

UN SECRET

DE CLAUDE MILLER

FICHE TECHNIQUE

FRANCE - 2006 - 1h40

Réalisateur :
Claude Miller

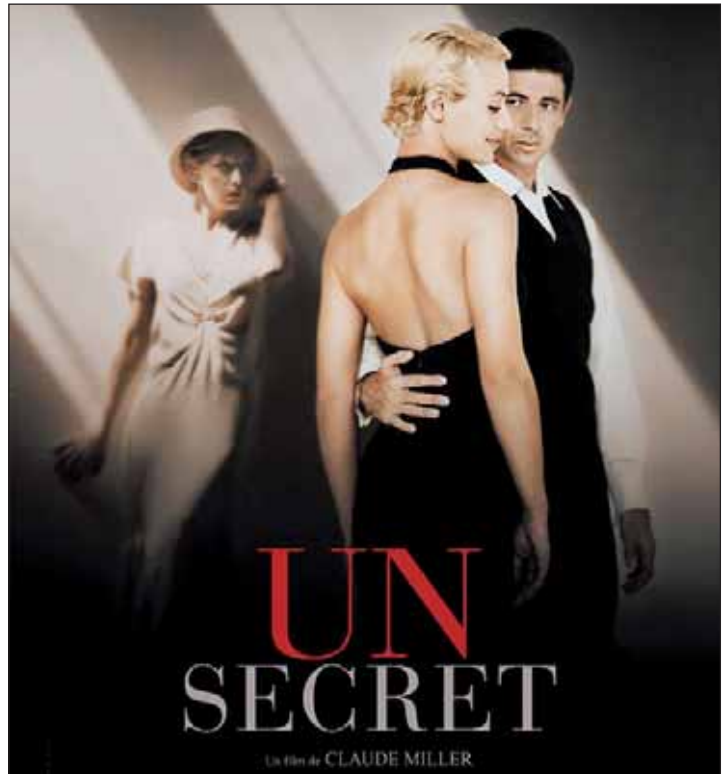
Scénario :
Claude Miller & Natalie Carter
d'après l'œuvre de **Philippe Grimbert**

Image :
Gérard de Battista

Montage :
Véronique Lange

Musique :
Zbigniew Preisner

Interprètes :
Cécile de France
(Tania)
Patrick Bruel
(Maxime)
Ludivine Sagnier
(Hannah)
Julie Depardieu
(Louise)
Mathieu Amalric
(François, à 37 ans)
Nathalie Boutefeu
(Esther)
Yves Verhoeven
(Georges)



SYNOPSIS L'exploration d'un lourd secret de famille et l'histoire d'une passion, à travers le voyage intérieur de François, un enfant solitaire qui s'invente un frère et imagine le passé de ses parents. Le jour de ses quinze ans, une amie de la famille révèle au jeune François une vérité bouleversante, mais qui lui permet enfin de se construire.

CRITIQUE

Une surface floue, tachetée, ouvre *Un secret*. Après le générique en surimpression, la silhouette d'un enfant chétif y apparaît : il s'agit de la surface réfléchissante d'un miroir de vestiaire où il se regarde. La force de cette première image annonce certains motifs du film, qui traversent tout le cinéma de Claude Miller : quête de l'identité, interrogation du reflet, fragilité de l'image corporelle. Quelques années plus tard, l'enfant devenu adolescent reproduira le même rituel devant la même glace. D'une scène à l'autre, Miller multiplie ainsi les échos, les réminiscences inlassablement, il s'agit de convoquer la mémoire de ce qu'on n'a pas encore appris à formu-



ler. Maintenant, François a quinze ans. l'âge est venu où le lourd secret qui pèse sur son existence va lui être révélé. Le bouleversant roman autobiographique de Philippe Grimbert posait la question comment nommer un secret pour en faire le sujet d'un livre ? Le beau film de Claude Miller pose forcément celle-ci : comment l'incarner ? La révélation dudit secret n'en est pas une, ou à peine ; comme l'énonce, au milieu du film, la voix off du protagoniste : « Louise m'apprenait enfin ce que j'ai toujours su. » La question, on le voit, n'est pas tant le secret lui-même, mais quelle forme lui donner. Des images hantent les pensées de François depuis toujours ; ces images sont fragmentaires et concernent des événements antérieurs à sa naissance. La fragmentation est la figure clé : elle empêche de construire une réalité plausible, et engendre une imagination fertile. François enfant se rêve un grand frère qui représente tout ce qu'il aimerait être aux yeux de son père : un athlète, un modèle de force physique et de performance sportive. Il rêve l'idylle de ses parents en se construisant un « gentil roman » « tout ça c'est pour nous », chante Trenet). (...) Le non-dit, dans la vie de François, s'organise autour de deux axes : la petite histoire (celle de ses parents, Patrick Bruel et Cécile de France, et de leur amour) et la grande Histoire (la guerre, l'Holocauste). Ces deux axes convergent en la personne d'Hannah (Ludivine Sagnier) et de son fils Simon, et se cristallisent dans une anthologique scène

de repas d'anniversaire avorté. Hannah et Simon : deux personnages dont l'existence même a été effacée par le silence, comme les portraits de politiciens dissidents gommés des photos officielles, mais cela, ce serait la grande Histoire ; il est plus facile de détruire des photos de famille. (...) Visuellement, l'un des aspects les plus intéressants du film est sa mise en scène des corps. Le jeune François a un problème avec son propre corps, qui lui semble indigne de l'image athlétique que son père attend de lui. L'incapacité du garçon à se construire une identité harmonieuse se reflète dans sa vision morcelée de l'anatomie humaine, exprimée par les cadrages : à la fragmentation d'un psychisme répond celle de corps découpés (mains, bras, torsions, jambes...). Ce morcellement met en cause aussi bien le corps idéalisé (celui de stars sculpturales : Cécile de France mannequin et nageuse, Patrick Bruel gymnaste) que le corps rejeté, dégradé, comme dans ces images de camps de concentration, dont Miller dénonce la banalisation dans les salles d'école. Cela revient au même : l'idolâtrie des corps parfaits est corollaire de l'extermination des autres. Le personnage crucial de Louise, la bienveillante voisine, celle qui lève le secret et qui répare les corps tout en sachant les désirer (elle est kinésithérapeute), est l'occasion pour Julie Depardieu, après *La Petite Lili*, d'une nouvelle création émouvante et lucide sous la férule de Claude Miller : le geste de la main qui cherche automatiquement son

étoile jaune quand elle aperçoit le gendarme est aussi convaincant que sa diatribe sur l'indignation. Patrick Bruel trouve en Maxime (le père) l'un des rôles les plus complexes et les plus ambigus de sa carrière : pour exorciser le secret qui lui fait préférer le déni à une insupportable culpabilité, Maxime impose à son fils la dictature écrasante de la perfection physique, et ne se montre fier de lui que lorsque François casse la figure à un camarade de classe. Sur ses barres parallèles, Maxime évoque la description du gymnaste par Francis Ponge en 1942, dans *Le Parti pris des choses* : « Pour finir, il choit parfois des cintres comme une chenille, mais rebondit sur pieds, et c'est alors le parangon adulé de la bêtise humaine qui vous salue. » Le couple de gravure de mode qu'il affiche avec Tania au bord de la piscine « elle est vachement belle, on dirait Kiki Caron ! » s'exclame une adolescente qui n'a jamais vu de film avec Esther Williams) provoque chez leur fils un dégoût de lui-même et de son corps. De la part de Maxime, cette tyrannie du paraître s'accompagne d'un rejet de sa judéité : il admet en plaisantant, face à ses parents, être une « autruche antisémite », refuse le port de l'étoile jaune, et, plus tard, changera l'orthographe de son nom tout en donnant à François un baptême catholique (ce qui revient à falsifier sa carte d'identité, comme on le faisait pendant l'Occupation). C'est ainsi qu'il rejoint inconsciemment l'idéologie barbare, comme nous l'indique une citation des



jeux Olympiques filmés par Leni Riefenstahl en 1936, et une remise de médaille sur l'air de «Maréchal nous voilà». Ce terrible parallèle est renforcé par l'épilogue (repris du roman), où l'on découvre que la fille du collaborateur Laval aimait les animaux de compagnie, alors que son père déportait les Juifs. Cet attendrissement abject fait écho à la peluche cachée qu'on interdit à François de toucher (au prétexte qu'elle est sale, tel un passé «plein de bêtes»), ainsi qu'au désespoir de Maxime, vieilli, quand son chien se fait écraser et que resurgit une culpabilité jusque-là refoulée. Il ne sert à rien de vouloir anéantir la mémoire des morts ; un jour ou l'autre, ils reviennent.

Yann Tobin
Positif n°560

ENTRETIEN AVEC CLAUDE MILLER

Comment avez-vous découvert le roman de Philippe Grimbert, «Un Secret», dont le film est l'adaptation ?

Depuis notre première collaboration en 2000 pour **Betty Fisher et autres histoires**, d'après Ruth Rendell, Yves Marmion, le producteur, m'alimentait très régulièrement en romans dont il me conseillait la lecture. C'est ainsi qu'il m'a fait lire celui de Philippe Grimbert en me le recommandant chaleureusement. Dès cet instant, il ne m'a pas caché qu'UGC pourrait être intéressé par l'adaptation. J'ai donc lu très vite «Un

secret» et le soir même j'ai tenu à donner une réponse à Yves : oui, je voulais raconter au cinéma cette histoire magnifique !

Qu'est-ce qui a été pour vous l'élément déclencheur ?

Quand on parle des victimes du nazisme, on a l'impression souvent que ces gens n'étaient pas des gens comme tout le monde : qu'ils n'avaient pas vécu d'histoires d'amour, qu'ils n'avaient pas connu de passions.

Mais n'y avait-il pas des raisons plus personnelles ?

Je suis né en 1942. Il n'y a pas beaucoup de survivants dans ma famille : la plupart de mes oncles, tantes et grands-parents ne sont pas revenus des camps de concentration. Enfant puis adolescent, je fus hanté par cette histoire traumatisante et anxiogène. J'en ai conçu des peurs et des phobies. J'étais un enfant craintif mais quoi de plus normal puisque ma mère m'a porté dans la peur ? Mais, bizarrement, c'était un thème dont je n'avais parlé dans aucun de mes films précédents. Au point même que dans **L'accompagnatrice**, qui se déroule durant la Seconde Guerre mondiale, ce thème n'était même pas abordé.

S'agissait-il d'un sujet tabou ?

Non, mais ce n'était pas dans mes préoccupations premières de cinéaste. A l'instar de toute ma famille, j'ai toujours été un Juif laïc, absolument non religieux. J'ai senti que l'adaptation du roman de Philippe Grimbert pouvait être

l'occasion de rendre un hommage à ma famille et à son histoire. D'autant que nous sommes tous les deux issus du même milieu social, ni bourgeois, ni prolétaire. Nos parents étaient des petits bourgeois, commerçants et Juifs ashkénazes. (...)

Pour en revenir à la préparation du film, vous avez organisé un casting de scénaristes fort peu orthodoxe. Pourquoi ?

C'est vrai que c'est une pratique peu courante. Pour deux ou trois films récents, j'avais été mon propre scénariste. J'aimais assez cette solitude d'écriture. Je me disais que le livre adapté était alors mon partenaire de travail. Mais dans le cas d'**Un secret**, j'avais envie de discuter avec un co-scénariste parce que tout était à faire cinématographiquement : le roman se présente comme un récit à la première personne, sans aucun dialogue et conçu comme une pensée en mouvement qui est la pensée de l'auteur. Autrement dit, je me trouvais face à de vrais enjeux scénaristiques d'adaptation. Tous les thèmes abordés me plaisaient, mais je savais qu'il fallait trouver une forme cinématographique originale. Je suis donc parti à la recherche d'un scénariste et j'ai demandé à cinq ou six d'entre eux, dont Natalie Carter, d'écrire un véritable premier travail d'adaptation.

Pourquoi avoir retenu celui de Nathalie Carter ?

Nous n'avions jamais collaboré auparavant, mais j'avais beaucoup apprécié l'adaptation qu'elle avait



**CINÉMA[s]
LE FRANCE**

8 rue de la Valse 42100 Saint-Étienne

Le centre de Documentation du Cinéma[s] Le France, qui produit cette fiche, est ouvert au public du lundi au jeudi de 9h à 12h et de 14h30 à 17h30 et le vendredi de 9h à 11h45 et accessible en ligne sur www.abc-lefrance.com



Contact : Gilbert Castellino, Tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com

entreprise du roman de Romain Gary, «*Lady L*». J'ai tout de suite senti chez elle une grande humanité et une belle empathie pour tous les personnages. Le fait qu'elle ne soit pas juive, je le dis, me semblait important pour l'écriture du scénario afin que l'on ne tombe pas dans une complaisance apitoyée. Enfin, dans cette histoire, où les femmes jouent un rôle moteur, Natalie m'apportait une part féminine indispensable. Nous étions donc sur la même longueur d'ondes et nous avons travaillé en harmonie.

Les scènes du passé en couleur, les scènes du présent en noir et blanc : pourquoi ce choix très particulier, à rebours de ce qui se fait en général?

Pour les films qui mélangent les temporalités, comme c'est le cas ici, il existe toujours la tentation de ce que j'appelle le code couleur. (...) J'ai donc tourné le film dans son intégralité en couleur et à l'époque, je n'avais absolument pas l'idée de traiter la partie contemporaine en noir et blanc. Ce n'est qu'au début du montage que cette idée m'est venue et que j'ai demandé ce passage au noir et blanc. Or, en agissant ainsi, j'ai inconsciemment retrouvé l'une des figures littéraires du roman : tout ce qui se déroule au présent est écrit au passé et toute l'action passée est écrite au présent ! C'est d'ailleurs Philippe Grimbert qui le premier a pointé du doigt ce parallèle et ce dialogue entre le livre et le film. (...)

Dossier de presse

BIOGRAPHIE

Claude Miller entre à l'IDHEC en 1962. Puis il effectue son service militaire au service cinématographique des armées. A partir de 1965, il apprend son métier comme assistant aux côtés des plus grands cinéastes comme Marcel Carné (pour *Trois chambres à Manhattan*, 1965), ou encore Jacques Demy (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967). Il est également directeur de production d'un grand nombre de films signés François Truffaut de 1968 à 1975. Son premier court métrage, *Juliet dans Paris* (1967), avec Juliet Berto, est une humoristique histoire de vampire. Son second, *La Question ordinaire*, dont le sujet est la torture, fut interdit plusieurs mois par la censure. Son troisième, *Camille ou la comédie catastrophique*, qui ridiculise l'armée, fut, lui, interdit aux moins de 18 ans.

Il passe au long-métrage en 1975 avec *La Meilleure façon de marcher*, puis *Dites-lui que je l'aime* dans lequel on retrouve la même violence. Son premier succès public et critique n'arrive qu'en 1981 avec le huis clos de *Garde à vue*, qui obtient quatre Césars dont celui du meilleur scénario. Devenant au fil des années un réalisateur des plus attendus, il continue par la suite d'explorer des voies obscures et mystérieuses, par le biais du polar dans *Mortelle randonnée* (1982), ou du roman noir dans *Betty Fisher et autres histoires* (2001).

Tout aussi fasciné par les arcanes de l'enfance, il aborde avec *L'Effrontée* une fascinante chro-

nique adolescente, qu'il prolonge, toujours avec Charlotte Gainsbourg, dans *La Petite Voleuse*, sur un scénario inédit de François Truffaut. (...)

www.allocine.fr

FILMOGRAPHIE

Courts métrages :

<i>Juliet dans Paris</i>	1967
<i>La Question ordinaire</i>	1970
<i>Camille ou la comédie catastrophique</i>	1971

Longs métrages :

<i>La meilleure façon de marcher</i>	1976
<i>Dites-lui que je l'aime</i>	1977
<i>Garde à vue</i>	1981
<i>Mortelle randonnée</i>	1982
<i>L'Effrontée</i>	1985
<i>La Petite Voleuse</i>	1988
<i>L'Accompagnatrice</i>	1992
<i>Le Sourire</i>	1994
<i>Lumière et compagnie</i>	1995
<i>Les Enfants de lumière</i>	
<i>La Classe de neige</i>	1998
<i>La Chambre des Magiciennes</i>	2001
<i>Betty Fisher et autres histoires</i>	
<i>La petite Lili</i>	2003
<i>Un secret</i>	2006

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Positif n°560

Fiches du cinéma n°1879/1880