son équipe. Je n'étais pas en terrain inconnu puisque deux films que j'ai produits, *La Rafle* et *HHhH*, y ont été tournés.

Ce projet a-t-il été difficile à financer ?

Le projet a suscité énormément d'intérêt car Moulin est un héros français.
Il a donc une notoriété préétablie et il représente l'espoir de pouvoir donner lieu à un film événementiel, ce qui est recherché dans le marché actuel. Par ailleurs, entre un scénario brillant, un acteur comme Gilles Lellouche et un réalisateur comme Laszlo Nemes, les financements sont venus.

Gilles Lellouche a-t-il été rapidement attaché au projet ?

Oui, très rapidement. Il a adoré le scénario, et tout s'est enchaîné très vite, sans tergiversation.
J'avais déjà travaillé avec Gilles sur La French, et c'est réjouissant pour un producteur, de retrouver des gens avec qui on aime travailler.

Et Lars Eidinger ?

C'est l'autre bonne pioche du film. Il m'a impressionné en apprenant son texte en phonétique. Mais je me suis rendu compte qu'il se retrouvait souvent seul, entre les prises ou à la cantine, tout simplement parce qu'il jouait Barbie et que, spontanément, personne ne venait le voir, tout comme les autres acteurs, d'ailleurs, qui jouaient des nazis. J'ai donc compris qu'il fallait le soutenir et l'entourer.

ENTRETIEN AVEC GILLES LELLOUCHE

Acteur

Comment l'aventure de ce film a-t-elle démarré pour vous ?

Alain Goldman m'a contacté parce qu'il souhaitait consacrer un film à Jean Moulin, écrit par Olivier Demangel et réalisé par Laszlo Nemes. Pour être honnête, j'étais conquis par l'idée avant même de lire le scénario. Je savais qu'avec l'auteur du *Fils de Saul* aux commandes, le film allait avoir une couleur et une radicalité que le sujet méritait. Puis, quand j'ai lu le script, j'ai adoré le fait que ce ne soit pas un biopic, mais un condensé des derniers jours de la vie de Moulin qui mette l'accent sur le courage de cet homme, son sacrifice, son abnégation.

La figure de Jean Moulin résonne-t-elle particulièrement chez vous ?

Oui, depuis toujours, comme pour tous les Français. Dès le collège, on comprend qu'il s'agit au départ d'un homme voué à une vie plutôt légère et mondaine, mais qui se révèle un héros d'une force et d'un courage sans équivalent. Quand j'ai découvert son histoire, adolescent, j'ai été d'autant plus bouleversé qu'il n'était pas destiné à vivre un parcours aussi hors normes. Chaque Française, chaque Français, a été frappé par son sens du sacrifice.

Quelles recherches avez-vous menées ? Comment vous êtes-vous préparé ?

J'ai rencontré la directrice du musée Jean Moulin qui m'a expliqué qu'il n'avait pas un rapport sacrificiel aux choses, ce qui m'a intéressé et surpris car il s'est rapidement tranché la gorge en 1940 quand les Allemands l'ont torturé pour qu'il dénonce des tirailleurs sénégalais. J'ai lu beaucoup d'ouvrages, j'ai vu tous les documentaires et les films existants, et j'ai effectué un travail préparatoire

d'approche du personnage à travers ce qu'on raconte de lui ou ce qu'il a luimême écrit, même si, au bout du compte, il y a très peu de documents sur lui. On croit savoir qu'il avait un phrasé très marqué et je me suis éloigné de ce qu'on pouvait imaginer de sa voix pour lui donner une tonalité plus contemporaine, sans trahir sa mémoire. Je voulais à tout prix qu'on oublie la performance : j'étais convaincu qu'il fallait gommer toute forme d'exagération et d'emphase pour tendre vers quelque chose de sobre et de neutre et rendre hommage à cet homme en effaçant l'acteur. Il ne fallait surtout pas mettre en avant le travail.

L'incarnation d'une telle figure héroïque de l'histoire de France récente peut s'avérer écrasante. Comment fait-on pour s'en affranchir ?

Cette phase inhibante est permanente et ne m'a pas vraiment lâché. Il y a une très lourde responsabilité à camper ce rôle, que l'on connaît, mais je pense qu'il faut aussi la caresser et ne pas l'oublier totalement. Il faut rester dans ce rapport au sacré : c'est un garde-fou et on en avait tous conscience sur le plateau, que ce soit Laszlo, Olivier Demangel, ou Alain Goldman – on avait pour mission de s'effacer. J'ai été très bien accompagné par Laszlo qui voulait aller dans l'épure, éviter les lieux communs et les clichés, tenter de réduire au minimum ce qu'on pouvait représenter de la souffrance ou de la torture, en suggérant plus qu'en montrant.

Les premiers interrogatoires de Moulin par Barbie se déroulent à fleurets mouchetés…

Oui, il ne fallait pas être dans l'évidence, mais montrer des conversations qui pouvaient sembler mondaines au départ avant de dériver vers autre chose, pour éviter d'être trop frontal de prime abord. Ce qui est formidable dans l'écriture d'Olivier, et qui est ensuite

sublimé par la mise en scène de Laszlo, c'est qu'on a, de fait, l'impression d'une joute verbale entre deux gentlemen. Puis, la discussion se déplace millimètre par millimètre, de manière fantomatique, et la grande qualité d'écriture d'Olivier, c'est d'éviter les écueils du nazi qui aboie. Dans ces scènes, Lars a quelque chose d'effrayant dans son élégance même, et l'affrontement qui l'oppose à Moulin ressemble à la valse qu'il nous fait faire à Louise Bourgoin et moi.

Comment avez-vous travaillé la voix, la gestuelle, les déplacements du personnage ?

J'ai travaillé avec un coach, Daniel Marchaudon, dont l'approche est saisissante : il ne veut pas qu'on apprenne le texte, mais que, au gré des lectures, on tourne autour de ce que disent les mots, de ce qu'ils impliquent, des résonances qu'ils peuvent avoir. Étonnamment, de réunion en réunion, le texte m'apparaissait comme un prolongement de ma pensée, pas comme un exercice scolaire. Ce qui est très intéressant dans sa démarche, c'est qu'il me demandait parfois, pendant qu'on allait marcher, de lui raconter le film en entier, de détailler les scènes et de lui dire ce que ressentait Moulin en m'exprimant à la première personne. À force de lui répéter ces scènes, j'allais chercher ce qui était plus périphérique en laissant de côté le noyau, puis le noyau n'en ressurgissait que mieux. D'emblée, Daniel m'a mis face à moimême dans ma volonté d'épure et d'effacement. Moi qui suis très volubile, j'ai dû me battre un peu contre moi-même, avant que cette sobriété qu'on recherchait ne devienne comme un réflexe

Comment s'est passé le travail avec Lars Eidinger ?

Au départ, je trouvais logique qu'on ait des rapports réduits au minimum sans me rendre compte que c'était difficile pour lui. J'ai ensuite cessé d'appliquer cette

méthode, qui ne me ressemble pas, et on s'est très bien entendus : je l'ai aidé comme j'ai pu à se repérer dans ses intentions et ses hésitations en français, même si on était condamnés à garder une certaine distance. On avait beaucoup de respect l'un pour l'autre. J'ai compris assez vite que pour lui c'était un rôle douloureux, comme s'il savait que c'était presque une fatalité pour les grands acteurs allemands de jouer un nazi une fois dans leur carrière. Dans le même temps, il épouse ce personnage avec une telle folie, une telle intelligence, que le spectateur ne peut pas imaginer le trouble dans lequel il a pu être. Au fond, c'est un film qui nous a tous transcendés en raison de sa mission morale, de son devoir de mémoire, de la figure même de Moulin, mais c'est, à tourner, une expérience épuisante, éprouvante, qui reste et qui s'imprime dans la mémoire.

Vous partagez aussi quelques scènes avec Louise Bourgoin et Félix Lefebvre.

J'avais tourné une comédie avec Louise, *Sous le même toit*, totalement aux antipodes de ce film ! Ici, elle incarne son personnage à merveille car elle possède l'élégance et le chic inhérents à la comtesse, qui est un personnage fictif, et c'était beau de la voir dans cet exercice.

Félix est génial ! Je l'avais découvert dans *Été 85*, et je l'ai adoré dans *L'Épreuve du feu*. C'est un acteur très impliqué qui a même souhaité dormir dans la prison le premier soir. Je trouve toujours émouvant de voir l'implication, le sérieux, et l'envie de bien faire chez un jeune comédien. Il s'est aussi révélé un grand partenaire car il joue une carte très trouble, très particulière, et aussi très émouvante. Il incarne les jeunes sacrifiés et les scènes avec lui m'ont bouleversé. Les moments avec lui, comme avec Louise, étaient des ancrages bienvenus dans ce tournage assez solitaire.

Comment avez-vous vécu le tournage en Hongrie ?

On aurait aimé tourner à Lyon, mais le mobilier urbain contemporain a profondément modifié la physionomie de la ville, ce qui n'est pas le cas de Budapest. Pour autant, l'éloignement de chez soi, de ses proches, de la langue, tout comme ces 12 heures de tournage par jour, la méthode de Laszlo qui tourne en plans-séquence et en 35 mm, l'exigence de son chef-opérateur – tous ces paramètres étaient éprouvants sur le moment, mais ont considérablement bénéficié au film.

Qu'est-ce qui vous a frappé chez Laszlo Nemes dans sa direction d'acteur ?
Il est à la fois exigeant et ferme et étonnamment ouvert. Sa fermeté n'empêche pas le dialogue et on a beaucoup échangé pendant ce film pour éviter certains écueils, pour se poser les bonnes questions et envisager les meilleures manières possibles de faire le film. Il a une approche très radicale, dans sa manière de conceptualiser ses plans, tout comme dans sa direction. Il était à la fois conscient des enjeux, conscient de ma peur, et très réconfortant. Il est dans une radicalité et une douceur paradoxales. C'était l'interlocuteur idéal pour moi.

Pensez-vous que ce film puisse contribuer à éveiller les consciences ?
Je le souhaite pour ne jamais oublier. Le film permet d'éprouver ce qu'est vraiment le courage, d'avoir une vision claire du bien et du mal qui parfois s'entremêlent aujourd'hui. J'espère surtout que ce sera une oeuvre importante pour la jeunesse, permettant d'éviter de réinterpréter l'histoire comme on a trop souvent tendance à le faire.

ENTRETIEN AVEC LARS EIDINGER

Acteur

Qu'est-ce qui vous intéressait dans ce projet ?

Mon agent m'a appelé pour me dire que László Nemes souhaitait s'entretenir avec moi via Zoom. On a organisé un rendez-vous, on a appris à se connaître, et ce n'est qu'à la suite de cet entretien qu'on m'a envoyé le scénario. En tant qu'Allemand, j'hésite toujours quand on me propose le rôle d'un nazi. Dans le même temps, c'est l'occasion d'affronter le traumatisme d'une nation – et, en ce qui me concerne, ma propre histoire familiale. Mon père est né pendant la guerre, et mon grand-père y a participé, si bien que cette période m'a profondément marqué à titre personnel.

Pour autant, au départ, j'avais le sentiment que j'avais suffisamment exploré cette époque, jusqu'à récemment, avec la série télé *Toute la lumière que nous ne pouvons voir*. Je n'avais pas envie de m'y confronter de nouveau : c'est très dur émotionnellement et cela nécessite d'affronter ses démons intérieurs. Mais j'ai changé d'avis après avoir discuté avec László et lu le scénario. Bien entendu, je connaissais ce chapitre de la Seconde Guerre mondiale et l'existence de Klaus Barbie, mais ce qui m'a frappé, c'est l'impact que peut encore avoir le nom même de « Barbie » sur les gens à l'heure actuelle. Je me suis dit que c'était un projet qui méritait qu'on s'y attarde.

Comment avez-vous abordé le personnage ?

Au départ, c'était très difficile. Je ne voulais pas camper Barbie comme un monstre ou un démon, même s'il était profondément brutal, pervers et sadique. Quel que soit le personnage que j'incarne, je cherche à comprendre ce que je peux avoir en commun avec lui, mais aussi ce que le spectateur a en commun avec lui. Je considère le personnage comme un miroir tendu au spectateur et à moi-même.

Car c'est trop facile, lorsqu'on interprète un personnage atroce, de se dire *« Il n'a rien à voir avec moi. »* Les nazis n'étaient ni des extraterrestres, ni des montres – malheureusement, c'étaient des êtres humains, en dépit même de leur monstruosité. Mon objectif était de dépasser la figure de celui qu'on surnommait le « boucher de Lyon » et de l'incarner comme un être humain, sans sous-entendre qu'il avait la moindre singularité, même si cela aurait été la facilité.

Il est d'autant plus terrifiant qu'il ne se met – presque – jamais en colère.

Les dialogues sont brillants à cet égard. Barbie est extrêmement perspicace et très difficile à tromper. Je voulais qu'on ressente cette sensibilité qui le caractérise. Il possédait une stupéfiante intelligence sociale, ce qui est en contradiction totale avec la manière dont il traitait les gens. Ce trait de caractère, conjugué à son sadisme, était profondément déstabilisant.

Il était conscient que les autres avaient peur de lui et qu'ils souffraient, et sa capacité à cerner les gens avec une grande précision rendait son comportement d'autant plus pervers. C'est particulièrement manifeste dans la scène où il engage un jeu psychologique avec Jean Moulin en lui demandant de lui dire la première chose qui lui passe par la tête. Puis, il enchaîne avec une question en apparence banale, mais en réalité pleine de sous-entendus : *« Vous ne connaissiez personne chez le médecin, n'est-ce pas ? »*, dans l'espoir de le prendre par surprise et de provoquer chez Moulin une réponse spontanée. C'était fascinant d'explorer ce côté manipulateur du personnage.

Avez-vous eu du mal à jouer dans une langue que vous ne maîtrisez pas complètement ?

En tant qu'acteur, je ne m'attache pas à l'apparence du personnage. Je me concentre

sur la situation que je joue et le moment présent. Tout ce que je fais, y compris la manière dont je module ma voix, vient de cette concentration. Par conséquent, la langue est un élément crucial. Les mots que prononce mon partenaire de jeu ont un effet sur moi, si bien que c'est difficile de jouer dans une langue que j'ai uniquement apprise phonétiquement. Les mots ne résonnent pas chez moi de la même manière qu'en allemand ou même en anglais. Sans parler du fait que les acteurs français parlent très vite !

Est-ce que vous aimez jouer des personnages réels ? Cela peut-il se révéler inhibant ?

Ce n'est pas la première figure historique que j'incarne. En général, je fais un peu de recherche, mais pas de manière excessive. À un moment donné, la recherche peut s'avérer écrasante et même vous paralyser. On peut avoir peur, à chaque instant, de commettre une erreur et de perdre le plaisir du jeu. Il y a un moment où il faut mettre la recherche de côté et se concentrer uniquement sur le scénario. À mon sens, la documentation dont on s'est imprégné, quelle qu'elle soit, nourrit votre jeu. Je ne construis pas le personnage à partir de son apparence extérieure – je ne sais pas imiter les autres. Je ne suis pas capable de m'exprimer comme Klaus Barbie ou d'adopter sa gestuelle. Mais si je parviens à le comprendre intimement et que je construis le personnage en partant de son intériorité, cette approche finit forcément par rejaillir sur l'apparence du personnage.

En revanche, même si l'interprétation d'un personnage historique s'accompagne d'une vraie responsabilité, il faut se souvenir qu'il s'agit d'une oeuvre de fiction. C'est la raison pour laquelle je n'adhère pas à la « Méthode » de l'Actors' Studio ou à l'idée selon laquelle on *devient* quelqu'un d'autre – ce n'est pas mon but. Je me considère davantage comme un marionnettiste. Parfois, le spectateur a le sentiment de voir

Klaus Barbie, mais à d'autres moments je révèle le dispositif et je rappelle au spectateur qu'il s'agit, en réalité, d'une construction. Cette tension est particulièrement importante avec un personnage comme Barbie.

Avez-vous eu du mal à vous défaire du personnage à la fin de chaque journée de tournage ?

Quand je joue un personnage, cela affecte nécessairement ma manière de réfléchir et même de rêver pendant tout le tournage – cela a un gros impact sur mon subconscient. Je ne crois pas qu'il faille « se débarrasser » d'un personnage. Je garde en moi tous les rôles que j'ai interprétés et ils m'enrichissent considérablement.

Lorsque j'incarne une figure comme Klaus Barbie, je saisis des choses sur ma propre personnalité. Surtout, j'espère que le spectateur fera une expérience similaire. Je ne crois pas qu'il faille rejeter ce trouble qu'on peut ressentir – au contraire, il faut le garder en soi. En trouvant le personnage de Barbie en moi, j'espère permettre au spectateur de s'y retrouver aussi. C'est comme un jeu de miroir, provoquant une mise en abîme qui révèle la nature profondément ambivalente de l'être humain.

Comment s'est passée votre collaboration avec Gilles Lellouche ?

Je ne suis pas très sûr de moi et mon jeu dépend beaucoup de mon partenaire. J'ai besoin de cet échange pour trouver mes repères. Même si Barbie est un personnage dominateur, je me suis souvent senti, si ce n'est faible, du moins fragile – et je comptais sur Gilles pour me donner confiance en moi.

Je lui en suis très reconnaissant. Il aurait facilement pu me déstabiliser ou jouer contre moi, d'autant que je ne me sentais pas toujours solide dans mon jeu. Mais il a été généreux, attentif, avec un véritable esprit d'équipe. Pour moi, le jeu repose essentiellement sur l'échange, et dans la plupart de nos scènes, Gilles est censé

m'écouter. Si j'avais eu le sentiment qu'il n'était pas aussi attentif, je me serais senti totalement perdu.
D'ailleurs, Gilles avait fait le choix assumé de n'avoir aucune relation personnelle avec moi avant le tournage, ce en quoi il avait absolument raison.

Pouvez-vous nous parler de la direction d'acteur de László Nemes ?
Chaque réalisateur a sa propre méthode et László allait souvent à l'encontre de mes intuitions, ce qui, au bout du compte, s'est révélé très fructueux. Cela m'a obligé à sortir de ma zone de confort et m'a évité de repartir dans mes habitudes.
J'ai une formation brechtienne et j'appartiens à cette catégorie d'acteurs très expressifs, très portés sur le jeu. László, lui, voulait qu'on soit dans la retenue – pour qu'on adopte un jeu plus maîtrisé et indéchiffrable. C'était difficile pour moi car, par nature, j'ai tendance à avoir un jeu plus expressif, plus marqué. Je me souviens d'une longue séquence qu'on a tournée le premier jour. László en était ravi, même si elle ne correspondait pas à ce que j'avais envisagé au départ. Au bout du compte, je crois qu'on a créé quelque chose qui nous dépassait parce que nous étions enclins à comprendre le point de vue de l'autre.

Vous avez noué un lien très fort avec Alain Goldman.
Alain est formidablement attentif à tout ce qui se passe sur le plateau. À un moment crucial, il est venu me voir dans ma caravane, il m'a demandé comment j'allais, et a fait preuve d'une réelle bienveillance à mon égard. Son soutien a énormément compté pour moi.
Je peux dire que sans lui, je n'aurais sans doute pas tenu jusqu'au bout du tournage.
Il a été la personne la plus importante du plateau pour moi, et c'était vraiment nouveau car je n'avais jamais connu une telle complicité avec un producteur auparavant.

LISTE ARTISTIQUE

MOULIN **GILLES LELLOUCHE**

BARBIE **LARS EIDINGER**

COMTESSE DE FOREZ **LOUISE BOURGOIN**

AUBRAC **MARCIN CZARNIK**

ALAIN **MAX WARBURTON**

MARTIN **FÉLIX LEFEBVRE**

COLETTE **HORTENSE DE GROMARD**

AUBRY/THOMAS **THÉO COSTA-MARINI**

MATHILDE **IZABELLA CAUSSANEL**

MOOG **PIERRE NISSE**

STREINGRITT **CHRISTIAN HARTING**

THE PARIS GESTAPO OFFICER **UWE LAUER**

LISTE TECHNIQUE

UN FILM DE **LÁSZLÓ NEMES**

PRODUIT PAR **ALAIN GOLDMAN**

ÉCRIT PAR **OLIVIER DEMANGEL**

IMAGE **MÁTYÁS ERDÉLY ASC, HCA**

1ERS ASSISTANTS RÉALISATEURS **JULIEN DECOIN** ET **ISTVÁN KOLOS**

MONTAGE **PÉTER POLITZER HSE**

MUSIQUE ORIGINALE **LAETITIA PANSANEL-GARRIC**

DÉCORS **STÉPHANE ROZENBAUM**

COSTUMES **ANDREA FLESCH**

SON **TAMÁS ZÁNYI**

SCRIPTE **CHRISTELLE MEAUX**

CASTING **ANTOINETTE BOULAT, ÉVA ZABEZSINSZKIJ** ET **HERMINA FÁTYOL**

MAQUILLAGE **THI THANH TU NGUYEN** ET **BERNADETT RAUSCH**

COIFFURE **SOPHIE ASSE** ET **JUDIT HALÁSZ**

CONSULTANT CRÉATIF **BALÁZS KRASZNAHORKAI**

DIRECTEUR DES EFFETS VISUELS **GLEN MCGUIGAN**

DIRECTEUR DE PRODUCTION **CYRILLE BRAGNIER**

DIRECTION DE POST-PRODUCTION **ABRAHAM GOLDBLAT**

UNE PRODUCTION **PITCHIPOÏ PRODUCTIONS**

EN COPRODUCTION AVEC **STUDIO TF1, TF1 FILMS PRODUCTION** ET **UMEDIA**

EN ASSOCIATION AVEC **CINÉCAP 9, INDÉFILMS 14, UFUND, 193, A LEGENDARY COMPANY** ET **OD FILMS**

AVEC LA PARTICIPATION DE **DISNEY + HBO MAX TF1 ET TMC**

AVEC LE SOUTIEN DE **LA SACEM**

COPRODUCTEURS **BASTIEN SIRODOT** ET **CÉDRIC ILAND**

PRODUCTEURS EXÉCUTIFS **PATRICK WACHSBERGER ORI EISEN** ET **ILDIKÓ KEMÉNY**

PRODUCTEUR ASSOCIÉ **AXEL DÉCIS**

DISTRIBUTION QUÉBEC **MÉTROPOLE FILMS DISTRIBUTION**

VENTES INTERNATIONALES **193, A LEGENDARY COMPANY** ET **PITCHIPOÏ PRODUCTIONS**

© 2026 Pitchipoï Productions – Studio TF1 – TF1 Films Production – Umedia