

auteurs et réalisateurs en Bretagne

l'arbre présente...

Rithy
Panh

La terre des
âmes errantes

désir
de film

Derrière chaque film : un désir.
Remonter à la source de ce désir.
Faire le chemin à l'envers en compagnie du réalisateur.

IMAGE

Rithy Panh



Rithy Panh est né à Phnom Penh, en 1964. Il a dû quitter le Cambodge en 1979 pour échapper à la violence des Khmers rouges. Entre 1980 et 1988, il apprend le Français, obtient le baccalauréat et le diplôme de l'Idhec (actuellement Fémis). Pour lui «la renaissance du cinéma (au Cambodge) passera par les documentaires, par la mémoire avant tout. Cette mémoire est essentielle, pas seulement pour les cinéastes, mais pour nous-mêmes. On ne peut pas vivre et construire sans connaître son passé».

Filmographie

documentaires

Site 2 <i>JBA Production/ARTE/INA</i>	1989
Cinéma de notre temps : Souleymane Cissé <i>AMIP/ARTE</i>	1991
La Terre des âmes errantes <i>INA/ARTE</i>	1999
S21, la machine Khmère rouge <i>INA/ARTE</i>	2002

fictionns

Les gens de la rizière <i>JBA/ARTE/Thema Films</i>	1994
Un soir après la guerre <i>JBA/ARTE</i>	1997

résumé du film

La Terre des âmes errantes

En 1999 Alcatel pose le premier câble de fibres optiques d'Asie du sud-est. Ce câble traverse le Cambodge pour rejoindre l'Europe et suit la route de la soie. Son installation à travers le pays est l'occasion pour de nombreux Cambodgiens de trouver du travail. Aidés et suivis par leur famille, ils creusent la terre sans relâche, malgré la faim et les maladies. Un chef les paye au mètre creusé, en prélevant sa part sur leur salaire. Ce câble révèle la misère qui secoue un pays traversé par les guerres où les ouvriers, qui vont faire profiter le monde des nouvelles technologies, n'ont même pas l'électricité chez eux. Le progrès ne changera rien à leur vie de misère.



La terre des âmes errantes

1999, 16mm, couleur, 1h32
Production : INA, La Sept Arte

Merci RITHY PANH

par Ariel NATHAN

Douarnenez, été 2002. Rithy PANH a quitté sa salle de montage pour répondre à l'invitation du festival de cinéma. Il termine un film sur le génocide où, pour la première fois, il interroge directement des acteurs de ce crime de masse. Ces quelques moments passés avec nous sont une manière de récréation et, pendant notre conversation, on ne peut qu'imaginer les rushes qui défilent sur le moniteur, les mots des tortionnaires qui doivent lui trotter dans la tête.

Rithy a onze ans quand les Khmers rouges viennent le chercher à Phnom Penh avec sa famille pour les «rééduquer à la campagne». Rithy creuse des canaux, et voit ses proches s'épuiser. Ses parents ne reviendront pas de ce voyage. Transféré dans un «camp spécial», il échappe à l'exécution puis réussit à s'enfuir vers la France.

L'homme, qui répond sur un ton toujours égal à nos questions de cinéphiles, est un survivant, un miraculé. «Le désir de film, c'est avant tout pour moi un besoin de vivre». Avec une pudeur toute cambodgienne, il évite de parler de lui, mais on comprend en l'écoutant à quel point son cinéma est une nécessité et une urgence. L'urgence d'expulser la peur et de sortir du silence, de travailler la mémoire collective.

Pour autant, son cinéma n'est pas un cinéma de témoignage. La beauté de ses films vient avant tout de cette relation à fleur de peau qu'il installe avec les gens, «la caméra, si près qu'ils peuvent me toucher» et aussi à cette manière particulière de faire équipe avec les techniciens, de travailler dans la durée. L'entretien que nous restituons ici porte principalement sur le film ***La Terre des âmes errantes***, mais il permet de retracer une démarche que le cinéaste applique et perfectionne de films en films.

Son cinéma est une sorte de miracle d'humanité et d'intelligence. Pour nous, spectateurs, ces films là nous sont indispensables pour voir le monde, les yeux et les oreilles grandes ouvertes.

Douarnenez le 18 août 2002...

Rithy PANH

Je suis arrivé en France à 17 ans. Je n'ai pas fui mon pays. Cela a été quelque chose de très physique, de très profond, qui m'a dit : «il faut que tu partes». Sans doute pour me préserver des questions compliquées. Dans la vie il y a deux choix importants : soit essayer d'oublier, soit vivre avec ce que l'on a vécu. Naturellement, on essaye d'oublier. Mais on ne peut pas puisque l'on est comme irradié par une sorte de cataclysme énorme, on ne comprend pas ce qui nous est arrivé. C'est très physique, on le sent sur chaque parcelle du corps. Il fallait quitter, il fallait se débarrasser de tout. Puis on recommence à zéro en essayant d'affronter sa propre histoire. Il faut tenter de vivre avec, en essayant de souffrir le moins possible. Je reste toujours partagé entre l'envie de parler - parce que j'en ai besoin - et la pudeur de ne pas le dire, parce que j'ai toujours peur qu'on le prenne pour une lamentation. Toute ma vie est passée par là : parler, mais comment parler, pour que ce ne soit pas misérabiliste. On le retrouve dans ma façon de filmer, je suis très prudent avec cela.

Je voulais écrire, faire de la musique, de la peinture, mais je n'avais aucun talent pour cela ! Et puis le cinéma a fait son entrée, tout à fait par hasard, grâce à un professeur qui aujourd'hui est un ami. Il m'a prêté une caméra et deux boîtes de 3 minutes de Super 8. J'ai fait un petit film pour me moquer du surveillant général qui nous empêchait de sortir de l'école, et j'ai été étonné de constater comme ce film pouvait faire rire... Et puis, petit à petit, la passion est venue. Je crois que j'ai eu la chance de rencontrer des gens extrêmement passionnés par leur métier : ce professeur, ainsi que Bernard Freyssard qui était à la maison du cinéma de Grenoble. J'ai débarqué un jour là-bas en lui disant que je voulais faire un film en Super 8. Il m'a trouvé le matériel. Un soir, alors que j'étais en train de monter, il est arrivé et m'a dit : «*Tu as quelque chose de Bressonien !*». Je ne savais pas qui était Bresson ! Et puis, petit à petit, je me suis dit : Si cela peut éviter de tout écrire, si l'on peut faire passer des idées, des émotions par l'image, pourquoi pas... C'est là qu'un autre professeur est arrivé et m'a parlé de l'Idhec (actuellement la Fémis). J'ai dû me «taper» tous les films au programme, en un seul Été, pour préparer le concours. Parfois sans rien y comprendre, parce que j'avais encore des problèmes en Français. Mais j'avais un besoin de faire de l'image, de faire du film. Avec le recul je

me rends compte que, même pendant le concours, c'était mon truc de «faire des images». Comme je n'avais pas de connaissances cinématographiques, ni de bagage littéraire, je me suis dit : montre leur que tu veux faire des films !

Le premier film vraiment important pour moi est **Site 2** (1989). Il m'a vraiment mis sur le chemin et la manière dont j'ai envie d'approcher le sujet, en évitant le commentaire notamment, pour laisser la parole aux autres. **Site 2** a enclenché **Les gens de la rizière** (1994). La fiction est arrivée comme pour faire le deuil de tous les documentaires que j'avais fait. Quand vous avez fait **Site 2** ou **La terre des âmes errantes**, comment oublier ces gens-là après ? C'est impossible. Mais, en même temps, c'est impossible de garder ces gens près de soi. Du coup, pour me dire que tout cela était bien terminé, j'ai fait une fiction dans laquelle je donne des noms aux acteurs qui sont ceux des documentaires !

Pour revenir au «désir d'un film», c'est sans doute au départ un besoin de vivre. Je suis passé très près de la mort. À un certain moment on se moquait beaucoup de la mort mais, en même temps, on se disait : «si nous sommes là c'est parce que les autres ont tout fait pour que l'on y soit». Il fallait donc faire quelque chose, ou alors mourir étouffé, la tête, les yeux, tout bouché... C'est plutôt un «désir de film» assez douloureux.

Hubert BUDOR

On a l'impression en t'entendant que, par rapport à ce que tu as vécu au Cambodge, tu as essayé de trouver le support de ton expression. C'est à travers l'image que tu t'es dit : «*je vais enfin pouvoir parler de mon pays, de ce que j'ai vécu là-bas, de ce que c'est devenu*». Il t'a semblé évident que tu ne parlerais que du Cambodge...

Rithy PANH

J'aime bien aller travailler ailleurs, à condition que ce soit un vrai partage, une vraie confrontation. Le seul film que j'ai fait dans ce cadre est celui sur Souleymane Cissé (**Cinéma de notre temps : Souleymane Cissé**, 1991). Mais je me suis rendu compte que c'était frustrant. J'ai voulu qu'il parle dans sa langue, en Bambara. J'étais toujours obligé de passer par un traducteur. Du coup, les plans restent très sages. J'ai besoin de toucher les gens. C'est la bonne distance pour moi. Van Der Keuken m'a dit qu'il filmait à distance «*parce que*

les gens pourraient me donner un coup de poing ! Lorsque l'on s'est rencontré, il m'a demandé comment je déterminais ma distance. Et je lui ai répondu que j'aimais pouvoir toucher les gens. Et donc, à partir du moment où l'on dit que le plus important est d'entendre l'autre parler, et que l'on ne comprend pas sa langue, c'est difficile. D'autre part, au Cambodge il y a tellement de films à faire, et je me trouve dans une situation assez solitaire qui me donne donc certaines responsabilités : celle de faire des films mais aussi de former d'autres personnes. Je suis très content qu'il y ait une équipe qui puisse fonctionner au Cambodge. Il y a un jeune qui sait faire le son, un autre qui sait filmer en écoutant les autres, et pas seulement faire de belles images nettes. C'est quelque chose de très important pour moi. Bien sûr il y a le film mais, de l'autre côté, il y a ces jeunes qui ne sont pas allés à l'Université, qui ne savent pas ce qu'est l'Histoire. C'est une manière d'apprendre sa propre histoire. Ce n'est pas visible mais je sais qu'il y a là quelque chose qui existe.

Ariel NATHAN

Est-ce que tu peux nous expliquer comment s'est constituée ton équipe ? Dans *La Terre des âmes errantes*, ils travaillaient tous sur le film ?

Rithy PANH

Dès 1991, je me suis dit qu'il fallait former d'autres regards, d'autres façons de filmer. Parce que les réalisateurs veulent tout de suite faire de la fiction. Et je trouvais que c'était important d'arriver à la fiction en passant par le documentaire. Comme nous n'avons pas pu apprendre à l'Université, à cause de la guerre, je trouvais important de rentrer tout de suite dans la vie, d'être près de la vie, voir comment elle est, comment cette mutation est en train de s'opérer devant nous. Puis, petit à petit, si l'on veut, on peut passer à la fiction. C'est pour cela que nous avons décidé très vite de former des gens. Le producteur, Jacques Bidou, qui était aux Ateliers Varan, m'a dit : «*Tu vas au Cambodge avec quelqu'un de Varan et tu le formes !*». C'est comme cela que l'on est parti avec Leonardo Di Constanzo. On a d'abord fait des petits films de 20 minutes puis, peu à peu, les stagiaires ont pris plus de responsabilités. Il y a eu bien sûr beaucoup d'errements techniques ; les sons saturés, les plans sans son... Un jour j'ai donné la caméra à l'acteur qui joue dans *Un soir après la guerre* – il est acteur de théâtre - et je le voyais avancer les bras sans bouger les pieds... en fait il faisait un zoom parce qu'il n'entendait

pas le personnage qu'il filmait ! Et aujourd'hui il travaille beaucoup. C'est un des regards les plus intéressants que nous ayons aujourd'hui. Et quand vous réfléchissez, la Fémis dure 3 ans ; avec Varan, cela n'est pas plus long !

Pascal LE FLOCHMOEN

Y a-t-il des chaînes de télévision au Cambodge ?

Rithy PANH

Il y en a 4 ou 5. Elles diffusent des films Hongkongais, du Kung-fu, un peu de talk shows, elles ont inventé le karaoké par la télévision. On chante par téléphone et c'est retransmis à la télé ! C'est une télé très commerciale. Il n'y a rien, bien sûr, sur l'Histoire.

Ariel NATHAN

Pour revenir au film que l'on a vu ce matin, je pensais d'abord au titre : *La Terre des âmes errantes*. Pour moi, le plan qui colle bien à ce titre est celui où les familles sont endormies à même la terre, elles s'endorment après le travail. Il y a un autre plan de nuit que j'ai beaucoup aimé, lorsqu'ils creusent près de la ville. Ce titre, tu l'as trouvé au montage ? Comment est-il venu ?

«Comme nous n'avons pas pu apprendre à l'Université, à cause de la guerre, je trouvais important de rentrer tout de suite dans la vie, d'être près de la vie»

Rithy PANH

Pour ce film, c'est le titre qui est venu en premier. Il est venu très tôt parce que le travail que je filmais, c'était ces gens qui creusaient la terre et enterraient ce câble pour Alcatel. Et j'imaginai plein d'ossements, à cause de tous les bombardements et tous les massacres qu'il y a eu sur ces lieux. Au Cambodge, on dit que lorsque les gens meurent de mort brutale, les âmes errent. Pendant la période des Khmers rouges, les gens étaient exécutés ici et là, sans qu'il y ait de sépulture. C'est pourquoi ce titre est arrivé très vite. C'est mon défaut, parfois : lorsque je fais des films au Cambodge, les morts ont beaucoup d'importance. Tout a une âme. C'est un pays qui est à la fois bouddhiste et animiste. Avant de commencer un film, on va à la pagode, on rencontre le bonze, on discute un peu. Pour l'équipe c'est important. Lorsqu'ils creusent et tombent sur un petit monticule de terre, les gens s'arrêtent, ils font une petite prière. C'est de la croyance mais c'est aussi une forme de respect. Un film comme *La Terre des âmes errantes* est compliqué. On est constamment dans le dilemme : on filme ou on ne filme pas, on intervient ou on

n'intervient pas. Ce sont des choses que l'on discute tous les soirs. On essaye d'être le plus juste, le plus sincère possible, par rapport aux gens que l'on filme. C'est tellement fragile un sujet comme celui-là. Cela peut basculer dans le voyeurisme, dans un regard condescendant, un regard intéressé... Il faut être juste, il faut être honnête, et pour cela se parler beaucoup.

Pascal LE FLOCHMOEN

Est-ce que tu fais beaucoup de repérages, sans caméra ?

Rithy PANH

Je ne sais pas faire les repérages. J'ai l'impression que je vais louper quelque chose ! Dès notre arrivée sur place, j'ai trouvé le chantier tellement intéressant que j'ai fait un plan large, à peine descendu de voiture. En général, je dis au caméraman : fais ce qu'il te plaît ! Il faut qu'il découvre lui-même, qu'il se positionne par rapport à l'image. Même si on en a parlé beaucoup avant. Je lui donne une bobine et je lui dis d'aller filmer ce qu'il veut. Pendant ce temps là, mon travail est d'aller voir les gens, de leur parler, expliquer notre projet, notre travail, dialoguer. Il y a mille manières d'aborder

les gens. On peut aller voir une femme qui est en train de cuisiner, puis s'asseoir à côté d'elle et parler avec elle. Il faut dire aux gens ce que l'on est en train de faire, où mène ce projet. On peut avoir d'excellents rapports avec les gens. Si l'on s'y prend mal, aussi petite que soit la caméra, on va déranger. Ce n'est donc pas la taille de la caméra le problème, c'est comment faire accepter l'instrument, mon instrument de travail ?

Pascal LE FLOCHMOEN

Il y a quelque chose de fabuleux, qui est de l'ordre de la cueillette d'images...

Rithy PANH

Quand la caméra est face à la pioche, qui tombe à 2 cm, parfois j'ai peur ! Je n'ai pas d'explication à cela, mais je constate que plus vous êtes intégré physiquement, plus les gens sont à l'aise. Mais il faut que ce rapport passe tout de suite. Pour le film que je suis en train de faire, j'en suis à 500 heures de rushs ! Il faut que je filme pour établir le contact.

Pascal LE FLOCHMOEN

Tu n'écris pas le film avant...

Rithy PANH

Ah l'écriture ! c'est quelque chose de très compliqué ! Je n'ai jamais bien compris ce que c'était. On est bien obligé d'écrire ce que l'on a envie de faire. Bien sûr, j'écris énormément. C'est un entraînement pour être solide mentalement, pour ne pas se faire piéger par l'histoire des Khmers rouges par exemple. Le problème se pose lorsque l'on essaye de faire dire à des gens ce que l'on a écrit. Là c'est lamentable et en général cela se passe très mal, soit parce que la personne joue la comédie, soit, quand vous rentrez, vous ne comprenez plus rien à votre film. En général la réalité vous donne une gifle tout de suite. Il y a des films dans lesquels les questions contiennent les réponses. Pour éviter cela, il faut filmer. Être près, filmer et revenir filmer encore...

Hubert BUDOR

Tu dis que tu ne fais pas de repérage, mais tu as des intentions assez claires. Faire le choix que tu fais dans ce film, *La Terre des âmes errantes*, de suivre tout le temps la même famille, le même groupe d'ouvriers, est-il un choix de montage ou l'avais tu déjà

décidé au tournage ?

Rithy PANH

Un jour j'ai voulu faire un film sur Angkor. Et j'ai dit à une productrice que je voulais faire ce film sans que l'on voit Angkor. Bien sûr elle a refusé. Il ne s'agit pas de mentir au producteur, mais il s'agit de lui faire comprendre la démarche. En général j'écris mon intention, pour expliquer quel film je voudrais faire. Pour *La Terre des âmes errantes*, je savais que je voulais m'intéresser à ce groupe d'ouvriers, mais je savais surtout ce qui ne m'intéressait pas : notamment tout ce qui est de l'ordre de l'exploit technique. D'un côté, il y a la prouesse technique, pour laquelle on a «dépensé» des années et beaucoup d'argent ; de l'autre, il y a ces ouvriers et leurs familles. L'image parle d'elle même. Le sujet apporte l'image. Ce qui n'est pas le cas pour le film sur les Khmers rouges où il est difficile de les faire témoigner. Qu'est-ce qui fait la force du témoignage cinématographiquement ? On ne peut pas ne pas réfléchir en terme d'images. Dans *La Terre des âmes errantes*, je savais que la distance entre la caméra et les gens devait

«Je filmais ces gens qui creusaient. J'imaginai plein d'ossements, à cause de tous les bombardements et tous les massacres qu'il y a eu sur ces lieux. Au Cambodge, on dit que lorsque les gens meurent de mort brutale, les âmes errent.»

être très réduite, je savais que la caméra devait être en grand angle presque tout le temps. Il y a un plan, en longue focale, à la fin, lorsque la dame est perdue dans ses idées et cela parce que l'on ne voulait pas être trop près. C'est le seul plan où l'on ait utilisé le pied, avec peut-être l'arrivée du train. Ce sont comme des plans de transition. Mais pour le reste, la caméra est parfois dans la tranchée, parfois dans l'eau. Quand les ouvriers se baignent dans le fleuve, la caméra est dans l'eau. Il faut être avec les gens. Si les gens sont dans l'eau et que tu as peur des sangsues, c'est terminé !

Anne BAUDOUX

Au niveau des autorisations, comment cela se passe-t-il ? Visiblement les gens ont une liberté de parole très grande.

Rithy PANH

Pour l'instant ça va. Je crois qu'au sein du Gouvernement, certains ont compris que ce type de travail pouvait être important pour plus tard. Il y a 8 ou 9 ans, j'avais plus de mal avec les gens, parce qu'ils avaient encore peur. On sortait alors des guerres et du régime communiste très dur. De mon côté aussi, je tâtonnais beaucoup plus. Pour un film qui s'intitulait : *Cambodge entre guerre et paix*, j'ai eu du mal. En même temps cela te renforce dans ton choix. Tu découvres que tu n'es pas bon pour ce genre d'écriture, mais pour une écriture qui nécessite le temps de tournage, de montage, et donc tu le formules et tu essayes de convaincre le producteur qu'avec la même somme d'argent on peut faire le film autrement.

Christine GAUTIER

Quels étaient les effectifs de l'équipe de tournage et de celle de montage, et sur quelle durée s'est fait le film ?

Rithy PANH

En montage nous sommes trois. Je suis tout le temps au montage. Je n'arrive pas à déléguer cette phase du travail. Je veux voir !

Au tournage, nous étions deux équipes de quatre et cinq. Nous sommes deux au travail de l'image : le caméraman et moi, et puis les autres doivent suivre : l'un pour la logistique, l'autre pour avoir une oreille tout le temps sur ce qui se passe, la réaction des gens. C'est très important de vérifier que les gens souhaitent notre présence. Voilà pourquoi je suis incapable de faire un film dans un pays où je ne comprends pas la langue. J'ai besoin qu'il y ait une relation très intime ceux que je filme et moi. Mais avec les Khmers rouges, cela devient difficile.

Ariel NATHAN

Cette nécessité d'une relation intime, au sein de l'équipe et avec les gens que tu filmes, à quel moment es-tu sûr de la trouver ? Est-ce cela qui te décide à commencer le film ?

Rithy PANH

Peut-être est-ce parce que je suis venu au cinéma avec un désir bien particulier, que cela ne me dit rien d'aller au fin fond de la terre pour faire un film. Cela ne m'intéresse pas d'aller là où le sang coule. J'ai vécu trop de guerres, j'ai eu très peur, et je trouve que l'on a un regard toujours très artificiel dans un conflit. Je veux un rapport très intime, je veux que l'on s'assoie, que l'on parle, que l'on respire ensemble. Dès qu'il y a un coup de feu, j'arrête de tourner et je regarde.

Pour *La Terre des âmes errantes*, on a tourné deux semaines. Ensuite je suis rentré faire mon rapport au producteur, pour lui confirmer que j'avais réellement envie de faire ce film, et à partir de là m'engager à le faire. La productrice de *La Terre des âmes errantes* est Cati Couteau, de l'Ina.

Ariel NATHAN

Est-ce que la production s'est bien adaptée à ta façon de travailler ou est-ce que c'est toi ?

Rithy PANH

Je me suis beaucoup adapté à la production ! Maintenant, j'aimerais que la production s'adapte à moi ! Plus sérieusement, j'essaie de faire comprendre à la production que j'ai besoin de temps. Il est vrai que tourner le projet de film sur les Khmers rouges sur 3 ans, c'est le rôle même de l'INA (Cati Couteau), d'accompagner un travail comme celui-là. Ce n'est pas seulement un film, c'est aussi une recherche, c'est un échange technique d'approche. J'ai besoin d'un producteur qui parle beaucoup avec moi. Qui parle de philo, de psychologie, qui aille voir des expositions avec moi. De la même façon, pendant le tournage, j'ai besoin d'un caméraman avec lequel je puisse parler. Avec l'ingénieur son aussi, parce que c'est celui qui écoute, je lui demande ce qu'il en pense. Au montage, j'ai besoin d'une monteuse - même si techniquement je sais monter - c'est quelqu'un qui a une certaine maturité par rapport à l'image, un regard neuf. Parler avec le producteur, le caméraman, l'ingénieur du son, la monteuse... est ma façon de vérifier si je suis dans la bonne direction.

A partir du moment où vous avez une idée des moyens que vous possédez, vous pouvez discuter clairement avec un producteur. Je suis capable de monter en Umatic, pourvu que l'on me donne les dix-huit ou vingt semaines que je demande.

Ariel NATHAN

Cela pose la question des normes de tournage et de montage du documentaire en France. Ce que tu évoques là, c'est la question des négociations pour avoir les moyens de mener à terme ton projet.

Rithy PANH

En ce moment, j'ai envie de faire un film de fiction qui va coûter 4 millions de Francs (610.000 euros). C'est ce dont j'ai besoin pour le faire. Je préfère poser l'enjeu financier dès le début au lieu d'avoir à négocier des rallonges au cours du tournage.

C'est pareil pour le temps. Si je demande dix-huit semaines de montage, c'est parce que j'en ai réellement besoin. J'aime le montage virtuel, mais je ne peux pas l'utiliser parce que j'ai besoin de temps, parfois même de ne presque rien faire pendant une journée entière de montage. Avec des réalisateurs comme moi, l'Umatic a encore de l'avenir !

Fanny SABATIER

Pour revenir à ces quinze premiers jours du tournage de *La Terre des âmes errantes*, qu'est-ce que vous avez dit aux gens pour qu'ils acceptent d'être filmés ?

Rithy PANH

Je leur dis la vérité. Je leur dis : *«je veux faire un film sur votre travail, comment vous vivez, comment vous allez vous en sortir avec ce que vous gagnez, qu'est-ce que vous savez de ce câble»*. Beaucoup pensaient que c'était un câble électrique. De la même façon dans *Site 2*, au bout d'une journée, j'ai trouvé cette dame, Yim Om, et je lui ai demandé si je pouvais faire un film sur elle et sa famille. Je lui ai dit qu'elle serait la seule personne que je filmerai dans le camp, que sa vie serait donc un peu celle des autres. Par exemple, quand elle va chercher de l'eau, dans le fond on voit les autres personnes du camp. Pareil pour le film sur les Khmers rouges, je dis à celui qui est devant ma caméra que j'ai envie de filmer la quotidienneté de ce qu'il a été durant cette période. Qu'est-ce qui lui passe dans la tête pendant qu'il tue ? Est-ce qu'il pense à quelque chose ou est-ce qu'il ne pense à rien ? Est-ce qu'il sait que la personne qu'il est en train de tuer est une femme ou un homme ?... C'est important de savoir que l'on tue un homme, une femme, un jeune, un vieux... Jusqu'à présent cela s'est bien passé.

Filmer le travail, la quotidienneté tout court, c'est facile, on ne gêne personne. Vous mettez un commentaire - mais moi je ne le ferai jamais - et en deux semaines c'est réglé. Mais là où cela devient vraiment intéressant c'est lorsque l'on est vraiment

avec les gens que l'on filme, dans le même rythme. Chaque tournage a sa propre vie, l'image colle par rapport aux gens. Mais si tu me demandes comment je vais faire pour mon prochain film, je vais te répondre que je ne sais pas, j'attends d'être sur place.

Pascal LE FLOCHMOEN

Dans *La Terre des âmes errantes*, on ne sent jamais que les gens filmés répondent à des questions du réalisateur.

Rithy PANH

Dans le film sur les Khmers rouges que je suis en train de faire, je ne pose plus de questions, parce qu'il s'agit de propos très précis. Mais sur *La Terre des âmes errantes*, c'était plus facile. Je donnais un sujet et on parlait. Parfois même je n'ai pas besoin de donner le sujet : par exemple pour la séquence de la paye. Il faut réagir rapidement, il faut être dedans. C'est ce genre de séquence que je ne fais pas au début du film, parce que je ne comprends pas encore : je ne sais pas qui fait quoi, je ne sais pas quels sont les rapports avec l'argent...

Ariel NATHAN

Il y a une très belle séquence au début, avec la scène du riz. Cette femme qui va demander du riz à une voisine et celle-ci, en très peu de mots va dire : j'ai connu trois guerres. C'est une scène d'ouverture magnifique.

Rithy PANH

Tu prends ta caméra, tu filmes, et il y a quelqu'un d'extraordinaire. C'est ce qui est génial au cinéma ! Mais c'est aussi parce que l'on est «collé» aux gens que l'on filme, collé à une réalité, on est dans le rythme des gens, de la vie. C'est comme dans *l'Angélu*s de Millet, avec le personnage de la dame dont la main enfle. Comme elle n'avait rien à manger, elle glanait les grains de riz dans le champ. J'ai commencé à la filmer et, peu à peu, elle s'est mise à me raconter d'où elle venait. De même l'handicapé, au début je ne voyais pas qu'il était infirme. J'ai d'abord vu qu'il avait des chaussures de ville. Tout le monde est pieds nus et lui il porte des chaussures, sans lacets ni rien. Cela m'a fait penser à Charlot. Je ne voyais pas son handicap, car il court parfois, il est très habile. Ce qui m'intéressait au départ, c'étaient ses chaussures. Si j'avais su avant qu'il était amputé, je ne l'aurais pas filmé, parce que je ne veux pas filmer les moignons, j'ai horreur de ça. Dans le plan où il ôte ses chaussettes et montre son moignon, je ne savais pas en commençant à tourner ce qu'il allait faire. De temps en temps je pose la caméra, j'enclenche

et j'attends. Je vois le ballet de voitures, les gens qui traversent, les ouvriers qui creusent et, de temps en temps, il se passe quelque chose que l'on attend pas. Dans cette séquence où il ôte ses chaussettes, on était assez loin, on aperçoit une grande statue de Bouddha au fond et, au premier plan, des petits bonshommes qui creusent... Je trouvais l'image assez intéressante ! Et puis tout à coup, je le vois qui s'assoit et ôte ses chaussettes... Une scène comme celle-là, s'il l'avait fait pour moi, cela n'aurait pas été la même.

Ariel NATHAN

Mais dans le montage, tu amènes ce plan. D'abord en nous montrant sa femme. Ce plan on le supporte parce que l'on connaît déjà un peu son histoire, avec notamment la séquence où sa femme cherche la chaussure.

Rithy PANH

Oui. On dédramatise le moignon, en quelque sorte. C'est tout le travail de narration au montage. Je ne voulais pas que l'on reste sur l'idée du handicap. J'avais aussi cette séquence où il casse du bois avec sa prothèse. J'ai donc décidé d'inverser ces deux plans, pour que l'on s'habitue, que l'on ait un regard plutôt fraternel avec lui. On n'est pas avec lui parce qu'il est handicapé.

Pascal LE FLOCHMOEN

Est-ce que des séquences, comme le groupe d'hommes autour du morceau de fibre optique, sont naturelles ou est-ce mis en scène ?

Rithy PANH

Dans la première séquence, celle des «yeux magiques», j'ai mis les gens en situation. Je leur ai demandé de s'asseoir à un certain endroit et j'ai dit au technicien : *«toi, en tant que technicien, comment expliquerais-tu aux gens que ce câble n'est pas un simple câble électrique ?»*. Et c'est là qu'est arrivé cette répartie de l'ouvrier qui dit qu'il n'a pas l'électricité. Dans ce genre de séquence, on voit bien que ce sont des gens qui réfléchissent ensemble. Le technicien a beaucoup rit, le propos était tellement spontané. C'est vraiment une sorte de grâce, dans le documentaire, d'entendre ce genre de chose.

La deuxième séquence où ils découvrent les fibres optiques du câble a duré 45 minutes. Ce sont des gens qui veulent faire passer quelque chose, et ils ont choisi le mode de l'humour. C'est la force du pauvre, l'humour. C'est ne pas s'apitoyer sur le sort des gens. Jamais je n'aurais pensé que ce type de séquence pouvait partir sur cette forme d'humour. Ils parlent des quatre éléments (la terre, l'eau, le

vent, le feu), de ce qu'est un investissement, la démocratie. Et à la fin, le plus jeune d'entre eux parle des Khmers rouges, qui l'ont maintenu dans l'ignorance... Non seulement il renverse toute la séquence, mais il donne la clé de lecture.

Ces gens avec qui j'ai fait un documentaire, j'aimerais bien les retrouver dans une fiction. Je rêverais qu'ils commentent les nouvelles quotidiennes, parce qu'ils ont un regard tellement juste... Ces gens-là, je ne les oublierai jamais. La force du documentaire est là. Ce sont des moments de vie. Je ne pensais pas faire des rencontres aussi riches. *La Terre des âmes errantes* me procure encore des rencontres magiques.

Fanny SABATIER

Pour revenir à la femme de la 1^{ère} séquence, celle qui partage le riz, qui fait un résumé politique en quelques minutes, comment l'avez-vous rencontrée ?

Rithy PANH

Il y a des moments comme cela qui sont comme des aimants, comme une attirance. Sans doute n'a-t-elle jamais eu l'occasion de parler. C'est comme la femme dans *Site 2*, j'ai eu l'impression qu'elle m'attendait depuis des semaines et des années. Les gens qui ont vécu de telles choses ont envie d'en parler.

Frédérique LE BRUN

Il y a un autre moment où il y a un état de grâce dans le film, c'est dans la séquence de toute la famille endormie, lorsqu'ils chantent. Il y a une telle intimité...

Rithy PANH

...Et la chanson aussi, qui est complètement improvisée. La mélodie est traditionnelle et ils improvisent les paroles.

Hubert BUDOR

Pourquoi ne fais-tu pas plus de documentaires ? Comment jongles-tu entre documentaire et fiction ?

Rithy PANH

Je fais une fiction tous les 3 ou 4 ans. La fiction c'est moi. Le documentaire c'est autre chose. Mais je ne peux pas être dans la fiction pure. J'ai besoin d'être avec les gens, comme j'aime regarder les étoiles, parce que au bout de 3 secondes, on se sent un peu modeste ! On fait des films, il faut être juste, là où l'on est. Le fait d'être avec des gens, c'est bien. En plus, je ne peux pas enchaîner film sur film. Je prends beaucoup de temps pour me

décider à faire quelque chose, je prends beaucoup de temps à le tourner, à le monter, du coup le temps passe...

Ariel NATHAN

Je trouve qu'il y a une continuité entre fiction et documentaire, dans tes films, même dans la façon dont c'est filmé. Dans *Les gens de la rizière* j'ai ressenti cette fatalité du monde paysan, ce monde où la moindre piqûre peut faire tout basculer.

Rithy PANH

Oui, mais il y a plein de gens, en Afrique comme au Cambodge, qui meurent du Tétanos tous les jours. Dans la version longue de *La Terre des âmes errantes* à un moment le mari de la dame qui a la main enflée veut l'ouvrir avec une lame de rasoir. Vous voyez que dans *Les gens de la rizière* je n'ai pas inventé ce type de situation ! La réalité rattrape la fiction. La fiction *Les gens de la rizière* a été déclenché par *Site 2*. Yim Om, me disait que son dernier fils qui est né dans le camp, croyait que le riz sortait du camion de l'ONU. Quand tu as entendu cela, tu fais un film sur Les gens de la rizière... Tu parlais de fatalité, moi je dirais que c'est plutôt la fragilité des conditions. Il suffit d'une épine pour que tout soit chamboulé. Le malheur est annoncé par la morsure du serpent, c'est comme ça quand on est pauvre. Le moine dans *La Terre des âmes errantes* le dit, d'ailleurs : «*quand tu es pauvre, le serpent te mord le pied, parce que tu es pauvre et que tu marches pieds nus*». Parce que l'on est fragile à tout instant, quand on est pauvre. C'est cela la survie. Je reconnais la survie au stock d'aliments. A partir du moment où les gens n'en ont pas, on est dans une situation qui peut basculer du jour au lendemain.

Dans *Les gens de la rizière*, il y a pourtant des moments de révolte. Cette femme, la mère, c'est quelqu'un de ma génération. On reste un peu fou ! on ne sera plus jamais comme il faut, on est tout le temps dans cette espèce de folie.

Emmanuel AUDRAIN

Quand tu parles de cette scène avec le moine, est-ce que tu peux dire comment tu l'as tournée ?

Rithy PANH

Un des ouvriers n'arrêtait pas de tomber sur des pierres ou des racines. Il est rentré à son campement très en colère. Là-dessus, un homme lui propose d'acheter pour le prix de cinq mètres, les huit mètres qu'il avait à creuser. Ce commerce là est très fréquent. Il a donc pris l'argent pour aller boire et, à ce moment là, un tracteur arrive et enlève les pierres ! Est-ce que c'est une fatalité ? A cette famille, il arrivait tout le temps des

choses incroyables. La femme en a eu assez et ils ont décidé d'aller voir des moines. Les moines ne voulaient pas que l'on soit là, ils avaient peur de la politique. Parce que la télé c'est de la politique. Finalement on leur dit : «*cette dame voulait vous voir et nous voudrions juste vous filmer pour voir comment vous faites dans ce cas-là*». Le moine apporte des réponses assez justes.

Emmanuel AUDRAIN

Ce qui est très beau, c'est que le moine applique un rituel. Mais avant, il donne la parole à la famille et il décrit une situation qui les éclaire, qui est juste, et leur visage, avant et après, n'est pas le même. Et là, c'est bien être avec... les gens que l'on filme. On sent bien là, la façon dont le film avance.

Agnès FOUQUET

Après le départ du contremaître avec l'argent, des femmes disent qu'elles vont faire la grève. Ce n'est plus le moine qui prêche la résignation de la pauvreté, c'est la révolte. Elles disent notamment qu'elles vont retirer le câble de la tranchée, mais sans le casser !

Rithy PANH

Le moine ne dit pas qu'il faut se résigner, il essaye plutôt de montrer qu'il faut relativiser. Ce que voulait le moine était de montrer à cette famille : «*voilà, il y a tant de choses qui vous arrivent, on va éclaircir tout cela ; il ne faut pas le prendre comme un sort ; je vais tout faire pour vous en débarrasser, mais sans oublier qu'il y a une cause. Cette cause, c'est l'injustice*». Le moine est le seul qui prononce ce mot.

Agnès FOUQUET

Y a-t'il une politique de régulation des naissances, au Cambodge ?

Rithy PANH

On en est au tout début d'un planning familial. Il n'y a pas de problème de surpopulation au Cambodge, mais on commence à expliquer aux gens qu'il serait bien d'adapter le nombre d'enfants aux capacités de la famille. C'est ce qui est posé au début de *Les gens de la rizière* avec l'homme qui n'osait même plus dormir au même étage que sa femme !

Frédérique LE BRUN

Pour revenir à *La Terre des âmes errantes*, le passage de la traversée de la ville est très troublant. Dans les séquences précédentes, on est dans l'intemporel, un peu comme dans *Les gens de la rizière*, cela pourrait se passer hier, mais cela pourrait aussi être une tragédie antique.

Je me suis demandé quel pouvait être le regard des citadins sur ces gens qui, d'un seul coup, apparaissent comme presque mendiants, alors qu'avant on les voyait comme des gens pauvres mais qui travaillent. La ville révèle leur désarroi. Est-ce que dans la ville les gens sont aussi pauvres qu'eux ?

Rithy PANH

C'est sûr qu'en ville on considère mal ces gens-là.

Ariel NATHAN

La présence, l'irruption de la ville tout à coup dans le film, est importante. Par exemple cette séquence où on les voit creuser sous les baraquements...

Rithy PANH

Des boutiques où l'on vendait de la nourriture, avec de la musique de Santana !

Ariel NATHAN

Et puis c'est la ville qui permet de voir Alain Delon ! (sur une publicité de cigarettes).

Frédérique LE BRUN

Pour moi l'intrusion de l'image de la ville dans *La Terre des âmes errantes* est un peu comme l'arrivée de la mobylette ou de l'autocar dans *Les gens de la rizière*.

Rithy PANH

Ce sont des sons, avant tout. Quand on passe quelques semaines avec les gens, dans les rizières, à part les voitures qui passent, il y a vraiment des moments de silence. Quand ils piochent la nuit dans la campagne il y a comme un répondeur de la forêt. Alors que la ville, avec cette musique de faux Santana, c'est autre chose. On commençait à filmer et le guitariste s'est mis à jouer. Du coup, au montage, on a laissé ces musiques presque saturées.

Frédérique LE BRUN

L'univers sonore du film est très riche. Comment le travaillez-vous ?

Rithy PANH

La 1^{ère} chose est que l'on garde tous les sons directs. Puis, il m'arrivait de retourner sur place pour ne faire que du son. Dans la ville, par exemple, il y a la guitare, la sono plus les pioches et puis il y a toutes les rumeurs de la ville que l'on n'entend pas lorsque l'on tourne. A l'intérieur de deux plans qui se chevauchent, il y a le son de plan avant et le son de plan arrière ; ensuite vous jugez que telle ou telle mise en scène sonore doit intervenir. J'ai fait toutes sortes de sons qui ne sont pas utilisés, mais cela permet au montage de réaliser

le son direct que l'on a. Le son est vraiment important. J'ai beaucoup demandé à l'équipe d'écouter. Un caméraman qui n'écoute pas, c'est une catastrophe. En général, lorsque l'on fait le son seul, je demande au caméraman de venir.

Ariel NATHAN

Dès l'entrée du film, on entend le bruit du câble qui se déroule.

Rithy PANH

Au montage, je parle du son très tôt, en disant : là il ne faut pas le couper. A partir du moment où l'on estime que le documentaire est un regard, il faut jouer le jeu jusqu'au bout. Je me dis parfois : le jour où je tourne, qui me dit que j'ai le son vrai ?

Christine GAUTIER

De la ville, on retient en effet plus des sons que des images. Il y a quelques camions qui passent, les lumières des voitures.

Rithy PANH

Quand ils creusent sur le trottoir, on voit que c'est du béton, pas de la terre. On entend le bruit du marteau piqueur.

Christine GAUTIER

J'ai le sentiment qu'il y a en ce moment des valeurs de plans qui ne sont plus utilisées. Dans les fictions on voit encore des plans larges, alors que dans les documentaires ils ont disparus.

Rithy PANH

Pour moi, lorsque l'on monte un documentaire, c'est au récit qu'il faut se coller. Tous les plans de coupe sautent, sauf s'il faut absolument montrer où l'on est. Si l'on ne reste pas collé au récit, surtout dans un sujet difficile, c'est le spectateur qui décolle ! Si l'on donne trop de recul, le spectateur décroche. Là encore, c'est une question de distance. Dans une image, je veux voir les gens respirer avant de couper.

Emmanuel AUDRAIN

Cette femme qui va faire une piqûre de pénicilline, on la voit de loin, elle reçoit la piqûre, mais elle explique son cas. Là tu es très proche d'elle pour la filmer.

Rithy PANH

Oui. Sinon je serais aussi obligé de zoomer pour entendre ! J'utilise une perche avec un micro et une petite mixette qui va directement sur la bande. Je n'aime pas le micro-cravate. Pour moi cela veut dire équiper les gens, la technique est déjà sur eux. Il faut éviter au maximum l'interférence tech-

nique. Déjà avec la perche, lorsqu'il fallait mettre le protégé vent, tous les gamins regardaient cette «peau de chien» ! Je me suis permis d'utiliser le micro-cravate dans mon dernier film, sur les Khmers rouges, parce que c'est une vraie mise en situation, c'est la mémoire - cela s'est passé il y a déjà 30 ans. Donc je m'autorise à le faire dans ce cas. J'ai mis beaucoup plus de temps à former le preneur de son que le caméraman. La matière sonore d'un documentaire est la chose la plus complexe à maîtriser. C'est pour cela que dans de nombreux films on ne sent rien, parce que l'on n'est pas dans le milieu physique du film. Dans **Site 2**, (tourné en film) on a même ralenti les images, de très peu, parce que dans ce camp, tout est ralenti, le temps n'est plus le même, les gens sont assistés, on leur donne le riz, l'eau, ils n'ont plus de gestes normaux. Nous nous sommes dit : «*essayons de ralentir la caméra pour rendre compte de cet effet de ralentissement*». On sent que ce n'est pas la vitesse normale, mais on ne sent pas le ralentissement.

Ariel NATHAN

Est-ce que la fiction emprunte à ton travail de documentariste ?

Rithy PANH

J'ai l'impression d'être plus libre en fiction, parce que, dans le documentaire, il y a la vie de l'autre dont on ne peut pas faire n'importe quoi. Mes défauts et qualités personnels, je peux les ressentir par la fiction, tandis que pour le documentaire, c'est comme aller à l'école : on découvre une pensée, une manière de vivre. Dans un documentaire vous voyez quelqu'un qui vit au fin fond de je ne sais quel pays et qui vous fait un cours d'histoire impeccable. Cela rend humble. Dans la fiction, on va avec plus d'arrogance, plus d'ego. On n'apprend pas, on crée !

Agnès FOUQUET

Tu disais que lorsque tu faisais une fiction, c'était aussi pour faire le deuil de quelque chose. D'autre part tu emploies constamment le mot «physique», parlant du contact physique dont tu as besoin, avec les gens que tu filmes. Tu parles de «voir et sentir les gens respirer»... J'ai donc vraiment l'impression que ton travail est une question de vie ou de mort. Tu disais d'ailleurs que tu filmes pour être en vie, n'ayant pas fait de musique, de peinture...

Rithy PANH

C'est vrai que je n'ai jamais pensé que j'étais un artiste. Je suis plutôt quelqu'un qui vit avec son travail, un artisan. J'ai découvert un moyen de travailler qui me permet d'être là. Je ne suis pas

un créateur au sens où l'est Dali par exemple. J'ai besoin de rendre hommage aux gens que je filme. Parfois c'est bien de dire qu'on aime quelqu'un, même si c'est un peu mélo ! L'autre jour, par exemple, j'ai été chercher l'handicapé, et j'ai appris que tout son projet de travail avait échoué. Il est donc parti comme porteur à la frontière, avec ses 3 enfants et sa femme. Et moi qui pensait qu'après mon film ses enfants iraient à l'école, que tout irait bien... Ce n'est pas du tout la misère qui m'attire, ce sont ces gens. Sinon c'est stressant de faire un film en ne pensant qu'à soi. Faire un documentaire, ce n'est pas un métier, c'est un travail.

Frédérique LE BRUN

Comment faites vous pour passer de ces personnalités dans vos documentaires, aux acteurs... dans vos fictions ? On sent combien vos documentaires influencent vos fictions. Comment faites-vous lorsque vous êtes face aux acteurs ? Un acteur ça respire, mais pas tout à fait de la même manière...

Rithy PANH

Justement, je leur apprends à respirer. C'est la première chose que j'ai demandée aux acteurs principaux de **Un soir après la guerre**. On commence par respirer, puis réciter et prendre le rythme des phrases, on regarde beaucoup de documentaires aussi. Dans **Les gens de la rizière**, la femme devait jouer la folie, elle est donc partie elle-même voir des fous. Elle n'avait jamais joué dans un film. Je lui ai expliqué comment était arrivée l'histoire du film dans lequel elle allait jouer. En lui disant qu'au départ il y avait un autre film : **Site 2**, je lui ai fait rencontrer la «vraie» Yim Om qu'elle allait incarner, et puis voilà !

Ariel NATHAN

Est-ce que tu cadres toi-même ?

Rithy PANH

Oui, mais j'essaie de ne pas le faire. Parce qu'il y a beaucoup de choses à voir et il faut anticiper. Quand je suis au cadre, je ne vois pas ce qui est autour. Mais comme je suis très têtue, lorsque je sens que l'équipe n'y croit pas, je fais le cadre. Par exemple, si un caméraman a peur des sangsues, je descends dans l'eau avec la caméra ! Vous le faites deux fois et ensuite il le fait lui-même.

Emmanuel AUDRAIN

Tu dis que tu es têtue, est-ce que tu peux nous donner des exemples ? Tu as l'air très tranquille sur ce que tu fais et comment tu le fais, mais en même temps, j'aime t'entendre dire que tu as besoin d'être têtue.

Rithy PANH

Il m'est arrivé, à plusieurs reprises, de ne pas être assez patient et je l'ai énormément regretté. Quand je dis têtue, cela veut aussi dire être patient ! Il m'est arrivé d'avoir peur pour rien, comme rouler la nuit, malgré le garde armé qui m'accompagnait. Ces scènes de nuit, j'aurais regretté de ne pas les avoir, comme cette scène du couple amoureux qui creuse la nuit, ou celle de leur bain au coucher du soleil.

Hubert BUDOR

Vous qui êtes un asiatique de culture francophone, comment vous placez-vous au sein de cette vague du cinéma asiatique ?

Rithy PANH

Il y a des cinéastes coréens très intéressants. Récemment j'ai vu un film srilankais extraordinaire, fou furieux, un OVNI mais d'une fraîcheur incroyable. On sent le réalisateur intègre, qui fait dans le plan fixe, les gens rentrent dedans, ressortent... J'ai adoré ce film.

Où je me situe dans tout cela ? Je crois qu'il ne faut surtout pas se situer, je ne pense vraiment pas à ça. J'essaye de faire des choses que j'aime, le plus sincèrement possible, et on verra ! On me situera ! Pour *Les gens de la rizière*, un critique a dit que j'ai quelque chose de John Ford, et un autre de Kurosawa ! C'est pas mal d'espace pour se situer, cela me donne de la marge !

« Ces gens avec
qui j'ai fait un
documentaire,
j'aimerais bien
les retrouver
dans une
fiction. Je
rêverais qu'ils
commentent
les nouvelles
quotidiennes,
parce qu'ils
ont un regard
tellement
juste... Ces
gens-là, je ne
les oublierai
jamais.
La force du
documentaire
est là. Ce sont
des moments
de vie. »

livrets parus :

Charles Najman

La mémoire est-elle soluble dans l'eau ?

Jean-Michel Carré

Beaucoup, passionnément, à la folie

Robert Bozzi

Les gens des baraques

Henri-François Imbert

***Sur la plage de Belfast
Doulaye, une saison des pluies***

Cesar Paes

Saudade do futuro

Christophe de Ponfilly

Massoud, l'Afghan

Yves de Peretti

Tabou, dernier voyage

2003

Cet atelier s'adresse d'abord aux professionnels du cinéma et de l'audiovisuel de Bretagne et d'ailleurs...

Cette 8^e édition de «désir de film» a été rendue possible grâce à la collaboration du Festival de cinéma de Douarnenez, Films en Bretagne - union des professionnels, Comptoir du Doc et de la Direction régionale Jeunesse et Sports de Bretagne.

retranscription philippe niel
pour jeunesse et sports

publication arbre

maquette cécile pélian pour films en Bretagne -
union des professionnels

adresse 50 bis, rue Jules le Grand-56000 Lorient

contacts 02 97 84 00 10

mail@films-en-bretagne.com

ISSN en cours