

CINÉFRANCE STUDIOS,
CURIOSA FILMS,
METRO COMMUNICATIONS
ET TARANTULA
PRÉSENTENT

MÉLANIE THIERRY
ARTEM KYRYK

LA CHAMBRE DE MARIANA

UN FILM DE EMMANUEL FINKIEL
D'APRÈS LE ROMAN D'AHARON APPELFELD

2024 • FRANCE, HONGRIE, BELGIQUE,
ISRAËL
COULEUR
VISA : 160.975
DURÉE : 2h11

DISTRIBUTION
AD VITAM
71, rue de la Fontaine au Roi
75011 Paris
01 55 28 97 00
films@advitamdistribution.com

RELATIONS PRESSE
Monica DONATI
55, rue Traversière
75012 Paris
01 43 07 55 22
monica.donati@mk2.com

Matériel presse téléchargeable
sur advitamdistribution.com

AD VITAM

SYNOPSIS



1943, Ukraine, Hugo a 12 ans.

Pour le sauver de la déportation, sa mère le confie à son amie d'enfance Mariana, une prostituée qui vit dans une maison close à la sortie de la ville. Caché dans le placard dans la chambre de Mariana, toute son existence est suspendue aux bruits qui l'entourent et aux scènes qu'il devine à travers la cloison...

ENTRETIEN AVEC EMMANUEL FINKIEL

A l'origine du film, il y a d'abord un roman plus ou moins autobiographique d'Aharon Appelfeld.

Aharon Appelfeld a été séparé très jeune de ses parents en raison de la guerre et a vécu pendant quatre ans, seul, dans la forêt. Il y a rencontré tout le bas peuple ukrainien, ce qui a forgé son intuition après la guerre, quand il a dit : « j'ai rencontré plus de spiritualité et de sainteté dans ce petit peuple ukrainien que je n'en avais connu dans ma famille de Juifs assimilés ». Sa famille, bourgeoise, parlait Allemand et avait un rapport lointain à la religion, elle se sentait au-dessus de ces baragouineurs de Yiddish. Au cours de sa longue période de survie dans la forêt, Appelfeld a rencontré des prostituées dont il s'est inspiré pour écrire *La Chambre de Mariana*. On peut imaginer que Mariana est une sorte de portrait cubiste de plusieurs femmes, voire plusieurs hommes. Tous ces gens croisés ont contribué à maintenir Appelfeld en vie et à ne jamais tarir son espoir.

Quels ont été les ressorts de votre motivation pour adapter ce roman au cinéma ?

On m'a proposé d'adapter ce livre, ce qui était contingent. Mais le livre rejoint des choses qui

me sont très personnelles, liées à mon histoire familiale. C'était aussi le cas pour *La Douleur*. Je me dis toujours : « je ne ferai plus de film sur la Shoah, ou sur cette période historique, c'est fini ! ». Et à chaque fois, une proposition survient. Là, dans un premier temps, j'ai lu, c'était quand même Appelfeld. Puis de façon très codée, que moi seul pouvait percevoir, cela a rejoint mon imaginaire familial.

Chaque personnage évoque symboliquement des membres de ma propre famille. Mariana, la prostituée non juive, est une sorte de représentation symbolique de la nourrice qui m'a élevé; derrière la petite Anna, la chère cousine d'Hugo, se cache la figure du petit frère de mon père, arrêté à la rafle du Vel d'Hiv en 1942 et envoyé mourir à Auschwitz... C'est en travaillant à l'adaptation que, petit à petit, la figure centrale du roman, le jeune Hugo, s'est apparenté à celle de mon propre père, adolescent resté orphelin au lendemain de la guerre et marqué à jamais. Appelfeld fait de ce personnage la figure même de la possibilité du désir de vivre. Et c'est exactement ça qui a entretenu mon propre désir de faire ce film. Ce don que Mariana lègue à cet enfant, l'envie de rester en vie. Une porte de sortie mentale. Dans le marécage de douleurs que tra-

verse cet enfant se lève tout d'un coup un soleil, une vitalité. Et c'est par l'éveil à la sexualité que cette énergie de vie arrive.

Mariana, c'est Eros, pas seulement au sens sexuel, mais au sens plus global de la vie. Thanatos, c'est le repli, le pas bouger, le pas penser, le pas stimuler, tourner le dos à la vie. Eros, au contraire, c'est forcément voir demain. C'est ce qui m'a motivé à faire ce film. Le titre du roman en anglais d'ailleurs est éloquent : *Blooms of Darkness*.

Pourquoi ne souhaitez-vous pas faire de nouveau film sur cette période ? Crainte d'être étiqueté "cinéaste de la Shoah" ?

Dès qu'on aborde ce thème, on étiquette « film sur la Shoah », sans même essayer de voir si la proposition est différente, singulière. On risque effectivement de se faire enfermer dans une boîte. Mais faire un film est une nécessité, quelque chose de plus fort que tout et submerge ce type de considérations. Ça répond à des questions personnelles, peut-être à quelque chose à régler dans sa propre vie. En travaillant sur *La Chambre de Mariana* il m'est apparu progressivement que je n'avais pas fini d'explorer mon roman familial

alors que je pensais en avoir fini avec *La Douleur*. C'est alors que s'est imposé à moi l'idée que je faisais avec ce film un troisième volet de quelque chose que j'avais commencé il y a bien longtemps.

Dans *Voyages*, je filmais des gens d'aujourd'hui hantés par le passé dont il n'existait plus que des traces, et un profond tourment. Pour *La Douleur*, j'ai plongé dans le passé, mais je me suis placé du côté de celle qui attend, qui est extérieure au cercle concentrationnaire et au processus de destruction. Jusqu'à présent, je ne filmais que les échos du big bang, là, je m'en suis approché. Avec *La Chambre de Mariana*, je suis non seulement retourné vers cette époque mais je suis allé au front, au cœur de ce processus. Ce ne sont plus des traces enfouies, j'ai filmé un charnier, chose que je n'aurais jamais fait il y a dix ans. Je faisais partie de ceux qui disent : « ça ne se filme pas ! ». Mais là, je me suis dit : « il faut montrer, il faut que le petit soit témoin direct ». Et grâce à sa rencontre avec la solaire Mariana, Hugo courra vers la vie. C'est l'aboutissement du chemin que j'avais entamé à mes débuts.

Voyages, La Douleur et La Chambre de Mariana, ce sont aussi trois formes différentes.

Si *La Chambre de Mariana* peut être vue comme la troisième partie d'un triptyque, ce sont en effet trois propositions de cinéma différentes. *Voyages* s'inscrivait dans une tradition un peu documentaire. Je refusais des pans entiers de fiction. *La Douleur* m'a permis d'aller dans la fiction parce que Marguerite Duras y avait été. Quand on lit la biographie de Duras, ce qu'elle écrit dans *La Douleur* n'a rien à voir avec ce qu'elle dit avoir vécu. Elle a souvent écrit et dit qu'elle n'avait pas arrêté de mentir, d'aller vers la fiction pour mieux dire une vérité, comme possibilité même de la littérature.

Pour *La Chambre de Mariana*, Appelfeld lui-même a fait cette démarche : il n'a jamais écrit des romans exactement sur ce qui lui était arrivé, il est passé par la fiction pour mieux véhiculer son ressenti authentique.

C'est pourquoi j'ai mis en exergue du film cette phrase d'Appelfeld qui dit que le passé ne revient pas par la mémoire mais par le corps. C'est le corps qui se souvient. Avec ce film, j'ai pu faire un pas supplémentaire vers la fiction en m'approchant du conte ou de la fable : les personnages ont une valeur autant réelle que symbolique. J'ai pu écrire très librement Mariana, un personnage fantasque, haut en couleurs. Elle n'arrête pas de jouer. Elle est contradictoire, dépressive, elle pratique le déni, terriblement en vie, elle est un soleil.

Mélanie Thierry est magnifique, mais on est surpris qu'elle joue une Ukrainienne et qu'elle parle en ukrainien.

Pour jouer ce personnage-instrument qui est parfois une flûte traversière, parfois une basse mélancolique, il me fallait une virtuose. J'ai fait des essais avec des comédiennes ukrainiennes mais je n'obtenais pas cette figure cubiste qui fait plein de choses à la fois avec une vitalité absolue. L'expression de sentiments profonds et authentiques, le rythme et la vérité de cette énergie de feu-follet étaient plus importantes que le fait que la langue de la comédienne soit maternelle ou pas. Je ne cherchais aucune espèce de naturalisme, mais l'authenticité des sentiments. Méla-





nie est tellement géniale qu'elle n'a pas la même voix en ukrainien et en français et que son corps ne bouge pas de la même façon. L'ukrainien n'est pas que dans le texte, mais aussi dans ses rires tonitruants et ses pleurs de petite fille. Elle est Mariana jusqu'au bout de l'âme.

Hugo voit la Shoah depuis son placard, un prisme très indirect et diffracté. Une situation féconde cinématographiquement ?

Appelfeld a mis en place un dispositif génial qui permet de tout découvrir à partir de la privation d'un sens : la vue ! Pour un film c'est un point de

départ sublime. Au début, on se demande comment on va adapter ça. On ne va pas passer deux heures dans un placard. Mais dans toute boîte, fermée, il y a des interstices, des trous, et ce qu'on entend. Et surtout, il y a l'imagination. Privé de vue, le cerveau crée des images. A partir de là, le cinéma peut se déployer. Tout au long de ce film, on a cultivé la question du point de vue exclusif et du cadre. On se prive d'outils de narration et à partir de là, plein de choses se passent, surgissent. C'était très excitant. Hugo est dans un placard, lui-même situé dans une chambre. Le placard a des fissures, la chambre a une fenêtre, Hugo voit le monde à travers ça. Le

film est en 1/37 mais on a multiplié les champs barrés, les amorces, les cadres dans le cadre, de toutes tailles et de toutes formes. Et c'est comme ça, son après son, parcelles grapillées par un petit trou, fragments et effluves, qu'Hugo découvre qu'il est dans un bordel et ce que c'est qu'un bordel.

C'est aussi du concret, la chambre est très concrète, très charnelle...

J'aime lire Lacan : ce qu'on appelle le concret, c'est de l'imaginaire, pas du réel. Que celui qui sait ce qu'est le réel lève le doigt !

Dans mon for intérieur, je me suis dessiné comme un schéma du dispositif. La chambre, c'est le lieu de l'imaginaire, dehors le lieu du réel, et le placard, c'est quoi ? L'endroit où l'imaginaire rencontre le symbolique. C'est là où apparaissent des figures, comme par exemple une mère symbolique... et où se déploient les images mentales vécues ou inventées. Et puis, quand Hugo s'enfuit seul du bordel, qu'il quitte la chambre pour la première fois, je voulais qu'il soit plongé dans quelque chose qui ressemble à du réel. Le réel, c'est ce contre quoi on se cogne, disait Lacan. Et c'est ce qui m'a conforté dans l'idée d'aller jusqu'à filmer le charnier.

La tension du film se situe-t-elle aussi pour Hugo entre la métaphysique, le risque permanent de la mort, et le trivial, l'éveil du désir sexuel ?

Je ne ferais pas cette distinction parce que je pense que la chose sexuelle est aussi métaphysique. C'est peut-être même l'endroit où on l'éprouve le plus. L'éveil du désir sexuel n'a rien à voir avec le trivial. Ni dans la vie, ni dans le film : pour Hugo c'est fondamental. Mais disons plutôt que cette tension entre pulsion de vie et pulsion

de mort est au cœur du livre d'Appelfeld. Ce sont deux énergies qui se mêlent et c'est grâce à cette dialectique qu'Hugo parvient à vivre, à survivre, tant physiquement que mentalement. Mariana est la passeuse, c'est par elle que passera l'énergie de la vie. De ce point de vue-là, Hugo est le contretypé absolu des trois dames de *Voyages*.

Parlons de la scène de fin, dans la grange. Pourquoi et comment en 2023 décide-t-on d'adapter certaines situations perçues comme très délicates aujourd'hui ?

Appelfeld était un homme pudique et de grande moralité, sa littérature le montre. Alors pourquoi dans ce roman, il place l'enfant dans un bordel, dans le placard de la chambre d'une prostituée qui exerce son métier à moins de deux mètres de lui? Pourquoi a-t-il choisi de représenter la Juste de son roman par le personnage d'une prostituée? Pourquoi la promiscuité entre ce petit ado et cette adulte sont si récurrentes et formulées dans le roman (largement plus que dans le film)? Qu'est-ce qu'Appelfeld veut nous dire? Eros contre Thanatos.

Alors oui, cela a été une vraie question à l'écriture du scénario, parce que justement nous sommes en 2023. Mais la solution n'était surtout pas d'évacuer la question. On ne saurait évacuer la sexualité du champ d'Eros et il fallait respecter le message d'Appelfeld... J'ai choisi d'une part de jouer beaucoup plus la voie de la suggestion, de travailler sur le hors-champ et la bande son, et de rendre Mariana beaucoup moins « expressive » quant à la sexualité, d'autant que je ne voulais absolument pas faire d'érotisme. Enfin, alors qu'Appelfeld nous dit plusieurs fois : « ce matin-là, Hugo était devenu un homme » j'ai concentré le passage à l'acte en une seule scène à la fin, celle de la grange et j'ai fait de ce geste

que fait Mariana l'aboutissement d'un long chemin tout à fait tragique. Grâce au talent de Mélanie, cette scène est devenue la scène où Mariana fait le don d'elle-même, un acte de pur amour, et en même temps un geste absolument tragique car elle sait qu'elle va mourir.

Vous remarquerez qu'on ne montre pas, on passe immédiatement dans le contre-champ, renversant les rôles, ce n'est plus Hugo qui observe, il est observé, il est dans la vie.

Ne croyez pas que Mélanie Thierry n'a pas eu d'interrogations quant à cette problématique dans le film. Nous en avons longuement parlé. Nous avons été d'accord sur ce qui faisait la force du sujet, et la beauté de son personnage, une crête étroite au bord des contradictions les plus totales, surtout pas une sainte, mais droite et sincère, souvent souillée, mais un cœur pur comme du cristal.

Vous dites que par rapport à votre histoire familiale, Hugo serait votre père...

Plus j'avancé dans l'écriture, plus ça me ramenait à mon histoire. Et je me disais, il est où mon père dans cette fiction? Dans *La Douleur*, mon père, c'était Marguerite, le personnage qui attend. C'est seulement à la fin de l'écriture de *La Chambre de Mariana* que j'ai compris que mon père n'était pas le père d'Hugo mais Hugo lui-même! A ceci près, et ce détail a toute son importance, que mon père après avoir subi l'arrachement de ses parents et de son petit frère est sorti exsangue de la guerre. Toute sa vie a été placée sous le sceau de la perte.

Dans le film, Hugo est totalement mis en vie par sa rencontre et son expérience avec Mariana, et à la fin du film, son visage s'illumine, il se lève et il court.



C'est donc votre père tel que vous auriez aimé qu'il soit ?

Peut-être... Je pourrais vous en dire plus dans quelques mois, après d'autres séances de psychanalyse. Ce film devait déboucher sur la vie, pas sur la mort.

Mariana passe par tous les états vis-à-vis d'Hugo. Pouvez-vous parler de ce personnage fantasque qui nous balade en montages russes ?

Elle est très spéciale. Quand Hugo se fait repérer par la cuisinière, Mariana a une discussion avec elle. La séquence suivante, Mariana est hilare et dit à Hugo : "Tu te rends compte, elle a voulu me faire peur, mais je l'ai bien eue". Elle prend ça comme un jeu. Elle semble n'avoir peur de rien. Au début, Hugo est un poids et un risque pour elle. Puis elle s'attache. Hugo est d'abord un fils fantasmé et ça redore son blason dans sa tête à elle. Entretemps, elle le ressent comme un ami à qui elle peut se confier. Il est subtil et attentif, elle est sûre que lui peut la comprendre. On peut imaginer qu'elle aussi tient le coup dans cette période-là grâce à lui... Elle perd sa mère et les voilà soudés dans le malheur. La douleur de celui qu'elle doit cacher et reconforter l'aide aussi.

Et puis les mois passent et Hugo mûrit... D'aucun pourrait trouver que son intérêt pour la chose sexuelle est précoce, mais n'oublions pas le contexte et surtout le fait qu'Appelfeld ait placé son personnage dans un bordel, où vivent une quinzaine de prostituées. A une exception près, Hugo n'est entouré que de femmes.

Enfin, autre étape du processus, Mariana projette sur lui. Hugo avait un oncle, Sigmund, dont Mariana était amoureuse. Elle aurait pu l'épouser, sa vie aurait pu être tout autre...

Et voilà ce jeune Hugo, fin, intelligent, cultivé,

comme un miroir de son oncle Sigmund. Son autre Juif de cœur. Quand elle coupe les cheveux d'Hugo, elle lui dit que Sigmund était un intellectuel dans son genre, et d'ailleurs elle trouve qu'ils se ressemblent.

Enfin je pense qu'elle aime le regard amoureux qu'Hugo finit par lui porter. Moi j'ai fait comme si je faisais un film d'amour, un peu comme un mélo.

Le bordel, où est caché Hugo, joue aussi un rôle dans le film. Les occupants de ce petit monde forment une communauté : est-ce un microcosme de la société qui va de l'esprit collabo à la fibre résistante ?

C'était comme ça, non ? L'Ukraine a été une des terres les plus impliquées dans cette guerre. La Shoah par balles, c'était là-bas. Elle n'aurait pas été possible sans une grande participation de la population. Ça fait aussi partie de l'histoire de l'Ukraine, ce qui n'a rien à voir avec l'époque actuelle, tout comme la France des collabos n'est pas la même qu'aujourd'hui, à quelques exceptions près.

On devait tourner en Ukraine même puis la Russie l'a envahie et on a finalement tourné en Hongrie. Pendant la préparation, on s'est retrouvé devant un dilemme : comment représenter l'Ukraine de 1942 sans donner des gages à la rhétorique putinienne ? Cette guerre en Ukraine a un peu modifié le script au sens où à un moment, les filles dans le film ont plus peur des Russes qui vont arriver que des Allemands qui viennent de partir, et qui étaient leurs clients. Les épurations ont été terribles, notamment, comme dans beaucoup de pays, pour les femmes. On n'a pas zigouillé de grands collabos mais on a zigouillé les prostituées qui avaient couché avec les Allemands. Et avant de les zigouiller, en France on les a ton-

dues. C'était la double peine pour elles.

Comment s'est passée votre collaboration avec Alexis Kavrychine, le chef opérateur ? Avez-vous décidé en amont de certaines options d'image ?

Avec Alexis, on partage la même vision, le même rapport à la représentation de la réalité. Le même intérêt pour le documentaire. On ne voulait pas faire un film de reconstitution, on a beaucoup réfléchi ensemble au point de vue unique et tronqué du gosse. On a le même ressenti sur la façon d'éclairer, et surtout de ne pas éclairer. Ce qui se présentait à la caméra par la simple ouverture des fenêtres était la base de notre travail. J'ai toujours retenu une phrase géniale de Claire Simon. Nous enseignions tous les deux à la FEMIS et devant le film très plan-plan d'un étudiant, elle lui a dit un truc qui ne m'a jamais quitté : « vous devriez cultiver le trop tôt trop tard ». C'est lumineux. Dans notre réalité, s'il arrive quelque chose, on se retourne, et notre conscience se saisit de ce qui se passe, mais toujours en retard. Ou bien, on rêve devant le visage de quelqu'un qui va dire quelque chose, et là, on est en avance. De temps en temps, je soufflais à l'oreille de Kavrychine "trop tôt trop tard !". On cultivait cette devise sur la façon dont Hugo percevait ce qui l'entoure. Même quand je filme une fiction, voire une fable, la notion documentaire ne me quitte jamais, je suis définitivement un descendant des frères Lumière. On a beau filmer quelque chose de travaillé, forcément travaillé puisqu'on se plonge dans une époque passée, notre mot d'ordre était de saisir du présent par la caméra. Je travaille toujours en focales moyennes ou longues, les acteurs ne savent pas toujours s'ils sont dans le champ ou pas, je ne fais même plus de répétitions, à peine une mise en place, à part deux trois

indications et je filme ces mises en place, si bien que même en filmant quelque chose de fabriqué, on fait en sorte que cela semble surgir devant soi.

Vous avez déjà parlé de Mélanie Thierry, qui est remarquable, d'autant plus qu'elle ne joue pas dans sa langue maternelle. Comment elle s'est préparée à ce rôle ?

Pendant deux ans elle a travaillé avec des coachs, en suivant des stages chez Tomatis, un spécialiste de l'oreille et de l'écoute. Mélanie a éduqué son oreille à la langue ukrainienne si bien qu'elle a pu jouer et dire ses dialogues comme elle respirait. C'est notre troisième film ensemble, on se connaît bien. Elle a une telle intelligence de lecture d'un scénario que je suis étonné moi-même du peu de choses dont on s'est parlé à propos de Mariana. Quand j'imaginai "flûte traversière", elle imaginait la même chose sans que je lui en parle. Il y avait ce terrain commun-là qui a fait que ça ne passait pas par les explications de

texte. On parlait le même langage et on voyait le même film, et le même personnage.

Vous ne parliez pas la même langue mais le même langage.

Exactement. Je ne comprenais pas l'ukrainien mais je comprenais le langage de la scène comme si les acteurs avaient parlé français, ou comme si je comprenais l'ukrainien. Je signalais des erreurs de texte sans comprendre la signification de chaque mot. Mélanie est tout simplement bluffante dans ce film parce que son travail, sa technique, sa performance ne sont pas un but, rien n'est apparent, elle transcende tout ça pour donner vie à la vérité de son personnage.

Artem Kyrik qui joue Hugo est excellent également. Qui est-il, d'où vient-il ?

On a fait six mois de casting. Au début, il n'y avait pas encore la guerre en Ukraine. Puis quand la guerre a commencé, on n'avait toujours pas trou-

vé l'enfant. On a continué le casting là-bas, et ailleurs. Au bout de cinq mois, on a retenu trois candidats possibles. Mais je n'étais pas pleinement convaincu. L'enjeu était de taille, il était de quasi tous les plans. Et puis autre challenge : comment faire vieillir de deux ans un gamin sur un tournage de sept semaines ? Dans les dernières semaines, j'ai demandé à la production de continuer le casting jusqu'à la limite du possible. Et miraculeusement à quelques semaines du tournage, la sœur d'Artem a vu l'annonce depuis sa province ukrainienne et a répondu pour son frère. On a communiqué par zoom avec Artem, on a essayé des scènes et c'était fort avec ce garçon ukrainien parce qu'on connaissait la situation, et parce qu'on entendait des rumeurs lointaines d'explosions. Artem était assez renfermé mais j'ai fini par déceler au fond de son regard une intériorité et j'ai senti qu'il y avait chez lui une écoute, une réception. On l'a fait venir à Paris et on a fait des essais avec lui et Mélanie. Et on a vu là des choses qui nous ont décidés à le choisir. Pendant le tournage, je lui expliquais le matin puis après le déjeuner ce qu'on allait tourner : lui était recroquevillé en fœtus en me tournant le dos, il jouait avec son téléphone. Je me disais que ça ne servait à rien de le briefier, puis deux heures plus tard, quand on tournait, il faisait exactement ce que je lui avais dit ! D'autre part, je le dirigeais à vue en direct : « regarde à gauche, tend l'oreille, répond-lui... ». Les rushes sont confits de mes indications ! Le temps qu'il réagisse à mes indications, cela créait de micro-décalages, mais c'est pareil dans la vie, nos conversations sont pleines de ces petits décalages, les échanges parfaitement rythmés n'existent pas, sauf au cinéma... D'une manière générale, avec Kavyrshine, on ne tourne jamais deux fois la même prise, on est attentifs aux modifications, aux surprises, de façon à toujours filmer du présent.



EMMANUEL FINKIEL

CINÉMA

- 2025 **LA CHAMBRE DE MARIANA**
adaptation du roman d'Aharon Appelfeld "La chambre de Mariana"
Long-métrage - Écriture du scénario et réalisation
- 2017 **LA DOULEUR**
d'après le roman de Marguerite Duras
Long-métrage - Écriture du scénario avec Jacques Fieschi - Réalisation
Nomination pour le meilleur film - Globes de Cristal 2019
Nominations pour les meilleurs costumes, meilleurs décors, meilleure photo, meilleur son
Nomination pour la meilleure actrice (Mélanie Thierry)
Nomination pour la meilleure adaptation, la meilleure réalisation, meilleur film - César 2019
- 2016 **JE NE SUIS PAS UN SALAUD**
Long-métrage - Écriture du scénario et réalisation
Prix de la mise en scène - Festival d'Angoulême 2015
Prix d'interprétation masculine (Nicolas Duvauchelle) - Festival d'Angoulême 2015
- 2014 **WHITE BIRD IN A BLIZZARD** DE GREGG ARAKI
Long-métrage - Écriture du scénario
- 2012 **JE SUIS**
Long métrage documentaire - Écriture du scénario et réalisation
- 2009 **NULLE PART TERRE PROMISE**
Long-métrage - Écriture du scénario et réalisation
Prix Jean Vigo 2008 (lauréat long-métrage)
- 1999 **VOYAGES**
Long-métrage - Écriture du scénario et réalisation
Meilleur premier film - César 2000
Meilleur montage - César 2000
Prix de la jeunesse - Quinzaine des Réalisateurs 1999
Prix Louis Delluc du premier film 1999
- 1997 **MADAME JACQUES SUR LA CROISSETTE**
Court-métrage - Écriture du scénario et réalisation
Prix du public aux festivals de Paris, Belfort, Nancy
Prix de la fondation Beaumarchais - Festival de Brest 1995



TÉLÉVISION

- 2024 **IMPOSSIBLE**
d'après l'ouvrage d'Erri de Luca "Impossibile"
Unitaire - Écriture du scénario
- 2021 **EN THÉRAPIE (SAISON 2)** DE ÉRIC TOLEDANO ET OLIVIER NAKACHE
d'après la série télévisée israélienne *BeTipul*
Série - Écriture des scénari des épisodes 1 à 7 du personnage "Claire"
avec Clémence Madeleine-Perdrillat
Réalisation des épisodes 1 à 6
- 2010 **UN SOIR DE DÉCEMBRE**
Téléfilm - Réalisation
Écriture du scénario avec Sophie de La Rochefoucauld et Murielle Magellan
- 2006 **EN MARGE DES JOURS**
Téléfilm - FRANCE 2 - Écriture du scénario et réalisation
- 2001 **CASTING**
Documentaire - ARTE
Mention spéciale - Prix Europa 2001
Mention spéciale - Amascultura 2001
Special commendation of the international jury of documentary
Special commendation of the Fipresci jury
Prize of the jury of the Unit Public Services - Internationale
Leipziger Festival für Dokumentar Films 2001
Meilleur film "Topten Non Fiction" - Cologne Conférence 2002
- 1996 **MÉLANIE**
Téléfilm - Écriture du scénario et réalisation

LISTE ARTISTIQUE

Mélanie Thierry **Mariana**

Artem Kyryk **Hugo**

Julia Goldberg **Yulia**

Yona Rozenkier **Yacov**

Minou Monfared **Anna**

LISTE TECHNIQUE

Réalisé par	Emmanuel FINKIEL
D'après le roman	<i>La chambre de Mariana</i> de Aharon APPELFELD
Scénario, Adaptation et dialogues	Emmanuel FINKIEL
Image	Alexis KAVYRCHINE
Décors	Yvett ROTSCHEID
Costumes	Gaëtane PAULUS, Sosa JURISTOVSKY
Montage	Anne WEIL
Son	Antoine-Basil MERCIER, Paul HEYMANS, Olivier DO HÛU
1ère assistante réalisation	Marion DEHAENE
Casting	Esther KLING, Tatiana VLADI, Lucie DESCLOSEAUX, Lorand BANNER SZUCS
Directrice de postproduction	Anne-Sophie HENRY-CAVILLON
Production Exécutive	Brigitta KARAD, Marcell GEROI
Producteurs associés	Jean-Luc ORMIÈRES, Sivan COHEN, Emilien BIGNON, Jean-Luc OLIVIER
Coproducteurs	Viktoria PETRANYI, Joseph ROUSCHOP, Ruths CATS
Produit par	David SILBER, Moshe EDERY, Olivier DELBOSC, David GAUQUIÉ, Julien DERIS
Une coproduction	CINÉFRANCE STUDIOS, CURIOSA FILMS, METRO COMMUNICATIONS, SUNSHINE FILMS, ARTE FRANCE CINÉMA, PROTON CINEMA, TARANTULA, RTBF (TÉLÉVISION BELGE), VOO, BE TV ET ORANGE BELGIUM, PROXIMUS
Avec la participation de	UNITED KING FILMS, CANAL+, CINE+ OCS, ARTE FRANCE
Avec le soutien de	Elena APPELFELD et la Fondation APPELFELD
Avec le soutien de	EURIMAGES, CONSEIL DE L'EUROPE DU TAX SHELTER BELGE DE ET INVER TAX SHLETER, CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
En association avec	WESTEND FILMS, AD VITAM
Avec la participation de	DRAGOCOM, ISRAEL CINEMA PROJECT - FONDATION RABINOVICH POUR LES ARTS
Avec le soutien du	MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES SPORTS
Et de	ISRAEL FILM COUNCIL
Ventes internationales	WESTEND FILMS
Distribution	AD VITAM