



LA PLUS PRÉCIEUSE DES MARCHANDISES

Un film de Michel Hazanavicius

Avec les voix de Dominique Blanc, Grégory Gadebois,
Denis Podalydès, Jean-Louis Trintignant

Sortie 20 novembre 2024

Durée 81 min

Download pressmaterial <https://www.frenetic.ch/fr/espace-pro/details/++/id/1284>

RELATIONS PRESSE

Eric Bouzigon
eric@filmsuite.net
079 320 63 82
www.filmsuite.net

DISTRIBUTION

FRENETIC FILMS AG
Riedtlistrasse 23
8006 Zürich
www.frenetic.ch



SYNOPSIS

Il était une fois, dans un grand bois, un pauvre bûcheron et une pauvre bûcheronne. Le froid, la faim, la misère, et partout autour d'eux la guerre, leur rendaient la vie bien difficile.

Un jour, pauvre bûcheronne recueille un bébé. Un bébé jeté d'un des nombreux trains qui traversent sans cesse leur bois.

Protégée quoi qu'il en coûte, ce bébé, cette petite marchandise va bouleverser la vie de cette femme, de son mari et de tous ceux qui vont croiser son destin, jusqu'à l'homme qui l'a jeté du train.

Leur histoire va révéler le pire comme le meilleur du cœur des hommes.

ENTRETIEN AVEC MICHEL HAZANAVICIUS

Vous avez souvent déclaré ne pas vouloir faire un film sur la Shoah, ou autour de la Shoah. Pour quelles raisons ? Et pourquoi vous êtes-vous finalement décidé à le faire en adaptant le conte de Jean-Claude Grumberg, « La Plus précieuse des marchandises » ?

C'est l'histoire. L'histoire imaginée par Jean-Claude Grumberg, c'est elle qui a balayé toutes mes certitudes en la matière. C'est une histoire profonde, puissante, humaniste, en même temps que délicate et modeste, et qui m'a semblé être un classique instantané quand je l'ai découverte, avant même sa publication. C'est pour moi, en tant que réalisateur, ce qu'il y a sans doute de plus difficile : trouver une histoire qui vaille le déplacement. On peut toujours trouver des bonnes scènes, des bons acteurs, des bonnes situations, des bons moments de cinéma, mais une véritable bonne histoire, quand vous tombez dessus, il ne faut pas la laisser passer. Voilà basiquement ce qui s'est passé. J'ai pris cette proposition, que m'ont fait Patrick Sobelman et Studiocanal, comme un cadeau.



Aucune hésitation, donc ?

Si, en vrai, plein. Représenter la déportation, les camps, faire de l'animation, partir sur une aventure aussi longue avec un métier - réalisateur d'animation - que je ne connaissais pas, tout ça était impressionnant. Et puis, en parlant avec Bérénice Bejo notamment, par rapport à nos enfants, mais aussi en imaginant le film que ça pourrait être, en parlant aussi avec Jean-Claude, il m'est devenu impossible de décliner une telle offre.

Et puis le projet touchait à des choses très intimes. Mon histoire familiale, mon rapport au dessin, que je pratique - même si c'est en touriste - depuis que j'ai dix ans, et aussi le fait qu'il se trouve que Jean-Claude est le meilleur ami de mes parents depuis qu'ils ont 16 ans. Je connais Jean-Claude depuis que je suis né, je connais sa sensibilité, ses traumatismes, son humour, je l'ai entendu rire autant que s'indigner depuis que je comprends le français, ce qui fait que je me suis pas senti illégitime pour raconter son histoire sous forme de film.

Avez-vous songé à ce qu'on appelle le "devoir de mémoire" ?

Non, ce n'est pas mon truc. Je ne suis pas prof, je ne me sens pas investi d'une mission, je suis réalisateur de films, je fais du spectacle, ça me va très bien de rester à ma place. J'en ai parlé avec Grumberg, qui m'a dit que ce n'était pas non plus son idée, il voulait juste montrer qu'il peut exister de belles choses au milieu de toute cette histoire dégueulasse. Ça m'a donné la clé parce que c'est ce qui m'avait ému en lisant son livre.

La Plus précieuse des marchandises n'est pas une histoire sur l'horreur, ou sur les camps, ça transcende cela. C'est un mouvement des ténèbres vers la lumière, c'est une histoire lumineuse, qui révèle ce que l'homme - et en premier lieu la femme - a de meilleur. C'est une pulsion de vie, et si le film appelle à se souvenir de quelque chose ou de quelqu'un, c'est des Justes. Ces hommes et ces femmes qui ont sauvé des vies au péril de la leur. C'est eux que le film célèbre. Ce n'est ni une célébration des victimes, ni une condamnation des bourreaux. Ce qui me semble être d'ailleurs très juif : toujours tu choisiras la vie. Cette histoire incarne ce précepte sans démonstration, sans thèse.

Quand j'ai commencé à travailler sur l'adaptation, j'ai eu une tentation didactique, à vouloir décrire ce qu'étaient les camps, et puis Jean-Claude m'a dit "pas besoin de dire tout ça, ce n'est pas notre rôle". J'ai très rapidement abandonné cette piste, et j'ai suivi l'instinct de Jean-Claude. Il cherche toujours à aller chercher un sourire ici ou là, malgré tout. Beaucoup plus élégant, plus smart, et réservant une place tellement plus valorisante et agréable pour le spectateur.

Le choix de faire un film d'animation correspond-il à cette volonté d'alléger, de styliser, de créer une distance avec un contexte très lourd et un sujet délicat à représenter ?

Oui, l'animation correspond bien à l'idée de ne pas être trop lourd. L'animation, c'est de l'ultra-fiction, alors que la prise de vue réelle tente de faire croire qu'on représente la réalité. Dans un film d'animation, rien n'est réel et c'est visible, assumé. Il y a déjà une distance imposée par le format.

Par rapport à Auschwitz, la question de la fiction n'est pas innocente, elle est au cœur même de ce qui est raconté. Les derniers survivants disparaissent, la fiction va prendre le relais pour raconter cette période. Un gars de 20 ans est aujourd'hui à la même distance d'Auschwitz que moi par rapport à la loi de 1905 quand j'avais son âge : c'est loin. C'est de l'Histoire ancienne. Il faut l'accepter, même si cette désacralisation est parfois compliquée. Le fait est que nous sommes dans un moment de bascule dans l'histoire de la représentation des camps d'extermination. Les survivants disparaissent, la fiction s'empare du sujet et du coup, la manière de représenter cet événement au cinéma change. Tant qu'il y avait des survivants qui témoignaient, nous étions, je dirais, dans l'ère Lanzmann, c'est-à-dire le temps du documentaire.

Nous entrons dans l'ère de la fiction, et le format de l'animation assume totalement ce choix, le met même puissamment en avant. Par ailleurs, cette non-réalité de l'animation permet toute forme de stylisation, permet de trouver la bonne distance par rapport à l'objet montré. C'est très précieux, et c'est ce qui m'a permis d'aborder cette histoire, et la question de quoi montrer, et comment le montrer.

C'est à dire?

C'est à dire que si vous avez une scène dans un camp et que vous ne racontez pas l'horreur de ce qui s'y est passé, vous êtes dans une forme de mensonge, de déni de l'Histoire. Et à l'inverse si vous montrez tel quel ce que racontent les témoignages et les historiens, vous créez un spectacle impossible à regarder, voire obscène. Toute la question est donc celle de la suggestion. Et pour ça l'animation, le dessin - en tout cas pour moi - était la forme la mieux adaptée pour succéder au documentaire.

Votre film parvient à joindre l'univers du conte avec des éléments de la réalité de la Shoah.

C'est le mouvement du film, oui. Nous partons de la fiction la plus assumée, « Il était une fois un pauvre bûcheron et une pauvre bûcheronne », et à travers les yeux des personnages, en suivant leur histoire, nous prenons conscience en même temps qu'eux de ce qu'est l'horreur de la guerre. C'est comme ça que la réalité s'imisce progressivement dans le récit. Plus qu'un conte, je parlerais d'un détournement de conte. C'est peut-être ma manière de voir ou d'aborder les genres ou plus généralement mon travail, mais je ne crois pas que ce soit totalement un conte classique. Je crois que le dispositif trouvé par Jean-Claude est à la fois original, profond, mais surtout a une puissance émotionnelle étonnante. Il me semble qu'adopter la forme du conte pour raconter cette histoire précisément, c'est à la fois incarner l'enfance dans le sujet et dans la forme, et c'est ce que j'ai essayé de prolonger en réalisant l'adaptation filmée.

Comment s'est passé le travail sur le dessin entre vous et votre équipe ?

Ça s'est organisé de manière empirique, en le faisant. J'ai fait le film sans co-réalisateur spécialisé dans l'animation. C'est un métier que je ne connaissais pas, et je n'avais pas anticipé à quel point il est techniquement différent de celui de réalisateur de prises de vue réelles. Il a fallu apprendre, donc se tromper, faire machine arrière, essayer des trucs, hésiter, espérer toujours que l'équipe vous suive, même dans vos errements. Que la production vous suive, malgré vos erreurs. Et je dois dire à ce propos que Patrick Sobelman, Florence Gastaud, ainsi que Studiocanal, ont été d'un soutien sans faille et qu'ils ont toujours accompagné la fabrication à la bonne distance, présents quand il le fallait, sans jamais quitter l'enthousiasme dont ils ont fait preuve dès le début. Ce fut un compagnonnage précieux.

J'ai dessiné tous les personnages. Les seconds rôles, les figurants, tout le monde. Mais au départ, j'ai dessiné des croquis, pas du tout « animables ». Car ce n'est pas mon métier. J'ai un dessin très classique, ce qui n'était pas évident pour l'équipe. Il y a eu tout un travail d'allers-retours entre les autres dessinateurs et moi, pour rendre mes croquis aptes à l'animation. Le fait que je ne sois pas un spécialiste de l'animation et que je ne vienne pas du sérail a sans doute permis une forme de fraîcheur dans ma manière d'aborder le travail, mais ça a aussi forcément posé des problèmes, dans un système de production qui a ses modes et ses usages. J'ai découvert qu'il y a une multitude de personnes qui travaillent sur chaque plan, et que chaque plan est une œuvre collective, sans doute beaucoup plus que pour les films live.

Et les différentes étapes se succèdent sur toute la durée de la production, vous ne découvrez les premiers plans à peu près finis qu'à quelques semaines de la fin de la fabrication, Ça a été un gros boulot. Très long. Heureusement on a trouvé finalement une méthode, une manière de travailler ensemble, et les choses se sont mises en place.

J'ai aussi eu la chance de travailler avec des collaborateurs hyper motivés et très bons. En tête de série, je citerais Julien Grande qui est devenu par la force des choses le directeur artistique du film. Très rapidement, dès les premiers rendez-vous, il a montré une très grande compréhension du projet, une grande sensibilité, et beaucoup de talent, notamment pour la couleur et la lumière.

Son apport a été essentiel à la fabrication de l'image du film. Et puis, est-ce parce qu'il est encore très jeune, mais il a lui aussi été un compagnon de route extrêmement solide, sur qui j'ai toujours pu m'appuyer, tant au niveau artistique que technique, évidemment. Je ne serais pas étonné que ce jeune homme finisse par réaliser des films qui seront remarqués. C'est en tout cas tout ce que je lui souhaite, et que je nous souhaite, à nous spectateurs.

Aviez-vous des influences en tête pour les dessins et l'esthétique globale du film ?

La première fois que j'ai lu le livre de Jean-Claude, j'ai eu le sentiment que cette histoire avait toujours existé. Comme si elle resurgissait du passé. C'est la sensation que j'ai essayé de recréer pour le film, comme si le film, les personnages, les décors, existaient avant nous, et que je n'avais eu qu'à les exhumer, comme une sculpture qui existe déjà dans le bloc de pierre, et que le sculpteur révèle en se contentant d'enlever tout ce qui n'est pas l'œuvre elle-même. Au départ, dans cet ordre d'idée, je voyais une esthétique pas si éloignée des premiers Disney, même si le côté rond et enfantin n'était pas trop adapté, mais dans l'idée du conte, il y avait quelque chose de séduisant. Notamment dans les décors, mais aussi dans le réalisme des personnages, et dans la facture de l'image. Et puis en faisant des recherches, j'ai été vers la peinture russe du XIXème. Il y a eu là-bas à cette époque tout un tas de peintres envoyés dans les campagnes pour faire le portrait de la Russie profonde, éloignée, rurale. Mais cette peinture, très naturaliste, n'était pas du tout adaptée à l'animation. Alors j'ai pensé aux estampes japonaises, qui elles utilisent des à plat de couleur, et une manière beaucoup plus stylisée de représenter humains et nature. C'est alors que Julien Grande m'a parlé de Henri Rivière, peintre illustrateur français, en plein japonisme. Et de là est née l'idée de travailler dans cette esthétique de gravure, très adaptée au côté littéraire, c'est une esthétique de livre, qui colle bien à l'univers du conte, et qui est tout à fait jouable en animation. C'est comme ça qu'est née la direction générale.

Le chef déco (en vrai en animation ça s'appelle Superviseur décors trait) Mael Le Gall, ainsi que Julien, se sont beaucoup inspirés - spécialement pour la nature - d'un artiste Russe, Ivan Billbine. L'idée était d'avoir un point de départ, ou une direction, inspiré des gravures des années trente, et qu'on adapte à notre film et à nos moyens.

On peut aussi parfois penser à « La Nuit du chasseur ». Aviez-vous des références cinématographiques à l'esprit ?

Peut-être mais elles étaient inconscientes. Quand j'ai commencé à travailler sur ce projet, je suis allé à Auschwitz avec Bérénice Bejo. J'entends parler de ce lieu comme de l'enfer depuis que je suis tout gamin. Et puis vous arrivez là, il y a des touristes, c'est un musée, c'est calme. Vous vous promenez dans cet endroit, il y a des bouleaux, des nuages, du ciel bleu, de l'herbe, des oiseaux, et c'est ça qui m'a le plus frappé, finalement.

Ces arbres, ce ciel, ces oiseaux, ils étaient là à l'époque, ils ont tout vu, ils ont tout vécu. Les déportés vivaient l'enfer au milieu de ces mêmes éléments. Ils sont encore là, ce sont les mêmes nuages, les mêmes oiseaux. L'indifférence de la nature m'a sauté aux yeux de manière assez violente, et je me suis dit que cette nature indolente devait être un personnage du film. Ça a beaucoup guidé les choix sonores et visuels sur la place de la Nature dans le film. Pour exemple, quand le personnage sort du camp à la libération, il fait une météo neutre, alors que le symbolisme dont je suis parfois très client, aurait plutôt appelé un climat torturé avec des nuages noirs. Donc La Nuit du chasseur, je n'y avais pas pensé consciemment. Mes lapins viennent plutôt de cette réflexion sur la Nature.

Vous avez repris le titre de l'ouvrage, « La Plus précieuse des marchandises », qui détourne à des fins de conte la langue nazie qui désignait effectivement les Juifs comme des marchandises.

Je pense que beaucoup de titres d'œuvres résument l'œuvre de façon méta, presque de manière psychanalytique. Je trouve ce titre très joli, le film étant lui-même une marchandise

extrêmement précieuse. J'ai beaucoup insisté pendant la fabrication sur le mot "modeste". Ce film ne devait pas être tape-à-l'oeil, ça devait être une petite chose. On parle d'une gamine qui ne parle pas encore, les bûcherons eux-mêmes ne sont pas très diserts. Il y a aussi l'ironie et la pudeur de Grumberg : il raconte une histoire profondément humaniste tout en appelant un bébé une marchandise. Malgré le contexte horrible, ce film n'est pas traumatisant, c'est une histoire solaire finalement, c'est là toute l'élégance Grumberg. Grumberg a beaucoup écrit, des films, des pièces, des livres, des histoires et des pièces pour enfants, mais mon sentiment est qu'il a mis 80 ans à écrire ce livre, d'une simplicité diaboliquement complexe.

Raconter des choses graves par le biais de l'ironie et de la légèreté, c'est aussi très chaplinesque.

D'une manière générale, j'ai essayé de faire un film pas très causant. Il me semblait que ça collait bien à l'humeur du film, mais aussi aux personnages, qui ne sont pas des gens du verbe, ce sont plutôt des taiseux. Et puis j'aime bien mettre en scène sans parole, j'avoue. En ce qui concerne Chaplin, avec toutes les réserves et les guillemets nécessaires, j'ai pensé à lui pour une scène. Celle des retrouvailles entre le père et sa fille dans le village polonais. Cette scène m'a pris un temps fou. Pourquoi ce père ne dit-il pas à sa fille qu'il est son père et pourquoi part-il alors qu'il l'a reconnue ? C'est une question qui me posait un vrai problème pendant l'adaptation. C'est donc la proposition que j'ai faite. En se voyant dans un miroir, il se rend compte qu'il est devenu un fantôme, et qu'il ne peut s'imposer à une petite fille qui croit avoir une mère. La petite, elle, a peur de lui, de son aspect terrifiant, déshumanisé. Il a devant les yeux les deux alternatives pour la gamine, il comprend tout ça et préfère s'en aller, comme s'il refaisait son geste de sacrifice pour la survie de sa fille. Pendant le travail sur cette scène, je pensais à la fin des Lumières de la ville, comme tout était admirablement construit, limpide dans la narration, et laissant le temps et la place au spectateur pour non seulement comprendre, mais aussi ressentir l'émotion de la situation. Je crois de toute façon que quand on est dans un registre émotionnel, le silence a beaucoup de vertu. Comme dans la vie.

Il y a plusieurs scènes du film comme celle que vous venez de décrire, où vous avez opté pour le "less is more". Je pense à l'arrivée au camp, quand la femme et l'enfant sont sélectionnés pour la chambre à gaz. Vous les montrez juste partir vers le fond du plan puis disparaître dans un fondu au noir et le silence. Plus tard, vous montrez les sonderkommandos qui ramassent les cadavres pour les brûler : c'est plus explicite mais pas du tout obscène car c'est du dessin.

Oui, encore une fois, c'est un des avantages du dessin. En s'affranchissant du naturalisme, on peut créer la distance que l'on veut avec l'objet raconté, ce qui permet de laisser de la place au spectateur. Moins on montre et plus on suggère, plus le spectateur participe au récit, fait appel à son imagination, et devient actif dans le processus de narration. De cette manière, en imposant moins, on laisse au spectateur le soin de définir ce qu'il a envie d'investir dans la scène. Il le fait avec son code moral, son éthique, et juste ce qu'il faut pour être horrifié sans pour autant sortir du récit. D'une manière générale c'est un procédé que j'aime beaucoup, et qui là m'a semblé essentiel. Mais le dessin animé en soi n'est pas suffisant pour créer cette distance. J'ai essayé à chaque fois de mettre des filtres supplémentaires entre le spectateur et ce qui est montré. Soit en jouant avec la lumière, avec la fumée, le brouillard, le son, ou même en réduisant les personnages à leur dimension dessinée. Dans la scène du charnier, j'ai voulu arrêter l'animation, créer des images fixes, une sorte de « dessin non animé » finalement, pour incarner l'arrêt de la vie. Le personnage bascule dans le royaume des morts, et après ça il ne sera plus qu'un fantôme. Je voulais le montrer en fantôme après cette séquence.

Dans cette séquence on pense aux photos de charniers des camps, mais aussi au tableau Le Cri d'Edvard Munch. Un cri à la fois de douleur et de rage.

Peut-être mais là encore de manière inconsciente. Ma vraie inspiration, c'est le Rwanda. Quand j'y suis allé après avoir coécrit et coproduit un documentaire sur le génocide, j'ai visité des lieux terrifiants, où s'étaient déroulés des événements horribles. J'avais en tête pour cette séquence une espèce de grange, dans un village, dans laquelle ils avaient gardé tous les crânes des victimes et les avaient posés, bien en ordre, sur des étagères de fortune. Une vision insoutenable et inoubliable, qui m'avait rappelé les accumulations que l'on peut voir à Auschwitz. Cette séquence des morts vient de là. J'ai beaucoup hésité et fait des dizaines de versions de ces dessins pour finalement aboutir à cette version. Pendant longtemps il y avait dans le montage les croquis ultra vite faits au moment de mon premier story board. Ils n'étaient

pas jouables, mais avaient une vitalité et un truc brut que j'aimais beaucoup, et il m'a fallu du temps et beaucoup de versions pour retrouver quelque chose d'équivalent.

Les grands yeux ronds de vos personnages, ça vient de Tardi ?

Non, mais d'un dessinateur que j'adore, qui d'ailleurs je crois a inspiré Tardi et qui s'appelle Gus Bofa. Il a fait la guerre de 14, illustre les beaux livres, a fait des affiches, et a dessiné jusqu'en 68, date de sa mort. Au départ je pensais aller vers son style mais c'était compliqué à animer. Il est possible qu'il en reste quand même quelque chose. Ces grands yeux à la fois fatigués et hallucinés correspondent aussi à ce qu'ont vu les déportés dans les camps et que personne ne devrait jamais voir.

Les trains aussi, à l'instar de la Nature, sont un motif du film.

Oui, il y a plusieurs motifs dans le film, la Nature, le feu, la fumée, mais le train est quasiment un des personnages principaux. C'est en tout cas comme ça que je l'ai abordé. Les trains sont un élément central de la déportation des Juifs, on ne peut pas y échapper. Il y a quelques années, je suis allé à Berlin en train, et je n'ai pas pu m'empêcher de penser à la déportation. Pendant la production de ce film, je suis allé plusieurs fois en Ukraine : là aussi, les trains sont fondamentaux puisqu'on ne peut plus aller là-bas en avion. C'est quatorze heures de train pour aller de Pologne à Kiev, on traverse ces paysages d'Ukraine, des forêts enneigées avec le son du train complètement obsédant, sans compter que je passais juste à côté de la ville d'où venait ma grand-mère. C'était très étrange de me retrouver là, comme un trait d'union de l'Histoire, les trains, la guerre, cette partie du monde, ma famille, le film...

Votre casting est haut de gamme. Entendre la voix de Jean-Louis Trintignant en narrateur ajoute une couche d'émotion supplémentaire au film.

C'est le premier geste que j'ai fait en commençant la production du film. Enregistrer Trintignant. Je ne le connaissais pas et j'ai adoré les quelques moments passés ensemble. Il restera sans doute pour longtemps la plus belle voix du cinéma français. C'était extrêmement touchant de l'entendre dire ce texte à ce moment de sa vie. Il était aveugle sur la fin de sa vie, ce qui créait évidemment une distance, mais j'ai eu l'impression d'avoir une belle relation avec lui. J'ai vraiment aimé cet homme. On trouve également les excellents Dominique Blanc, Grégory Gadebois, Denis Podalydès.

Diriger des voix pour un film d'animation est-il plus compliqué que diriger un film en prise de vues réelles ?

En fait d'abord, j'ai tourné une sorte de brouillon du film avec des acteurs, en 15 jours, dans le Théâtre de l'Épée de Bois et dans le bois de Vincennes. Sans décor, sans accessoires, sans figurants, le film est absurde à regarder, mais il m'a permis d'intégrer le montage dans le processus d'écriture. C'est en montant ce « film » que j'ai élaboré le découpage et le storyboard du film animé. J'ai pu essayer des choses, trouver des raccourcis, tester des idées de mise en scène avant d'entamer le lourd processus de l'animation. Ça m'a aussi permis de limiter le film à 75 minutes, ce qui était nécessaire pour des raisons de budget. Je savais ainsi quel était l'ordre et la durée de chaque plan. Après le storyboard j'ai fait faire une lecture aux acteurs du casting final car je n'avais pas encore de continuité d'images. L'animation a donc été conçue avec en référence des plans tournés avec des acteurs, et avec des voix d'autres acteurs. Puis, après l'animation, nous avons tout réenregistré pour que les acteurs puissent s'inspirer de l'énergie physique et du corps des personnages.

Dans un film d'animation, un personnage existe surtout par le dessin, surtout dans celui-là, où les dialogues sont minimaux, mais c'était formidable de travailler avec des acteurs aussi bons. Dominique Blanc, Grégory Gadebois et Denis Podalydès sont incroyables. Podalydès, qui joue "gueule cassée", est acteur comme d'autres respirent. Il peut tout jouer, il n'est jamais faux, c'est étonnant. Gadebois a créé un personnage qui a à la fois un côté ogre, et en même temps une grande fragilité, une humanité impressionnante. Dominique Blanc, pareil, une actrice magnifique. Elle a une voix superbe, et neutre au bon sens du terme : elle peut accueillir plein de choses. Je suis vraiment très heureux du travail des acteurs sur ce film.

Et puis la partition musicale d'Alexandre Desplat apporte également beaucoup.

Ce n'est rien de le dire. Alexandre est sans aucun doute un des plus grands compositeurs de musique de films au monde. Il a cru au projet dès le début, a toujours été d'un grand soutien, et s'est énormément investi dans la composition du score. Il a cherché à aborder le film de l'intérieur, pas à plaquer ce qui pourrait être son style, ou sa signature. Évidemment c'est

Desplat, mais il est vraiment parti du film. Il est très impressionnant à regarder travailler. Grande sensibilité, grande intelligence, et grande écoute. Nous avons beaucoup parlé, et comme je ne suis pas musicien, il a cherché - et trouvé - dans ce que je pouvais lui raconter, des traductions musicales. Pour moi c'est un processus un peu magique, j'ai adoré. C'est vraiment un film pour lequel j'ai eu la sensation très claire de bénéficier de l'apport d'artistes qui ont nourri le film de leur sensibilité.

Vous disiez que nous étions dans un moment de bascule dans la transmission de la connaissance de la Shoah. Votre film va sortir après un autre moment de bascule qui est le 7 octobre 2023 : cela lui donne-t-il une dimension supplémentaire ?

Je ne sais pas. Le film part de la voix de Jean-Claude, ce n'est pas un film qui parle de l'actualité, même s'il y a aujourd'hui une résonance certaine. Mais quoi qu'il en soit je suis très fier de porter un film qui porte une voix humaniste, apaisée et pacifique. Je pense être à ma place en faisant un tel film. Le monde nous apporte quotidiennement notre lot d'inquiétude, voire d'angoisse, et je crois que nous devons tous veiller à ne pas perdre notre humanité. Ce n'est pas un film qui cherche à faire peur, mais au contraire à émerveiller et à émouvoir avec le beau. Le vrai sujet de *La Plus précieuse des marchandises*, c'est l'amour, et ses protagonistes principaux sont les Justes. Ce film raconte comment une chaîne de solidarités s'est formée pour sauver une gamine. Ce n'est pas un film sur les massacres, la guerre, la mort, c'est un film animé par les forces de vie, ce qui peut encore nous donner des raisons d'espérer.



AVEC LES VOIX DE

DOMINIQUE BLANC	PAUVRE BÛCHERONNE
GRÉGORY GADEBOIS	PAUVRE BÛCHERON
DENIS PODALYDÈS	GUEULE CASSÉE
JEAN-LOUIS TRINTIGNANT	LE NARRATEUR

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur	Michel Hazanavicius
Adapté du conte	« LA PLUS PRÉCIEUSE DES MARCHANDISES »
De	Jean-Claude Grumberg © LA LIBRAIRIE DU XXe SIÈCLE - ÉDITIONS DU SEUIL - 2019
Producteurs	Patrick Sobelman, Florence Gastaud, Michel Hazanavicius
Musique originale	Alexandre Desplat
Bible graphique et dessin des personnages	Michel Hazanavicius
Production exécutive	Christophe Jankovic & Valérie Schermann
Studio d'animation	3.0 Studio
Direction artistique	Julien Grande
Superviseur Story board/Chef de projet	Aymeric Gendre
Montage	Michel Hazanavicius / Laurent Pelé Piovanni
Son	Selim Azzazi, Jean-Paul Hurier
Direction de production	Bernard Devillers
Supervision et post production	Frank Mettre
Une production	Ex Nihilo et Les compagnons du cinéma
En coproduction avec	StudioCanal, France 3 Cinéma, Les films du fleuve, RTBF (télévision belge), Voo et Be TV
Avec la participation	Ciné+, France Télévisions, Wallimage
En association avec	Cinimage 17, Indefi lms 11, Palatine Etoile 20, Sofi tv cine 10, La Banque Postale Image 16, Cineventure 8, Cineaxe 4, Cinecap 6
Avec le soutien de	Canal +, CNC, Eurimages, la Région Nouvelle- Aquitaine et du département de la Charente, la Région Occitanie, la Région Grand Est et de Strasbourg Eurométropole, du Tax Shelter du gouvernement fédéral belge, casa Kafka Pictures, Belfi us, de la fondation pour la mémoire de la Shoah, la Fondation du Judaïsme de Belgique, la Fondation Claims, la PROCIREP, l'Angoa, la SACEM
Ventes mondiales	StudioCanal
Distribution Suisse	Frenetic Films