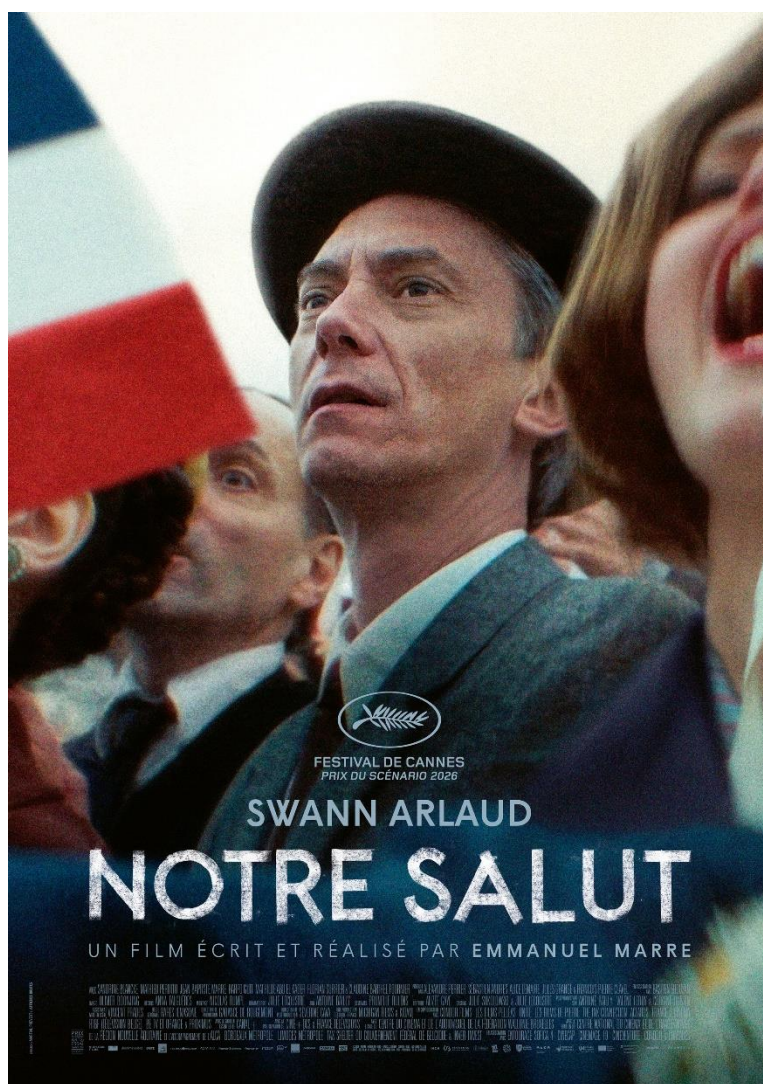




NOTRE SALUT

Un film d'Emmanuel Marre

Avec Swann Arlaud, Sandrine Blancke, Mathieu Perotto

Sortie 30 septembre 2026

Durée 153 min

Download pressmaterial <https://frenetic.ch/fr/espace-pro/detail/notre-salut-1345/>

RELATIONS PRESSE

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

DISTRIBUTION

FRENETIC FILMS AG
Schöneggstrasse 5
8004 Zürich
www.frenetic.ch



SYNOPSIS

Septembre 1940, le régime de Pétain se met en place. Henri Marre, 49 ans, débarque à Vichy sans le sou, sans contact, loin de sa femme et ses enfants. Il voit dans la nouvelle administration l'opportunité de trouver enfin la place qu'il mérite. Dans sa valise, son traité politique édité à compte d'auteur, Notre Salut, où il défend ses convictions patriotiques et ses méthodes d'ingénieur. Son credo : « gagner en efficacité » pour relever la France de la débâcle. Mais peut-être qu'Henri cherche avant tout à fuir sa propre débâcle...



ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR EMMANUEL MARRE

À quel moment est née l'idée de ce projet, l'envie de raconter cette histoire et comment cela a pris forme ?

Il y a un peu plus d'une dizaine d'années. J'ai une tante férue de généalogie, qui m'a montré un carton avec les lettres de mes arrière-grands-parents. Je savais que mon arrière-grand-père avait été partie prenante du régime de Vichy, qu'il avait écrit ce livre Notre Salut, un traité politique pétainiste, qu'on voit dans le film. Dans ma famille, on n'a jamais parlé de lui comme une personne ayant participé à des choses horribles, mais plutôt comme un individu à côté de la plaque. On lui aurait presque reproché d'avoir raté sa carrière administrative plutôt que ce dans quoi il s'était engagé. Dans une de ses lettres, il raconte son arrivée à Vichy, son enthousiasme, alors qu'il avait pratiquement tout perdu. J'ai commencé à lire les lettres qui allaient de 1937 à 1946 et je me suis tenu à la période de l'occupation. En faisant des recherches dans les archives, j'ai découvert que des personnes comme lui, il y en a eu plein... C'est pourquoi, le film n'est pas un biopic d'Henri Marre, mais une interprétation libre de la matière de sa correspondance.

À partir de ces lettres, je me suis surtout intéressé à ce moment de confusion entre un échec intime et un échec national. Mon aïeul a confondu son sort personnel avec celui du pays. Il a vu dans le régime de Vichy, après la défaite (mai-juin 1940), un moyen de « redresser » quelque chose, à l'échelle de la France mais aussi en lui-même. Il vient à Vichy pour chercher du travail, espérant avoir une place à la hauteur des talents qu'il estimait avoir. La sensation de la guerre vue au quotidien, avec des ellipses, des trous de plusieurs mois, m'a fasciné dans cette correspondance. Au fil des lettres, j'ai eu la sensation d'une traversée temporelle de cette période hors des clous des grandes dates. Cela m'a questionné sur la façon de filmer l'Histoire. On filme l'Histoire en connaissant la fin alors que dans ces lettres, on ne sait pas comment cela va se terminer. Le fil de l'histoire politique est discontinu, il s'agence mal.

Dans les lettres d'Henri Marre, il n'y a aucun moment où il exprime des questions de choix, à part des choix administratifs. Face à cette période de l'histoire de France, tout le monde se demande ce qu'il aurait fait. Au lieu d'être confronté au fantasme d'un mur de choix, on est ici

dans un engrenage, un crantage, selon la façon dont un régime autoritaire vient contaminer la vie des gens.

Je crée un personnage qui garde le nom et le prénom de mon arrière-grand-père mais qui devient un homme de fiction. Il y a en France une mémoire fantôme de cette période sous cet angle, une mémoire qui est tue. Il est important de parler de la honte de ce qui s'est fait dans l'ordinaire, par des personnes du mauvais côté. Je voulais garder ce nom-là, celui de Marre, car le personnage est proche de la personne réelle. Je ne trahis pas sa conduite. Ce nom est prononcé dans le film par Swann Arlaud qui prend soin de l'épeler pour éviter toute confusion, le spectateur pouvant faire le lien avec le mien. Ensuite, il devient monsieur Henri, un personnage générique de cette période. Libre à chaque spectateur de se poser la question, « Et mes grands-parents, et mes arrières grands parents ?... »

Entre votre précédent film, « Rien à foutre » et celui-ci, il y a une continuité sur le monde du travail et ses conditions, avec ici un homme qui cherche un emploi, un poste, puis administre une politique en lien avec le monde du travail.

Oui, il y a pour moi une continuité entre *Notre Salut* et *Rien à foutre*. Tout d'abord filmer des personnages sur « le côté », qui dans le travail, ne sont pas au centre. Et décrire la vie des bons petits soldats que le système broie. La différence par rapport à *Rien à foutre*, c'est que *Notre Salut* interroge les systèmes d'oppression, non du côté de ceux qui la subissent mais de ceux qui y croient et entendent y participer. Et comment au final, ils se détruisent et se perdent dans ces systèmes. D'ailleurs, une des questions de *Rien à foutre*, c'était le management et je me suis dit, en travaillant sur *Notre salut*, que cela ne venait pas de nulle part.

Inconsciemment, il y a deux scènes de *Notre Salut* où j'ai repris le dispositif de *Rien à foutre*. Celle où Henri demande à ses employés de hurler le slogan en faveur du Maréchal. Cela renvoie à la scène de *Rien à Foutre*, où les hôtes, face caméra, doivent s'entraîner à garder le sourire. Et celle de l'examen psycho-morphologique des chômeurs, dans laquelle Henri demande au médecin du travail de réajuster par le haut l'évaluation. Il y a une scène similaire dans *Rien à foutre* où le manager reproche qu'on mette des notes trop élevées. Ce sont des endroits où le politique s'incarne dans des détails concrets. Si *Notre Salut* interroge le rapport entre l'histoire et notre monde contemporain, c'est avant tout dans ces endroits-là.

Dans les lettres, y avait-il juste une dimension affective, intime (la vie d'un couple, d'une famille) ou plus (le travail d'Henri Marre, sa fonction) ; et de quelle manière le récit s'est-il enrichi d'éléments venus des archives, en plus de cette correspondance qui structure le film ? Après avoir lu ces lettres, vous saviez qu'elles feraient partie intégrante du film ?

Dans le film, il s'agit d'un montage de verbatims des lettres. Assez rapidement, j'ai souhaité intégrer les lettres, la structure épistolaire. Pour deux raisons. La qualité littéraire de ces lettres, très belle et très troublante. Il était intéressant de confronter le spectateur à un personnage qu'on peut qualifier de salaud mais qui ne l'est pas dans toute la gamme de sa vie, ni un médiocre. Ensuite, créer chez le spectateur un décalage avec l'image qu'il regarde, pour qu'elle ne se présente pas comme une vérité. Henri pouvait raconter des choses à sa femme tout en faisant autre chose. Le film est aussi l'histoire d'un couple et d'une séparation. Dans les lettres, sa femme parlait d'amour, d'intimité, et lui se servait de son travail, de son engagement politique, pour lui refuser de la tendresse. Dans leurs échanges épistolaires, il y avait un dialogue de sourd entre le politique et les sentiments. Sur le politique, j'ai fait des recherches aux archives Nationales sur le CLC (Commissariat à la Lutte Contre le Chômage) dans lequel officie Henri, qui dépendait du ministère du travail. Ce qui m'a fasciné c'est la modernité de ce que je lisais dans les archives. En particulier sur cette question du management, mot qu'on entend dans la scène d'ouverture, au lieu du terme « sciences de gestion ». À plusieurs endroits du film, on a réactualisé des termes pour la compréhension.

Les théories d'Henri sont en droite ligne de celle de l'économiste Henri Fayol (1841-1925), considéré comme le fondateur de la science du management en France, mais aussi dans le monde.

Par rapport au politique, la question du chômage, qui est une réalité contemporaine, permet au spectateur d'entrer dans les conséquences concrètes du régime de Vichy. De les ressentir dans une proximité avec ce qu'on vit aujourd'hui. De cette période, on retient évidemment principalement la déportation des juifs, mais il y a eu aussi toute une série de politiques violentes mises en place, qui sont finalement peu abordées aujourd'hui.

Regardez les autres politiques du régime de Vichy dans leur ensemble, permettent de montrer en quoi elles finissent par se croiser et aboutir à la déportation.

On mentionne dans le film les chiffres précis, en zone libre et en zone occupée. On était dans une espèce de courant de modernisme qui jetait un trouble, avec des courbes, des statistiques, ce qu'on n'imagine pas à cette période. Quand le monteur du film a vu la scène d'ouverture, il m'a dit : « Il y a un problème, il n'y a que des jeunes ! ». En fait, Vichy a été une occasion pour plein de jeunes loups de l'administration de se faire une place. Le récit se situe au cœur d'une pensée de l'efficacité d'objectifs économiques, fantasme d'efficacité prête à se mettre au service de n'importe quoi, pensée centrale chez Henri.

Et si j'ai rencontré des historiens, je ne voulais pas tomber dans le piège en me servant de consultants, d'autorités reconnues pour me protéger. Cela reste un travail de recherche personnel, mené notamment avec mon frère et une amie documentaliste, dans le cadre de l'écriture d'une fiction, sans le tampon, garanti, certifié etc...

Est-ce que dans la correspondance, il est question des collègues de travail, présents dans le film ?

Le chef d'Henri, Henri Maux, celui qui a refusé la Francisque, ce qui est vrai, et celui qu'Henri refuse de dénoncer, est mentionné dans son courrier. J'ai gardé certains personnages et d'autres sont la synthèse de plusieurs personnes. De manière générale, à travers le personnage d'Henri Maux, je pouvais interroger ceux que l'on appelle les « vichyssois-résistants », mais sans les idéaliser non plus. Je tenais aussi à laisser la résistance dans le hors champ du film. À l'époque, on n'utilisait pas ce mot de « résistants ». Pour l'administration française, dans la propagande du régime, c'était des terroristes. Dans la scène de l'installation des lignes électriques, un travailleur dit que le chantier a eu du retard à cause d'un « sabotage terroriste ». Cette violence du pouvoir par le vocabulaire sur le corps des gens, elle, continue toujours. Si le film interroge les ponts entre présent et passé, c'est surtout en invitant les gens à interroger l'utilisation et la déformation du langage.

Le vocabulaire, y compris administratif, pour désigner la réalité des choses est important dans le film. Notamment lorsqu'on parle du « ramassage » des israélites à Toulouse, terme un peu brutal pour la secrétaire qui propose alors le mot « regroupement », euphémisme validé par Henri Marre. Depuis, on utilise les termes de « rafle » et de « déportation ». Le problème administratif d'une dépense injustifiée, à propos de l'achat de paille et de pots de chambre pour les déportés, est particulièrement glaçant. Tout comme le calcul des passagers par camion et le volume d'essence nécessaire à l'opération, y compris lorsque le préfet remercie par la suite Marre pour l'essence accordée. Cela m'a fait penser à ce que disait Godard à propos de la monstrueuse logistique planifiée de la solution finale.

J'ai beaucoup pensé à Godard quand je filmais car il est pour moi une boussole, non à imiter, mais sur le plan d'une économie artistique, au sens grec de « oikonomia », de la gestion du foyer. Lorsqu'on a tourné la scène de la dépense injustifiée, je me suis posé une question d'ordre éthique car c'est le seul moment où on aborde frontalement la Shoah. Au début, je me suis dit : plan séquence fixe. Finalement écarté car trop démonstratif. Une arnaque en fait, car la forme crée un vernis pour ne pas oser entrer dans ce dont il est question. Cela n'avait pas

à être un morceau de bravoure du film. En fait, j'étais tellement mal à l'aise pour tourner cette scène que j'avais envie de m'en débarrasser. C'est cela en fait, l'émotion de ces gens : ils savent ce qu'ils sont en train de faire, et ils veulent s'en débarrasser. On a fait deux prises. À tourner, c'était insupportable. On s'est tous effondrés après. Je ne sais pas exactement ce que mon arrière-grand-père a fait à ce moment-là, alors qu'il était en poste... Cela dit, j'ai retrouvé la trace de la création d'un groupe de travailleurs israélites, à la demande d'Henri Marre, signé par le préfet de police, le préfet et lui. Je ne pense pas le trahir dans cette scène. J'ai retrouvé dans les archives des échanges par télégramme pour l'essence et le convoi de juifs à partir de Toulouse. Quand j'ai découvert ça dans les archives, j'ai voulu que le spectateur retrouve dans le film le même mouvement... celui qui conduit un organisme administratif comme le CLC, pourtant a priori à l'écart, à participer, à être complice. Pour l'administration, c'était traité comme un problème logistique parmi d'autres. Pour revenir à la scène de la paille et des pots de chambre, c'est encore autre chose : comment un détail en apparence insignifiant et sans grande valeur peut déployer une image beaucoup plus vaste. Cette histoire de paille et de pots de chambre a réellement existé. Elle apparaît dans les comptes de 1942 et un des membres du CLC a fait cela, sans autorisation administrative. Dans la réalité, il a eu un blâme, et dans le film, j'ai un peu poussé le curseur, parce qu'il demande à être licencié par son supérieur ou alors il donnera sa démission. Les actions héroïques, on les connaît, on a des représentations, mais des endroits de « freinage », comme celui-ci, on en n'a pas beaucoup. L'héroïsme n'est pas à la portée de tout le monde. Freiner, oui. Plein de petits freinages peuvent avoir un impact politique fort.

Sur le plan historique, le film bascule avec l'épisode des camions et de l'essence, en août 1942, évoqué mais pas montré car le récit reste à l'échelle d'Henri et de ses fonctions.

Il s'agit de la responsabilité de l'État français, indépendante de l'occupant allemand, dans la mise en place d'un travail forcé et la déportation. Je voulais montrer le mécanisme qui conduit à cela. Mais c'est aussi un enjeu de cinéma, au début du film on garde des aspects grotesques, on joue avec le malaise du spectateur qui peut en venir à rire et puis on est comme pris à froid, ce n'est plus drôle du tout. On commence par catégoriser les chômeurs, on construit des camps de travail, on y recense les juifs. Du point de vue d'Henri, qu'est-ce que cela signifie quand on n'est pas décisionnaire, juste un intermédiaire ? Ce n'est pas le CLC qui, sur un plan administratif, a eu à gérer directement la déportation mais, comme cela se passait dans leur champ d'action, ils ont eu à l'encadrer, ainsi que le film le montre, au sujet du calcul du volume d'essence et du nombre de camions accordés. Dans la correspondance, j'ai été frappé par le fait qu'on ne parlait jamais des allemands, en raison de la censure je suppose. De même, dans les courriers du CLC. Jusqu'à l'invasion de la zone libre, l'armée allemande n'existe pas.

Le film montre les dissensions au sein du régime de Vichy, notamment lorsqu'on confisque les travailleurs d'Henri pour les envoyer en Allemagne.

Par rapport au personnage principal, je ne voulais pas le situer dans un conflit binaire, entre tout blanc et tout noir, du bon et du mauvais côté, sans pour autant l'installer dans une zone grise car il y avait plusieurs couleurs, y compris au sein de Vichy. Cela installe le spectateur dans un autre rapport aux enjeux, plus proche de la vie, sans qu'il y ait nécessairement une ligne dramaturgique claire. Le plus important, c'est de se pencher sur un personnage qu'on qualifierait de collaborateur, avec une sensation de vécu dans le présent des choses, afin d'interroger différemment la question des choix qu'il fait. Henri, c'est l'administration française qui a travaillé pour Vichy. Soit des centaines de milliers de personnes. À travers ce choix d'échelle, je voulais parler des gens qui sont au deuxième plan de la photo au lieu d'interroger les grands personnages de cette époque, souhaitant me tenir à l'écart de l'album panini des grands collabos. Car ils ont un romanesque qui en font des figures lointaines, monstrueuses et en un sens confortable. Ce n'est pas, nous.

Beau personnage que celui de Paulette Marre qui refuse la jolie robe que son mari a choisi pour le dîner chez le préfet.

C'est une situation écrite pour le film. Ce que je sentais en germe dans ses lettres, où il y avait un côté très piquant, il fallait le pousser plus loin. D'une certaine manière, pour renforcer l'aveuglement de son mari, la personne à ses côtés, sa femme, elle se réveille. Et en même temps, pendant le dîner, c'est elle qui brille et efface son mari. Cette scène de la robe est venue d'une recherche avec les comédiens autour d'une situation précise : que signifie vivre une blessure au moment où tu cherches à faire plaisir à quelqu'un ? Pourquoi lui offre-t-il cette robe ? Parce qu'il arrive enfin à dîner avec le préfet, alors qu'on l'a vu, lors de la visite du Maréchal, vexé de ne pas être convié au dîner officiel et rejoindre alors les secrétaires. À travers de Paulette, il s'agissait d'incarner les enjeux de réflexion sur la condition féminine de l'époque et, en même temps, de ne pas chercher à « plaquer » sur le passé, la pensée du présent. L'actrice Sandrine Blancke, qui joue l'épouse d'Henri, s'est interrogée, pour interpréter son personnage, sur le comportement d'une femme bourgeoise qui cherche à s'émanciper, tout en restant trouble politiquement jusqu'au bout. Le film est centré sur la figure du père, celle du chef, au niveau du pays (Pétain) et de leur couple. Dans le film, Henri est un homme qui a constamment oublié d'aimer et de regarder les autres, obnubilé par son propre parcours. À l'image nous avons insisté sur la présence d'une multitude de visages autour de lui. Leurs regards, souvent muets nous renvoient à l'aveuglement d'Henri, à sa fuite et à son refus de se confronter aux conséquences de cette idéologie qu'il applique. Ce n'est que dans la scène de fin qu'il ne peut se soustraire.

Dans la correspondance de mon arrière-grand-mère, très catholique de droite, je sentais une forme de lucidité vis-à-vis du délire dans lequel ils étaient. Quand son mari lui montre des chiffres, elle lui demande ce qu'il fait concrètement derrière tout cela. Dans une lettre, à la fin de l'occupation, elle lui dit de ne pas croire à la propagande qui surestime les forces en présence, du côté des forces Allemandes. Dans les lettres, il était question de sexualité dans ce couple en fin de quarantaine. Elle lui dit : « Une bonne couette ne suffit pas à me réchauffer » ou « un amour platonique ne m'offre guère de chaleur. » Le film interroge le lien entre l'usure du désir dans le couple, dans lequel la magie s'est épuisée, et l'usure politique vis-à-vis de la démocratie. Dans l'un comme dans l'autre on est prêt à s'aveugler, à abdiquer sur l'essentiel, uniquement pour « retrouver la flamme ».

Montrer le maréchal Pétain à l'image, c'est une question qui s'est posée ?

On voit son képi, en filmant sa nuque. C'était le seul moment « biopic » du film en réalité. À savoir, faire jouer par quelqu'un une personne dont on a une image précise, ce qui n'est pas le cas des autres personnages. Je voulais le dépersonnaliser quant à cette figure du chef, ce besoin de chef. Qui se résume à son képi en fait. Pour le présenter comme une figure politique, une pensée politique, et non un individu, sans chercher à faire vrai. Son portrait, en revanche, il y en a partout dans le film.

À quel moment et comment Swann Arlaud est-il entré dans le film ?

Quand on a songé à l'interprétation du personnage de Marre, avec Julie Lecoustre et Julie Sokolowski avec qui on a fait le casting, je me suis dit qu'il fallait qu'on sente un homme dans un costume trop grand pour lui. On a fait une journée d'essais en improvisation avec costumes dans un hôtel pas rénové depuis 50 ans, Swann était fascinant. Il est aussi bien capable d'être très classe dans son costume, que d'avoir l'air dans une déchéance extrême. Il me fait penser par endroit à Jean-Louis Trintignant. En particulier dans *Le conformiste* (1970) de Bernardo Bertolucci. Comme le conformiste, il décide de se plonger entièrement dans quelque chose, sans se poser de questions et sans pour autant réussir. Mais Swann rajoute toujours une sorte de bémol, quelque chose qui a à voir avec le côté enfantin d'un petit garçon pas taillé pour le vêtement. En fait, l'interprétation d'Henri par Swann Arlaud, est le contraire du Trintignant du

« conformiste », qui est un personnage de la haute bourgeoisie, très éduqué, et qui, suite à un traumatisme, rêve de devenir normal, le fascisme étant cette normalité. En miroir, Henri est un être normal qui rêve d'un destin exceptionnel. Pendant le tournage avec Swann Arlaud, nous avons plusieurs références de notre jeu dont celle-ci : « Là, tu me fais une prise conformiste ! ». Swann, pour jouer ce personnage de salaud, a accepté qu'on y mette un peu de grotesque et d'humour. On a écrit ce personnage ensemble, au fur et à mesure. Il s'agit d'un personnage qui passe son temps à rencontrer beaucoup de monde. Swann a parfaitement compris qu'il devait interpréter un personnage qui était un passeur. Dans son jeu, il laissait beaucoup de place aux autres. Il m'a demandé ceci au sujet de son personnage : « Ne ferait-il pas partie de ces gens qui, par peur d'être bêtes, préfèrent ne rien dire ? » Il a été incroyable de bout en bout, alors que le film ne lui offre aucune scène de bravoure en tant qu'acteur. Il a accepté de ne pas avoir ce moment de brillance. Comme pour Adèle Exarchopoulos dans *Rien à foutre*, il s'est entièrement mis au service du film et il a cette capacité à passer en un rien de temps, d'un état à un autre radicalement différent. C'est dans la durée que l'essence du personnage se dessine.

Lorsque j'ai appris que *Notre Salut* se passait à cette période, pendant le régime de Vichy, je me suis posé cette question par rapport à *Rien à foutre* : alliez-vous filmer de la même façon le passé que le présent, en utilisant le même mode de filmage, la même méthode de tournage, avec de l'improvisation ? J'ai la sensation que non seulement le style ne change pas mais qu'il permet de rendre présent ce passé. Vous évitez l'académisme de la reconstitution, selon la tradition du film à costumes, qui entend en mettre plein la vue.

C'était un tournage où tout le monde était très impliqué dans la pensée du film et son sujet, de l'ensemblier des décors à l'habilleuse, de la Perchwoman au régisseur. D'ailleurs, plusieurs techniciens du tournage jouent dans le film... Il fallait se mettre à la hauteur de ces personnages, sans les magnifier ni les accabler, même si la condamnation du régime de Vichy me semble très claire.

Je fais peu de prises mais la mise en place est longue, même si parfois on va vite. Le chef-opérateur, Olivier Boonjing, qui a fait *Rien à foutre* et la photo des *Fantômes* de Jonathan Millet, m'intéresse dans la mesure où il crée une image propre à chaque film, selon son identité. Au départ, on voulait tourner en 16mm et on a filmé avec une caméra Bolex digitale qui reproduit toutes les caractéristiques des caméras avec pellicule. Les valeurs de grain et de couleurs sont proches de cela. On a essayé de se rapprocher de ce que cela serait si c'était filmé par une équipe d'actualités de l'époque. Le film a été tourné en lumière naturelle, et parfois on mettait un flash au-dessus de la caméra, comme cela se faisait pour le tournage des actualités autrefois. Ce qui est un peu le contrepied des films historiques, avec des figures empaillées, empêtrées dans des costumes, des coiffures et du maquillage. À la coiffeuse, je disais qu'il fallait que cela soit comme dans la vie, certains sont bien coiffés, d'autres pas du tout, négligés, et c'est très bien ainsi. On a fait un gros travail avec la décoration qui est le plus gros poste du film avec trente personnes, avec les costumes et les coiffures. Aucune scène n'a été tournée en studio. Nous nous sommes inspirés des photos d'amateurs dans les archives, y compris des photos en couleurs où il était difficile de savoir si on était dans les années 30 ou 40 ou 50, voire au-delà. Comme dans la vie, il faut savoir accepter les effets surprenants du réel. Il a fallu installer des décors entiers dans des décors naturels aménagés dans lesquels les acteurs puissent évoluer librement. Et savoir respecter l'Histoire aussi en essayant de tourner dans les lieux où cela s'était vraiment passé. Par exemple, les bureaux du commissariat à la lutte contre le chômage à Limoges ont occupé pendant un an la Maison du Peuple de la CGT, alors interdite. Ce bâtiment, de style Art Déco, avec une cursive, est superbe à filmer. On a refait une fresque pour le film, dont ils sont très contents à la Maison du Peuple, ils vont d'ailleurs la garder. Les scènes à Vichy ont été tournées dans le Palais des Congrès de la ville. C'était très important, pour le tournage, de garder une forme de liberté.

Rien à foutre a été tourné avec une équipe de 6 personnes, et là, si c'était différent, l'esprit restait le même. Sur le plateau proprement dit on était à peine une dizaine.

Le filmage, qui ne découpe pas en champs et contrechamps, est particulièrement fluide, et ce dès la scène d'ouverture. On ne sait pas trop où on est, ni à quelle époque, jusqu'à ce que le mot Vichy soit prononcé.

Dans un film historique, j'aime que l'information vienne un peu plus tard afin que le spectateur soit plus attaché aux vrais enjeux du présent qu'aux questions de débats historiques. Ici, pour cet homme qui cherche à se faire embaucher, on a pour lui une sensation de décalage, avec son ressenti vis-à-vis de ceux au-dessus de lui, son âge par rapport à eux, l'obscénité des gens de pouvoir envers lui.

Sur le plateau de tournage, j'avais la commande du zoom. Le chef opérateur savait que je pouvais zoomer à tout moment. Certains font une à deux minutes, le film est composé de plans longs. Il y a en tout 462 plans, ce qui est peu pour un film de cette durée, sans avoir pour autant, je l'espère, une sensation de plan séquence. Quant au premier montage, un bout à bout de toutes les scènes, il faisait 6h 20 ! Finalement, on a coupé les scènes les plus chères. On les avait tournées pour se rassurer, faire film « Historique »... Dans la forme, l'idée a toujours été de tenir un cinéma artisanal. Pour les moments essentiels, on a évité un filmage qui les désignent comme tels, un peu pompeux, sur-soulignés. Les petits endroits sont parfois plus importants.

Pour les personnages secondaires, vous ne prenez pas des acteurs professionnels, mais des personnes dont la fonction dans l'administration les rapproche de celle des personnages du film.

Pour ne pas être dans le cliché des petits hommes gris, qui est la rengaine de l'extrême droite. N'oublions jamais que si les fonctionnaires peuvent appliquer des choses horribles, ces choses horribles sont pensées et dictées avant tout par le politique. Ce sont des êtres humains. Certains sont drôles alors que ce qu'ils font est effrayant. Ce choix de proximité permet aussi de rapprocher le spectateur de ce qu'il vit dans sa vie d'aujourd'hui. C'est un des axes importants du film, y compris dans la manière de filmer. Comme dans *Rien à foutre*, on a beaucoup travaillé en improvisation. On ne répète pas les scènes, on tourne en direct. Il y a toujours un cadre au sein d'une improvisation, qui consiste à rejouer le canevas du scénario, mais avec la liberté que le jeu nous emmène ailleurs. Les acteurs n'avaient pas à apprendre leur texte. Pour laisser de la liberté, je ne les ai pas obligés à utiliser tel ou tel terme. Je leur ai donné des bases historiques. Je tenais à leur laisser la possibilité de vivre des choses et de les exprimer par eux-mêmes. Dans une scène où Marre est avec des patrons de PME ce sont des vrais patrons de petites entreprises dans la vie qui jouent ces personnages. On les a mis autour d'une table et c'est de l'improvisation. Swann Arlaud expose son programme et eux doivent réagir. De même, dans la scène d'ouverture, ce sont des vrais hauts fonctionnaires, des énarques, qui interprètent les personnages. Ils ont des tics de langage en tant qu'habitues des cabinets ministériels. Par exemple, la distinction entre coopération et collaboration n'était pas dans le scénario et ce sont eux qui ont ouvert cette discussion. J'admire les films de Peter Watkins, j'ai toujours été soucieux de faire du moment du tournage le lieu performatif de la pensée et de prendre à bras le corps ce qui en sort.

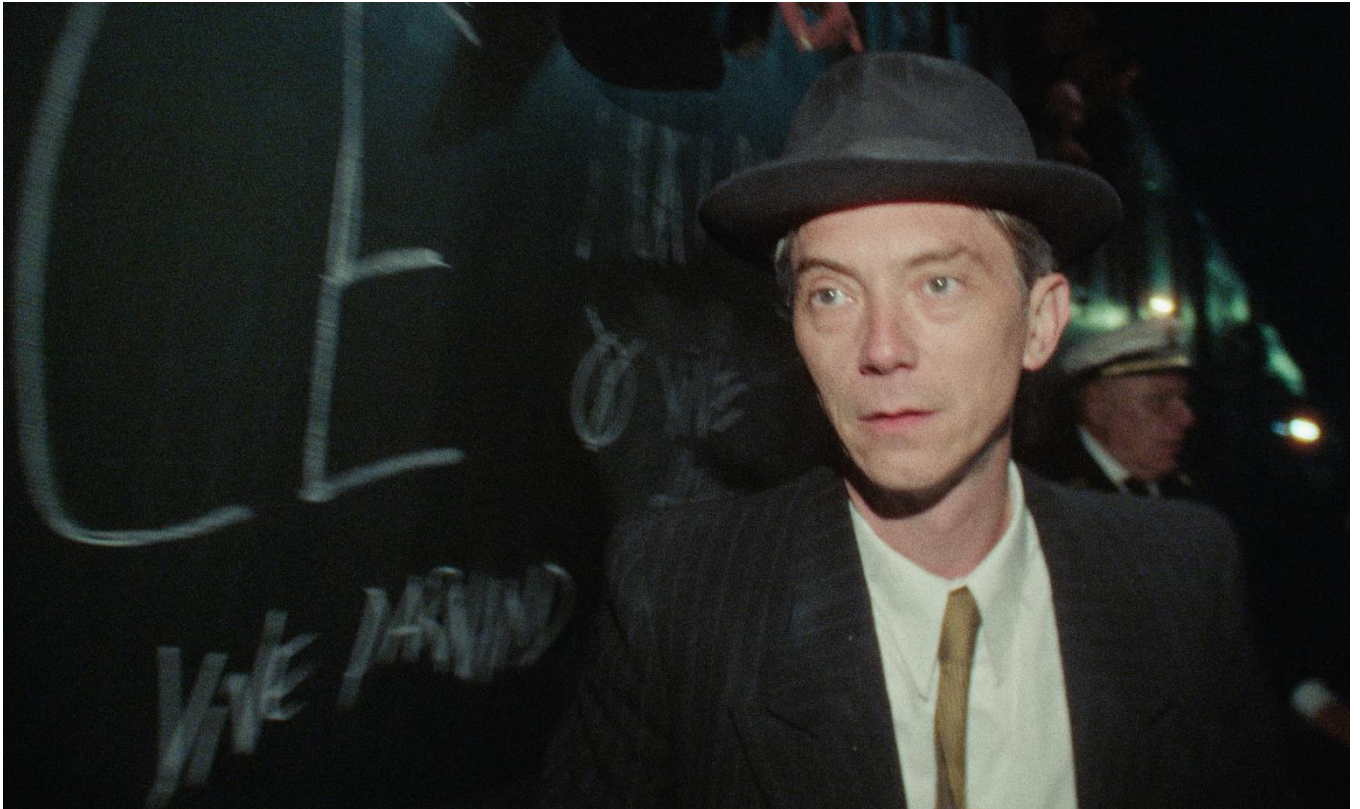
L'usage que vous faites de la musique dans le film est surprenant. La danse chez le préfet sur le tube « Pop Corn », l'endroit où est placée la chanson « Live is life ».

J'avais peur de faire des anachronismes, de crainte qu'ils ne soient pris pour des effets. Il ne fallait pas que ça fasse comme les Converses de Marie-Antoinette dans le film de Sofia Coppola. Mais la sensation d'être au présent passe parfois mieux en créant des décalages. Je me suis dit que si on met une musique de l'époque, cela ne va pas donner envie de danser avec les personnages. Pour le tube « Pop Corn », on a repris toute une chorégraphie, à partir

des archives de l'INA. Afin de jouer pleinement sur une zone ambiguë d'obscénité avec ces gens qui dansent, pour montrer que certains étaient heureux à cette époque. Le préfet de Limoges, qui n'est pas nommé, c'est Antoine Lemoine, un des bourreaux de Vichy. La chorégraphe m'a demandé si je voulais qu'ils dansent parfaitement mais je souhaitais les voir danser en « amateurs », sur une chorégraphie que tout le monde connaît, dont on a les automatismes. La scène de danse a été la dernière que nous avons tournée. J'ai choisi de la musique électro des années 60-80 car c'est un peu comme Vichy. Cela veut paraître moderne et c'est complètement ringard (rires). Et puis la musique populaire, héritage de la Nouvelle Vague, apporte de la vitalité, de l'énergie, car les films sont souvent plus chiants que la vie. La vie n'est pas aussi sérieuse que cela. D'où le côté désinvolte de la musique dans le film, pour sortir de cet esprit de sérieux.

Pour conclure, comment définiriez-vous ce film ?

Notre Salut raconte une trajectoire personnelle sur fond de banalité du mal, une notion qui est devenue un peu une tarte à la crème. Hannah Arendt dit que les systèmes dictatoriaux, fascistes, ont mis en place une séparation des tâches qui ne permet pas de voir l'ensemble. De ce fait, il est possible de faire faire le pire à n'importe quelle personne. Le film interroge cela. Mais sa réponse est différente car ce n'est pas n'importe qui qui fait cela. Il y a une rencontre entre l'opportunisme et une conviction. Ce que le film montre. Notre héros est prêt à tout, y compris exécuter une mission dont il ignore le contenu, lorsqu'il va récupérer un chat. Mon arrière-grand-père avait plus de conviction idéologique que des gens qui étaient très haut placés, comme Henri Maux, qui a obtenu le poste que Marre convoitait. Le rapport à l'humiliation, les blessures quant à l'ascension sociale, c'est aussi un moteur important de la vie en général, dès qu'il s'agit de les rattraper. Il est important aussi de montrer qu'il n'aurait pas fait ce qu'il a fait s'il n'avait pas eu cette femme-là, dure avec lui, avec un rapport violent sous-jacent, comme dans la scène avec la robe. Ces régimes-là jouent au chat et la souris avec ses fonctionnaires, tout comme avec Henri Marre, les attirant pour leur faire croire qu'ils vont accéder à quelque chose tout en faisant en sorte qu'ils n'y arrivent jamais, les maintenant à leur place. Faire miroiter, mais pour rien. Ce qui m'a semblé le plus important dans le film, c'est de faire ressentir le fonctionnement d'une dictature, de le montrer de l'intérieur, et non par le sommet. J'ai toujours eu peur que la figure incarnant le mal apparaisse comme un héroïsme inversé. La violence, le mal ne sont pas grandioses. Le film reste dans les bureaux, au stade des crimes de papier. Sublimer le mal en filmant des actes de violence est pour moi très problématique. On rejoint ici le concret du présent de l'Histoire, là où le film entend se situer, car on croit toujours que les gens avaient le tableau d'ensemble, celui que nous avons aujourd'hui, ce qui n'était pas le cas. Ce qui vaut aussi du point de vue du filmeur, en ne faisant pas croire qu'on est un expert certifié. Je n'ai jamais eu envie de faire un film sur Vichy sauf que, en découvrant cela, en lien avec une psychanalyse généalogico-personnelle et familiale, j'ai voulu restituer une immersion dans le concret administratif de ce régime à partir d'un fil de réalité. Notre Salut est un film sur un personnage complètement renfermé sur lui-même, sa pensée abstraite étant confrontée à la réalité, dans un endroit où il est amené à poser une responsabilité, le tout au cœur d'une histoire collective. Il ne s'agit pas d'un procès à charge ou à décharge mais d'analyser un parcours d'existence. Si on garde l'image d'un procès, on est plutôt au stade de l'exposé des faits, de l'instruction, avant le jugement, tout en évitant la fascination pour le mal.



À PROPOS DE ...

EMMANUEL MARRE

Réalisateur et scénariste

Emmanuel Marre vit et travaille entre Bruxelles et Paris. Après le court métrage remarqué *Le film de l'été* (Berlinale 2017), Julie Lecoustre le rejoint en 2018 pour écrire, penser et fabriquer *D'un château l'autre* (Pardino d'oro à Locarno). En 2020, ils poursuivent leur collaboration en co-réalisant *Rien à foutre* avec Adèle Exarchopoulos (Semaine de la Critique 2021). En 2025, il réalise son premier long métrage en solo, inspiré librement de la vie de son arrière-grand-père, *Notre Salut*. Le film est sélectionné l'année suivante au Festival de Cannes en compétition.

Filmographie

NOTRE SALUT (2026 – Emmanuel Marre) – Réalisateur et scénariste Sélection officielle du Festival de Cannes 2026

RIEN À FOUTRE (2021 – Emmanuel Marre et Julie Lecoustre) – Réalisateur et scénariste

CEUX QUI TRAVAILLENT (2018 – Antoine Russbach) – Scénariste

D'UN CHÂTEAU L'AUTRE (2017 – Emmanuel Marre) – Réalisateur et scénariste

LE FILM DE L'ÉTÉ (2016 – Emmanuel Marre) – Réalisateur et scénariste

SWANN ARLAUD

Acteur

Diplômé des Arts Décoratifs de Strasbourg, Swann Arlaud est né en 1981. On l'a vu notamment dans *Ni le ciel ni la terre* de Clément Cogitore, *Les Anarchistes* d'Élie Wajeman, et *Petit paysan* d'Hubert Charuel, pour lequel il obtient le César du meilleur acteur en 2018. Il confirme avec *Grâce à Dieu* de François Ozon (César du meilleur second rôle en 2020) et *Anatomie d'une chute* de Justine Triet (César du meilleur second rôle en 2024). Il est ensuite à l'affiche de *L'Inconnu de la Grande Arche* de Stéphane Demoustier et tient le rôle principal dans *La condition* de Jérôme Bonnell en 2025. Swann Arlaud a déjà réalisé 4 courts métrages, dont *La catastrophe* en 2026.

Filmographie

NOTRE SALUT (2026 – Emmanuel Marre) Sélection officielle du Festival de Cannes 2026
LA CATASTROPHE (2026 – Swann Arlaud)
SUKKWAN ISLAND (2025 – Vladimir de Fontenay)
L'ÉTRANGER (2025 – François Ozon)
LA CONDITION (2025 – Jérôme Bonnell)
L'INCONNU DE LA GRANDE ARCHE (2025 – Stéphane Demoustier)
TANT QUE LE SOLEIL FRAPPE (2023 – Philippe Petit)
L'ÉTABLI (2023 – Mathias Gokalp)
ANATOMIE D'UNE CHUTE (2023 – Justine Triet) – Palme d'Or, Festival de Cannes 2023, César du Meilleur Acteur dans un second rôle, 2024
VOUS NE DESIREZ QUE MOI (2022 – Claire Simon)
À PROPOS DE JOAN (2022 – Laurent Larivière)
GRÂCE À DIEU (2019 – François Ozon) César du Meilleur Acteur dans un second rôle, 2020
EXFILTRÉS (2019 – Emmanuel Hamon)
PERDRIX (2019 – Erwan Le Duc)
PETIT PAYSAN (2017 – Hubert Charuel) – César du Meilleur Acteur, 2018
UNE VIE (2018 – Stéphane Brizé)
LES ANARCHISTES (2015 – Élie Wajeman)
NI LE CIEL NI LA TERRE (2015 – Clément Cogitore)
MICHAEL KOHLHAAS (2013 – Arnaud des Pallières)
CRAWL (2012 – Herve Lasgouttes)

SANDRINE BLANCHE

Actrice

Actrice belge, Sandrine Blancke est révélée dans *Toto le héros*, de Jaco Van Dormae (Caméra d'Or au Festival de Cannes en 1991), puis enchaîne avec *Le Fils du requin* d'Agnès Merlet, qui lui vaut un prix d'interprétation au Festival de Gand et *L'Ombre du doute* de Aline Issermann pour lequel elle recevra le Prix du Public d'Interprétation à la Mostra de Venise. Elle tourne ensuite sous la direction, entre autres, de Stijn Coninx (*Soeur Sourire*), Jalil Lespert (*Yves Saint Laurent*), Gilles Bannier (*Arrêtez-moi là*), Laura Wandel (*Un Monde*) ou encore Quentin Dupieux (*Daaaaaali !*). En 2023 sa prestation dans *Dalva* d'Emmanuelle Nicot, présenté à la Semaine de la Critique, lui vaut le Magritte du Meilleur Second Rôle. En parallèle, elle tourne dans plusieurs séries, dont *La Trêve*, *Zone Blanche*, *Ad Vitam* ou encore dernièrement *Merteuil* réalisée par Jessica Palud. En 2026, elle incarne Paulette dans *Notre Salut* de Emmanuel Marre, au côté de Swan Arlaud, présenté en Compétition Officielle au Festival de Cannes. En 2026 on la retrouvera également dans *Silent Rebellion* de Marie-Elsa Sgualdo et *Un détour* par Diane de Ann Sirot et Raphael Balboni.

Filmographie

NOTRE SALUT (2026 – Emmanuel Marre) Sélection officielle du Festival de Cannes 2026

MERTEUIL (Série, 2025 – Jessica Palud)

DAAAAAALI ! (2023 – Emmanuelle Nicot)

DALVA (2023 – Quentin Dupieux)

UN MONDE (2021 – Laura Wandel)

LA CHAMBRE OBSCURE (2020 – Marie-Christine Questerbert)

AD VITAM (Série, 2018 – Thomas Cailley et Sébastien Mounier)

ZONE BLANCHE (Série, 2017 – Mathieu Missoffe)

LA TREVE (Série, 2016 – Benjamin d'Aoust, Stéphane Bergmans, Matthieu Donck)

ARRETEZ-MOI LA (2015 – Gilles Bannier)

YVES SAINT LAURENT (2014 – Jalil Lespert)

SOEUR SOURIRE (2008 – Stijn Coninx)

LES FILLES NE SAVENT PAS NAGER (2000 – Anne-Sophie Birot)

L'OMBRE DU DOUTE (1993 – Aline Issermann)

LE FILS DU REQUIN (1993 – Agnès Merlet)

TOTO LE HEROS (1990 – Jaco van Dormael)

LISTE ARTISTIQUE

Henri Marre	Swann Arlaud
Paulette Marre	Sandrine Blancke
Gasque	Mathieu Perotto
Harpo Guit	Harpo
Mathilde Abd-El-Kader	Corinne
Jean-Baptiste Marre	Maux

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Emmanuel Marre
Scénario & Dialogues	Emmanuel Marre
Dramaturgie Et Conseil Artistique	Julie Lecoustre
Sociétés De Production	Kidam Michigan Films
Sociétés De Coproduction	Condor Distribution Les Films Pelléas Unité Les Films de Pierre France 2 Cinéma The Ink Connection RTBF (Télévision belge) Be tv & Orange Proximus
Image	Olivier Boonjing
Son	Antoine Bailly Valène Leroy Corinne Dubien
Décors	Anna Falguères
Costumes	Prunelle Rulens
Coiffures	Alizée Gaye
Montage	Nicolas Rumpl
Casting	Julie Sokolowski Julie Lecoustre
Ventes Internationales	Condor Distribution
Distribution Suisse	Frenetic Films