



CNRS images /
Comité du film ethnographique

Réel 06

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

Journal du festival *Cinéma du Réel*

Mercredi 24 mars 2010



Terre d'usage

Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil

Panorama français - Belgique, France, 112'
Aujourd'hui, 20h45, Petite salle

Le film est difficile à résumer ou à réduire. Le titre, peut être, serait une porte d'entrée, une clé pour comprendre de quoi il s'agit ?

Sophie Bruneau : C'est un titre à plusieurs sens, ouvert, ce qui convient à la figure et à l'esprit mosaïque de notre film. *Terre d'usage*, cela fait appel à l'expérience des choses. C'est l'usage que chacun fait de l'espace dans lequel il vit, travaille, jouit. Ce qu'il y fait et ce qu'il en fait. Il y a l'idée de territoire, et comment on pense le monde de là où on est.

Quelle est l'origine de ce projet sur l'Auvergne ?

S. B. : C'est une région avec laquelle on est en lien de façon familiale et personnelle, surtout Marc-Antoine puisque sa famille est auvergnate depuis plusieurs générations, et on y va assez souvent, ce qui fait que c'est un territoire qui nous travaille de plusieurs manières. Nous avons fait un film il y a dix ans là bas, principalement en intérieur,

en huis-clos (*Pardevant notaire*), qui nous avait donné envie de revenir faire un film dans la région, mais en extérieur et dans le mouvement. Et ensuite il y a eu des lectures comme *Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora ou des films comme *Route One USA* de Robert Kramer qui nous ont donné envie de parler du monde à partir d'un territoire précis. Et puis il y a eu la rencontre avec Pierre Juquin.

Marc-Antoine Roudil : Je l'avais rencontré lors d'un festival où nous étions jury, et je m'étais dit qu'il fallait faire un film avec quelqu'un comme lui, qui est très révélateur d'une génération marquée par la guerre, l'engagement politique. On est allé le voir avec Sophie en lui disant qu'on aimerait bien faire un film ensemble, mais ce serait un film *avec* lui, pas *sur* lui.

S. B. : Moi je ne connaissais pas bien Pierre Juquin dans son passé politique, et je l'ai surtout abordé comme quelqu'un qui nous faisait des leçons de choses. Quand il parle, le politique, l'engagement et la poésie souvent se mêlent, tout comme l'Auvergne et l'état du monde. Il est né en Auvergne, à travaillé chez Michelin, il connaît le pays comme sa poche, et quand on se ballade avec lui, c'est aussi bien une leçon de géologie que d'histoire. Nous avons appris énormément de choses sur une région qui était la nôtre mais qu'on n'imaginait pas si riche.

Pierre Juquin a une place particulière dans votre film.

S. B. : Oui, il a un statut narratif complexe. Il est en rapport avec nous lorsqu'on le filme, puis il a aussi un rapport aux autres lorsque l'on fait des rencontres, ça installe le film dans une sorte de triangulaire. Et parfois il disparaît complètement. C'est quelque chose que nous avons beaucoup travaillé, trouver la place de Pierre dans le film et dans les séquences. Il formule et articule à sa façon les thématiques qui traversent le film, et il est autant personnage principal que passeur, conteur, intermédiaire... C'est une sorte de portrait à plusieurs couches.

Votre film précédent, Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés, avait un propos précis (les maladies et les souffrances au travail), un lieu délimité (l'hôpital), une parole spécifique (celle des patients et des soignants). Avec Terre d'usage, vous faites au contraire un film qui semble ne pas avoir de centre, autour d'un territoire et de thématiques larges qui le traversent, et dans une narration en mosaïque.

S. B. : Tout au début nous avons tenté une construction narrative plus classique avec une dramaturgie et un récit linéaire. Ça ne marchait pas. Puis nous avons compris que nous n'avions pas besoin d'introduire les séquences, qu'elles travaillaient déjà entre elles. Elles n'avaient pas besoin de liant, donc nous les avons monté « cut ». Nous avons travaillé sur les séquences comme des blocs indépendants qui ensemble forment un tout cohérent. À l'intérieur des scènes ce qui était important pour nous c'était les notions de durée et de hors-champ.

Par exemple, c'est le hors-champ qui permet de travailler l'idée de territoire dans la première séquence du film avec Pierre dans la voiture. Cette séquence installe moins le propos du film que son écriture : Pierre nous raconte le paysage, le plateau de Gergovie, qu'on ne verra pas mais qui peut exister par le récit qu'en fait Pierre et par le hors-champ. Le paysage peut alors s'élargir dans un paysage plus vaste, qui est cette notion de territoire.

Et la durée des plans amène énormément au film. Tout d'abord il y a moins de manipulation, et puis ça permet que des choses se passent là où ce ne serait pas possible dans un découpage rapide. La scène avec l'ouvrier algérien par exemple, elle est possible et elle est forte aussi parce que c'est un bloc en plan séquence, c'est dans ces conditions que cette parole peut exister et être touchante.

Plus globalement, la structure en mosaïque fonctionne et crée du lien par résonance et par jeux d'association. Les séquences se mettent à se connecter entre elles, parfois sur plusieurs niveaux, et communiquent les unes avec les autres sur des grandes thématiques. Les connexions thématiques permettent de mettre en évidence les liens qui s'organisent, de façon directe ou sous-jacente, entre la République et la guerre, la guerre et la religion, la République et le capitalisme...

M-A. R. : La figure de la mosaïque nous permet d'avancer avec des scènes qui fonctionnent comme des évidences mais qui, prises ensemble, forment un portrait subtil et complexe du monde.

Vous faites confiance au spectateur pour dégager le sens entre les séquences.

S. B. : C'est un film assez exigeant par rapport au spectateur. On met des choses en place, la matière est là pour faire les liens, mais ensuite on dit un peu au spectateur de travailler, qu'au niveau des raccords il doit faire sa part. Il y a comme une succession de détails qui seront recomposés ensuite par l'imaginaire des gens. Et puis l'enjeu c'est qu'ils continuent à travailler le film par la suite, qu'ils y reviennent. Nous croyons beaucoup à la conception d'un spectateur actif.

■ Propos recueillis par Julien Meunier

Je m'appelle Garance

Jean-Patrick Lebel

Panorama français, 82'

Aujourd'hui, 15h, Cinéma 1 / Vendredi 26, 13h, CWB



Avec Je m'appelle Garance, on entre dans l'univers imaginaire d'une petite fille, la vôtre. On sent d'ailleurs les traces d'un premier tournage peut être plus familial. Qu'est-ce qui vous a motivé à faire ce film ?

Quand elle avait 4 ans et demi, je l'ai filmée un peu comme tous les grands-pères filment leur petite fille, et puis j'ai vu mes images et je me suis dit que ce serait intéressant de la suivre. Ce qui m'intéressait c'est qu'elle mettait en mots ce que sans doute tous les enfants imaginent dans leur tête, et qu'elle inventait ses histoires en les racontant.

Je me disais qu'il y avait là matière à un film qui ne serait pas un film sur ma petite fille en particulier, mais qui renverrait à l'enfance et au cinéma dans son rapport à la fiction : elle inventait des histoires et faisait semblant d'y croire, ou y croyait un petit peu, je ne sais pas. C'était un jeu entre elle, moi et la caméra, et on était toujours dans cette ambiguïté : elle faisait comme si la réalité qu'elle imaginait était bien réelle, parce qu'elle aurait bien aimé qu'elle le soit.

Au départ, je voulais suivre son imaginaire et voir comment il allait évoluer. Mais je pensais que je ne pouvais pas ne pas être présent dans le film, puisque c'était un jeu entre elle et moi (et la caméra). Je me disais qu'il serait plus juste, plus égal, d'apparaître dans le film. Je me suis donc filmé plusieurs fois avec elle, notamment autour des histoires que je lui racontais, qui ont nourri son imaginaire.

Ensuite j'ai hésité longtemps sur l'existence d'une voix-off, j'ai commencé à monter le film sans texte mais je me suis rendu compte, ne serait-ce que pour pouvoir finir le film, qu'il était indispensable que j'y sois présent.

L'équilibre était difficile à trouver, j'ai décidé qu'il ne fallait surtout pas, dans la voix-off, aider le spectateur à comprendre ce qu'on était censé voir d'elle mais plutôt se servir de ce que je voyais pour alimenter ma réflexion de cinéaste, de grand-père et d'homme tout simplement.

Vous glissez des éléments de réel (l'adultère de son père, un travail psychanalytique...) qui peuvent donner des pistes de réflexion pour comprendre son imaginaire. Dans ses histoires, elle s'invente d'autres parents, souvent des rois et des reines de mondes féeriques desquels elle est la plupart

du temps bannie. Mais vous ne développez pas ces éléments, ils sont dits « en passant ». Vous semblez sciemment rester du côté de l'imaginaire...

Ce travail avec la caméra fait office de pédopsychiatrie, elle se lâche ! Mais ce qui m'intéresse moi, dans l'imaginaire, c'est qu'elle s'approprie un monde qui lui convient et en même temps, il est fragile ce monde, donc elle en est constamment bannie. Les « branchies de la sirène » sont peut être aussi liées à son asthme... Il y a des pistes, mais je ne cherche pas à donner une explication psychologique de son imaginaire car je pense que c'est beaucoup plus complexe que ça, je ne voulais pas intervenir à ce niveau-là. Mes réflexions sont davantage d'ordre anthropologique et philosophique.

Cependant une dimension psychologique existe, le sujet de mon film c'est précisément la constitution d'un sujet. On le voit à la façon dont elle marie le côté Rimbaud - « je est un autre » - et le côté Benveniste - « je suis je, parce que je dis je » - , elle s'affirme par le langage, c'est à travers lui qu'elle se construit comme sujet, c'est ça que je trouvais intéressant et d'une certaine façon universel.

Sur quelle période s'est effectué le tournage ?

Entre ses 5 ans et ses 9 ans. On tournait pendant les vacances scolaires, et quelques week-ends à Paris. J'ai continué à tourner jusqu'à ses 11 ans mais je n'ai pas gardé les prises. Elle était en crise d'adolescence et se refermait sur elle-même.

A-t-elle vu le film ?

Oui, elle a vu des moments, au montage (c'est ma femme qui a monté le film). Ce qui est drôle c'est qu'elle se trouvait très changée, elle se trouvait moins intelligente qu'actuellement. J'ai tourné des moments où elle se regardait, mais je ne les ai pas gardés, ça rallongeait trop le film.

Elle a lu aussi les relevés des dialogues que j'effectuais pour m'y retrouver dans les cassettes, je les emportais en vacances, elle les a lu complètement du début à la fin. Elle s'est toujours intéressée à ce que le film racontait d'elle.

Vous n'aviez pas envie d'intégrer davantage Gaston, son frère ?

Au montage, on a écarté pas mal de scènes qui rendaient moins visible l'évolution de Garance. Il fallait cantonner Gaston à un second rôle. Je me souviens d'une anecdote : il devait avoir cinq ans nous étions au parc des Buttes-Chaumont et à la vue du lac, il s'est écrié : « regarde grand-mère, la mer ! », sa grand-mère lui dit : « non, c'est un lac », et il s'est mis à pleurer en disant qu'il savait bien que ce n'était pas la mer, que c'était une blague, pour de faux. Et sa sœur vient le voir et lui dit « t'as raison Gaston, ce qui compte c'est ce qu'on imagine ».

■ Propos recueillis par Olivier Jehan

Vous êtes servis Jorge Leòn

Compétition internationale, Belgique, 57'

Aujourd'hui, 17h, Cinéma 1 / Jeudi 25, 20h30, Petite salle / Vendredi 26, 10h, CWB

*« Mes journées sont amies avec les larmes,
mes rêves sont remplis de ciels couverts
et noirs d'un vent très fort qui m'emporte vers le bas.. »*

« Home » : ces lettres sont gravées dans une pierre grise, plaque posée sur un fond incandescent. Un passeport de Java, fermé, puis ouvert et cette identité : travailleuse femme. *Woman worker*. On dit aussi « bonne à tout faire », c'est à dire employée à des tâches domestiques. Des soins aux grabataires comme des sandwiches à découper. Le témoignage d'une jeune indonésienne à Bruxelles a alerté, inquiété le réalisateur. Il a d'abord eu le désir de faire son portrait imaginaire. Aidé par *Dérives*, la production des Frères Dardenne, il est allé à Jodjakarta . Il y a cherché ces centres TKI, qui recrutent de la main d'œuvre indonésienne. Certains sont impossibles à filmer sinon comme « décor » scandaleux d'une incarcération pré-esclavagiste : aucun contact n'y aurait été possible. Finalement, en deux voyages, Jorge Léon a pu tourner un peu plus de trois mois. Principalement dans une école qui « forme » les jeunes femmes à « bien servir » : c'est à dire à apprendre la langue du pays de destination – le mandarin ou l'arabe –, à ouvrir la porte, utiliser les ustensiles ménagers mais surtout à être polies et soumises à toutes les demandes de leurs futurs maîtres. La durée du séjour est variable, inconnue des candidates, elle dépend d'un coup de téléphone, de la demande du « marché ». Cette « scolarité » est à la charge de la candidate, et elle sera prélevée sur ses prochains salaires. L'asservissement inclut la facture qui y prépare. Un lent mouvement découvre les visages graves et immobiles de jeunes femmes qui semblent écouter le premier témoignage. Si l'objectif du cinéaste leur accorde en plan rapproché une tendre attention, la mise en route du processus de recrutement anéantit la grandeur de ces visages : déjà, ils rétrécissent au format photomaton et sont glissés sous des plastiques qu'on agrafe à des dossiers. D'autres photos posées avec tablier à carreaux et sourire obligatoire sont destinées au catalogue de vente de domestiques. Le film écoute des voix ; celles des recruteurs : la « traite des bonnes » semble être un



commerce assez lucratif ; celle de leur formatrice qui s'excuse de sa sévérité mais la justifie, elles ne doivent pas oublier pas qu'elles sont « de la main d'œuvre toujours prête à l'emploi » ; celles des femmes surtout, souvent filmées à travers les barreaux d'un grand dortoir. Off, s'ajoute une autre voix, dans un temps suspendu : entre les moments qui nous restituent la vérité des apprenties, au présent du film, et les tableaux, emblèmes sur fond de silence, figurations de lieux invisibles, de foyers étrangers. Cette voix, inconnue, parle du « front », écrit à ses proches, depuis Damas, l'Arabie Saoudite, Taïwan. Un plan fixe un « instrument » de torture domestique. Le contraste entre le grain de cette plainte et la désincarnation d'un objet désigne une fracture ; les signes communs de l'employée de maison en deviennent obscènes. Un four à micro-ondes entr'ouvert : « Je balaie et je fais le jardinage les yeux mi-clos.. », une cuvette de métal gris : « mes mains saignent, j'ai envie de te rencontrer comme si tu étais devant mes paupières », la profondeur d'un couloir, bouché par une machine à laver : « mon ventre n'en peut plus. Toi, tu es libre, avec ta moto neuve tu dois pouvoir rencontrer des filles ». Les lettres de ces femmes invisibles ont été collectées par un homme dans un village d'Indonésie et confiées au réalisateur qui les a fait traduire. Peu à peu, par des enchaînements, des fondus, et des reprises très élaborées, le film déploie toutes les couches d'un trafic, d'un esclavage moderne en expansion et fait apparaître une des dérives du système capitaliste (1). Ces femmes à qui l'on apprend à donner le biberon à un baigneur en plastique ont souvent un ou deux enfants et c'est pour eux qu'elles font le sacrifice de ces années et qu'elles quittent une fillette de trois ans. Certaines en ont seize : une partie de ballon, un pas de danse leur redonne un corps, un instant d'insouciance ; le film autorise l'insolence du jeu dans un couloir : « dis ton nom, ton âge, mais ne dis pas le vrai ». Parodie d'une cruelle réalité dont elles ne sont pas dupes : il faut taire les césariennes, les déprimés, certains mariages. Les témoignages entrelacés des présentes et des absentes constitue un ensemble, un grand « être féminin », qui se fait « chosifier » par le système et qui subit ses lois... « Un vent très fort m'entraîne vers le bas. J'ai conscience que ceci est en fait une épreuve de Dieu », « Finalement, j'en suis là, je repars... ».

Des photos d'une jeune femme en rouge qui traverse une rue pour rejoindre son mari et son fils : l'espace sonore est déchiré par une voiture, le mouvement vers eux découpé en morceaux, l'amour de cette femme est mutilé par un montage qui ne dépend plus d'elle. Sa vie fond dans la douleur et le rouge brûle à nouveau le cadre, un viol l'endeuille. À la fin, dans la froide lumière d'un bus la nuit, sa tête au creux du bras, elle veut dormir : « j'espère que je suis la seule à vivre une expérience aussi amère »... Mais des uniformes dans la file spéciale d'un aéroport attendent l'embarquement. Tandis que les bagages de ces migrantes cahotent sur le tapis roulant on glisse vers un grand salon très chargé, où tremble le cristal des vases, et où trône l'horloge d'un autre monde : celui où la poussière, invisible, est de l'or... ■ Michelle Humbert

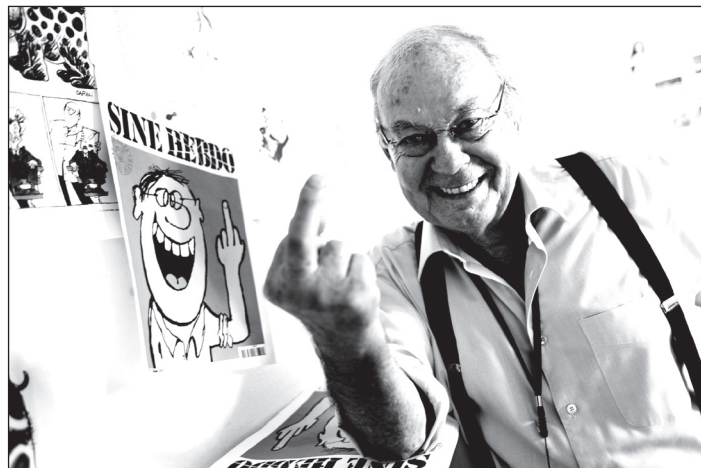
(1) article du *Monde* (26/11/07) : « Bonnes à tout faire dans le monde arabe : un marché mondialisé. »

NB : Le travail de Jorge Leòn, hanté par toutes les formes d'asservissement de la personne humaine, est une recherche d'expression et un engagement politique. *Vous êtes servis* sera également présenté au Kunsten Festival des Arts à Bruxelles le 7 mai. Il sera accompagné d'une mise en scène théâtrale du même auteur et de plusieurs lectures.

Mourir ? plutôt crever ! Stéphane Mercurio

Panorama français, 94'

Aujourd'hui, 16h15, Petite salle / Vendredi 26, 18h30, Cinéma 1



Depuis les ateliers Varan en 1992, vous n'avez cessé de faire des documentaires.

À l'époque où j'ai fait les ateliers Varan, il y avait à Arte des gens curieux qui se donnaient du mal pour découvrir de jeunes réalisateurs. Ils venaient aux projections des ateliers. Ils ont acheté mon film *Scènes de ménage avec Clémentine*. À partir de là, je suis devenue réalisatrice. À l'époque, je n'avais aucune idée sur le documentaire...

En parallèle, vous créez une entreprise de presse avec dix autres complices : le magazine "La Rue", vendu par des sans-domicile. Parlez nous de cette expérience...

Ça s'est fait avec une bande de copains, ou qui le sont devenus. Après mon film *Vivre sans toit*, nous nous interrogeons sur ce qu'il fallait faire, face à ce problème, et comment faire. À l'exemple du journal "Big Issue" en Angleterre, on a monté ce projet de magazine.

Le pari était de donner un outil noble aux SDF, pour changer le regard des gens. Vendre un journal, ce n'était plus demander l'aumône. Notre propos était décalé et du coup ça devenait intéressant.

Comment choisissez vous vos sujets de films ?

Soit l'idée me tient beaucoup à coeur, par exemple lorsque j'ai travaillé sur *Sans domicile fixe*, c'était l'époque où on commençait à voir beaucoup de gens dans la rue. Sur *À côté*, c'est Anna Zisman, le co-auteur du film, qui est venue me proposer de travailler avec elle. Pour le dernier, cela fait des années que je pensais qu'il fallait faire un film sur Siné. Il fallait que je me sente suffisamment mûre pour attaquer un sujet de proximité, ce n'est pas évident de filmer quelqu'un de proche. J'avais fermement décidé de ne pas faire ce film sans moyens. Je voulais être dans un contexte professionnel. Finalement, l'histoire en a décidé autrement. Les événements ont précipité les choses... Après l'histoire avec Philippe Val, j'ai commencé à tourner quelques plans, puis l'idée du cimetière a germé, je me suis dit : « on y va » et j'ai démarré le film. Il s'est fait un peu comme ça, sans argent...

Vous faites des films à caractère plutôt social, tentez-vous une nouvelle écriture avec Mourir ? Plutôt crever !

Le film de Siné n'a pas un caractère social, c'est un film politique qui va dans le sens de ce que je cherche. Je cherche toujours une dimension un peu humoristique. Par exemple dans *Hôpital au bord de la crise de nerfs*, qui traite de la crise du système hospitalier, j'ai travaillé sur l'absurde. Il y a une suite de situations plutôt kafkaïennes dans lesquelles se retrouve plongé le personnel médical. Ça peut faire rire, même si on rit un peu jaune, car on s'imagine être à la place du patient...

On vous caractérise en disant que vous donnez la parole aux « oubliés » de la société. Pensez-vous que Siné en est un ?

Eh bien là, il ne l'est plus !... Je suis partie du désir de partager l'homme que je connais. C'est un conteur fabuleux, qui s'est impliqué dans tellement d'aventures. À 82 ans, il est un témoin de cette traversée du siècle. On ne peut pas tout raconter dans un film, j'ai juste choisi quelques événements et rencontres : Cuba, la Chine, l'Algérie, Malcolm X, Prévert... Il me semblait important de faire partager le regard qu'il pose sur tous ces moments particuliers. Il m'épate, car il n'a jamais été à la merci de la pensée dominante, c'est un homme libre. Parfois en phase, parfois décalé, mais il assume, il y va, il se trompe et avoue : « j'ai été con d'y aller »... ça ne remet pas en question l'étape suivante, il repart et ne se laisse pas démonter... Il est intègre...

Pour Siné Hebdo, Guy Bedos et Boris Cyrulnik se sont entretenus du caractère pervers narcissique des hommes de pouvoir. Vous avez suivi Siné dans sa vie, son travail, pensez-vous qu'il soit un pervers narcissique ?

Non pas du tout. Un pervers narcissique c'est quelqu'un qui est indifférent à l'autre. Ce n'est pas du tout le cas de Bob. Parfois, il peut-être brutal dans sa façon de dire, de s'emporter. On ne peut pas dire que ce soit le plus grand diplomate que je connaisse, mais il a une grande générosité. Ce n'est pas un mégalomane... Il a conscience de ses qualités et il sait reconnaître quand un dessin est meilleur que le sien...

Siné électron libre, anticolonialiste, anti-clérical, anticapitaliste, anarchiste... Comment voyez-vous l'avenir de ce genre de polémistes, caricaturistes provocateurs ?

Je trouve que penser librement aujourd'hui n'est pas simple. On a plus que jamais besoin de gens comme lui. Ça fait du bien. C'est probablement un genre en train de disparaître, et je l'entends dire : « Y'a qu'à, quoi ! Y'a qu'à le faire... ».

Les gens ont peur, s'autocensurent. L'autocensure est à l'oeuvre aujourd'hui. Les gens n'osent pas...

La force de Siné c'est de dire que « tout est possible ». C'est un beau message de vie. Ne pas avoir peur. Ce qui est pesant en ce moment, c'est ce climat qui paralyse un peu tout le monde et qui sert politiquement à nos dirigeants. Donc, il faut s'asseoir sur ses peurs...

Siné envisage d'être enterré avec entre autres Benoît Delépine et d'autres proches ?

Je crois que c'est Benoît, lors d'une soirée un peu arrosée, qui en a eu l'idée. Le lendemain ils ont dit « chiche ! ». L'idée d'une tombe avec plein de gens, Bob ça le faisait marrer, je crois que l'idée de la mort angosse pas mal Benoît, et c'est une façon de la conjurer.

Le film sortira-t-il en salles ?

Oui, le film sort le 22 décembre 2010. Nous cherchons toujours des financements. Tout le monde peut devenir coproducteur. Pour ceux qui aimeraient partager cette aventure, il faut aller sur le site touscoprod.com.

■ Propos recueillis par Lydia Anh

Peter in Radioland Johanna Wagner

Premiers films, Grande-Bretagne, 10'

Aujourd'hui, 13h, Cinéma 1 / Jeudi 25, 17h30, Cinéma 2



Votre film est un portrait très intime de votre père. Comment en êtes-vous venue à ce projet ?

Quand je travaillais sur l'idée du film, je n'avais pas en tête de faire un portrait de mon père. Ce que je voulais c'était faire un film sur quelqu'un qui collectionne les radios et qui a peur de la technologie moderne. Toutefois, je me suis beaucoup inspirée de mon père, je pense qu'inconsciemment je voulais faire un film sur lui. On m'a ensuite conseillé de le prendre comme personnage principal. Au début, j'étais assez réticente, j'avais peur que cela devienne trop personnel, mais je me suis rendu compte que c'était important pour moi de comprendre mon père et ce qu'il traversait. Je pense que ce film est devenu un moyen thérapeutique d'accepter que les gens que l'on aime vieillissent et changent.

Votre film est constitué de nombreux matériaux visuels et sonores. Comment avez-vous conçu sa composition, son montage ?

J'ai toujours été très intéressée par le fait de mélanger différents supports, comme la vidéo, le super 8, l'animation. J'aime mélanger les textures et voir comment elles interagissent. C'est le cas dans tous les films que j'ai faits, avant et après celui-ci. Le design sonore est très important quand je fais un film puisque j'essaie de créer une atmosphère avec des images et du son, et tout tient à la bonne combinaison entre eux. J'ai un monteur et un designer sonore qui m'aident à cela.

Dans quelle mesure avez-vous dirigé votre père ?

Mon père était assez naturel devant la caméra, et je n'ai jamais eu de problème à le filmer. Je pense que cela est dû au fait que nous sommes très proches et qu'il me fait entièrement confiance. Je pense aussi qu'il aime le fait que je fais des films, lui-même ayant rêvé dans sa jeunesse d'être réalisateur. Je n'ai donc pas eu besoin de trop le diriger.

Bien entendu, il y a toujours une part de direction d'acteur, comme dans tout film, mais je pense que c'est important de ne pas trop diriger afin que la personnalité de celui qui est filmé ne disparaisse pas derrière la vision du réalisateur. Parce qu'il me montrait ouvertement ses inquiétudes et ses craintes, mon père a en quelque sorte guidé le film.

Votre père dit à plusieurs reprises des passages d'Alice au pays des merveilles. Pourquoi avoir choisi ce texte? Quel écho poétique souhaitez-vous créer?

Alice au pays des merveilles est mon livre préféré. C'est un texte magique et je voulais l'utiliser comme un symbole dans le film, pour qu'il entre en résonance avec la situation de mon père, quand il ne parvient plus à se reconnaître dans ce monde nouveau qui lui est hostile. Je voulais que le spectateur fasse le lien entre Alice et mon père, et y ajoute ses interprétations personnelles, au regard de son rapport intime avec ce texte.

Parmi tous les objets qui entourent Peter, les radios sont comme « ses amies ». Que pensez vous de cet attachement à l'analogique et au passé?

L'attachement de mon père pour l'analogique et les radios est symbolique. Il y a en lui cette crainte de vieillir et de ne plus se reconnaître. Les radios lui rappellent sa jeunesse, elles le réconfortent. Il y a ceux qui essaient de s'adapter aux changements du mieux qu'ils le peuvent et ceux qui restent attachés au passé. Mon père fait partie de ceux-là. Ses craintes ne sont d'ailleurs pas éloignées des miennes et de celles de ma génération, puisque l'on a aussi du mal à suivre ce qui passe, que l'on est vite dépassé par les évolutions technologiques. Mon père est quelqu'un de très sensible ; il pense qu'il n'y a pas assez d'amour dans le monde, que les sentiments sont progressivement remplacés par les machines. Je pense que cette crainte s'étend à toutes les générations, la mienne comprise. Et c'est cette résonance-là que j'ai aussi souhaité travailler dans mon film.

■ Propos recueillis par Maïté Peltier

Cinéma 1

15:00 **PF**
Je m'appelle Garance
Jean-Patrick Lebel
82'

17:00 **1ers F**
Dames en attente
D. Hamadi, D. Wa Lusala
Congo, 24', VOSTF

CI
Vous êtes servis
Jorge Leôn
Belgique, 57', VOSTF

19:15 **CI**
La Bocca del lupo
Pietro Marcello
Italie, 76', VO (italien), STF

21:00 **CI**
1428
Haibin Du
Chine, 116'
VO (chinois) STF (Eng. Sub)

Cinéma 2

13:30 **1ers F + débat**
Atlantiques
Mati Diop
France, 16', VOSTF (Eng. Sub.)

PF + débat
Gauguin à Tahiti et aux Marquises
Richard Dindo
France, 66'

16:00 **SP + rencontre**
De l'Algérie aux Black Panthers
Algérie, année zéro
M. Loridan Ivens, JP Sergent
France, 40', VOSTF
Eldridge Cleaver, Black Panther
William Klein
Algérie, 75', VOSTF

18:45 **SP** Angela Davis
Jean Genet parle d'Angela Davis
Carole Roussopoulos
France, 8'
Angela Davis : Portrait of a Revolutionary
Yolande Du Luart
États-unis, 60', VOSTF

20:45 **SP** Le Panafricain
Festival Panafricain d'Alger
William Klein
Algérie, 112', VOSTF

Petite Salle

14:00 **PF + Débat**
À ciel ouvert
Inès Compan
94', VO (espagnol) STF

16:15 **PF + Débat**
Mourir ? Plutôt crever !
Stéphane Mercurio
94',

18:45 **PF**
Ranger les photos
L. Roth, D. Cabrera
14',
CI + débat
Happy End
Szymon Zaleski
Belgique, France, 50', VOSTF (Eng. Sub.)

20:45 **PF + Débat**
Terre d'usage
S. Bruneau, MA Roudil
112',

MK2

14:00 **ND**
Kashima Paradise
Y. Le Masson, B. Deswarte
France, 110', VO (japonais) STF

16:00 **Reprise du film d'ouverture**
The Beales of Grey Gardens
Albert Maysles
États-Unis, 90', VO (anglais) STF

18:00 **MM**
Pink Floyd London '66-67
Peter Whitehead
Grande-Bretagne, 30', VO (anglais) STF
Précédé de « Pop promos » de Peter Whitehead

20:00 **DA MM**
Get Yer Ya Ya's Out !
Albert Maysles
États-Unis, 27', VO (anglais) STF
What's Happening ! The Beatles in the USA
Albert Maysles
États-Unis, 81', VO (anglais) STF

22:00 **DA** Xiaolu Guo #1
Far and Near
Chine, 22', VOSTF
The concrete Révolution
Chine, 62', VOSTF

1er F Premiers Films
CI Compétition Internationale
DA Dédicaces et Ateliers
MM Music in Motion
ND Nous Deux
PF Panorama Français
SP Séances spéciales

Suite à la fermeture momentanée du Centre Pompidou dimanche 21, les films suivants seront reprogrammés lors de séances gratuites (dans la limite des places disponibles) :

48 (CI) : vendredi 26, 11h30, Cinéma 1

Les dragons n'existent pas (PF) : jeudi 25, 11h15, Cinéma 1

Marguerite et le dragon (PF) : samedi 27, 11h45, Petite salle

Vostrau Belarus (CI) : jeudi 25, 11h30, Petite salle

Rédaction Lydia Anh, Laetitia Antonietti, Dorine Brun, Margherita Caron, Zoé Chantre, Stéphane Gérard, Leïla Gharbi, Michelle Humbert, Olivier Jehan, Mahsa Karampour, Charlotte Labbe, Daniela Lanzuisi, Sylvestre Meinzer, Julien Meunier, Maïté Peltier, Marianne Poche

Rédacteur en chef Christian Borghino **Mise en page** Carole Lorthiois

Contact cinereel-publications@bpi.fr