

Berlinale
 74^e Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Encounters
Prix du Jury Tagesspiegel

LE BUREAU ET RECTANGLE PRODUCTIONS PRÉSENTENT

UNE FAMILLE

U N F I L M D E

CHRISTINE ANGOT



NOUR
FILMS



74^e Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Encounters

Prix du Jury Tagesspiegel

UNE FAMILLE

U N F I L M D E

CHRISTINE ANGOT

2 0 2 3 | F R A N C E | 8 1 M I N | C O U L E U R | F R A N Ç A I S

P R É S E N T É P A R L E B U R E A U E T R E C T A N G L E P R O D U C T I O N S

L E 2 0 M A R S A U C I N É M A

DISTRIBUTION FRANCE

NOUR FILMS

01 83 81 14 94

CONTACT@NOURFILMS.COM

Matériel presse disponible sur www.nourfilms.com

NOUR
FILMS

RELATIONS PRESSE FRANCE

CC PRESSE

CC.BUREAUPRESSE@GMAIL.COM

CELIA MAHISTRE 06 24 83 01 02

CILIA GONZALEZ 06 69 46 05 56



SYNOPSIS

L'écrivaine Christine Angot est invitée pour des raisons professionnelles à Strasbourg, où son père a vécu jusqu'à sa mort en 1999. C'est la ville où elle l'a rencontré pour la première fois à treize ans, et où il a commencé à la violer. Sa femme et ses enfants y vivent toujours.

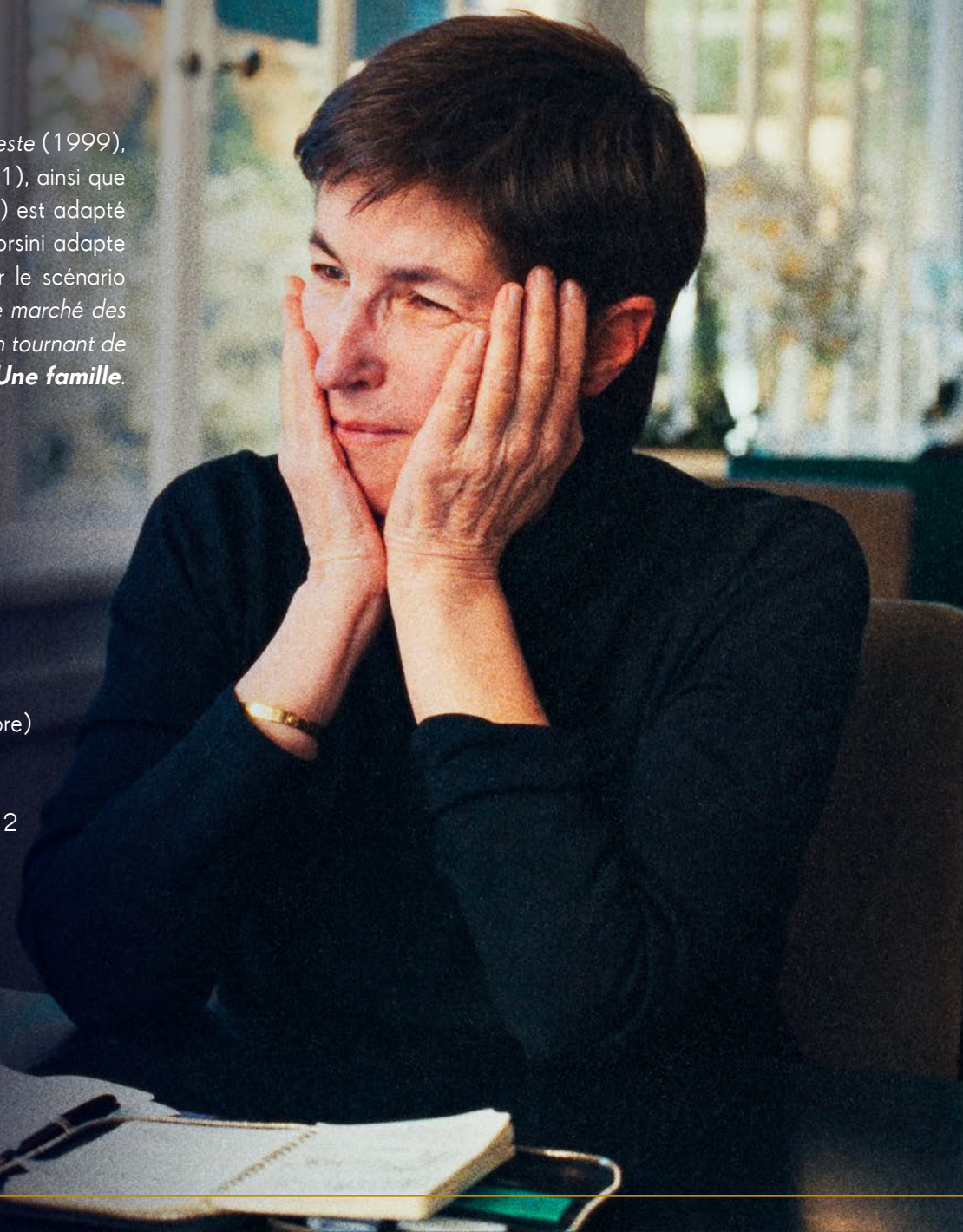
Angot prend une caméra, et frappe aux portes de la famille.

B I O G R A P H I E

Christine Angot a écrit une vingtaine de romans, dont *Léonore, toujours* (1994), *L'Inceste* (1999), *Un amour impossible* (prix Décembre 2015), *Le Voyage dans l'Est* (prix Médicis 2021), ainsi que des pièces de théâtre et des scénarios. En 2004 son roman *Pourquoi le Brésil* (2002) est adapté au cinéma avec *Pourquoi (pas) le Brésil* par Laetitia Masson. En 2018, Catherine Corsini adapte *Un amour impossible* au cinéma. Christine Angot a travaillé avec Claire Denis pour le scénario d'*Un beau soleil intérieur*, adapté notamment de ses livres *Rendez-vous* (2006) et *Le marché des amants* (2008), et pour celui de *Avec Amour et acharnement*, adapté de son roman *Un tournant de la vie* (2018). Nous la découvrons en tant que réalisatrice avec son tout premier film, ***Une famille***.

B I B L I O G R A P H I E

- *Vu du ciel*, 1990
- *Not to Be*, 1991
- *Léonore, toujours*, 1994
- *Interview*, 1995
- *Les Autres*, 1997
- *Sujet Angot*, 1998
- *L'Inceste*, 1999
- *Quitter la ville*, 2000
- *Normalement suivi de La Peur du lendemain*, 2001
- *Pourquoi le Brésil ?* 2002
- *Peau d'âne*, 2003
- *Les Désaxés*, 2004
- *Une partie du cœur*, 2004
- *Rendez-vous*, 2006 (Prix de Flore)
- *Le Marché des amants*, 2008
- *Les Petits*, 2011
- *Une semaine de vacances*, 2012
- *La Petite Foule*, 2014
- *Un amour impossible*, 2015 (Prix Décembre 2015)
- *Un tournant de la vie*, 2018
- *Le Voyage dans l'Est*, 2021



ENTRETIEN AVEC CHRISTINE ANGOT

Après une vie consacrée à la littérature, vous vous risquez au cinéma.

Qu'est-ce qui vous y a amenée ?

L'envie, à un moment particulier, qu'il y ait une caméra avec moi. Une caméra, c'est quelque chose qui accompagne, qui soutient, qui voit la même chose que soi. L'envie qu'il y ait une caméra dans la main de quelqu'un, quelqu'un qui est là, qui voit et entend la même chose que soi, qui fait la même expérience visuelle, sensorielle, sensible et même hyper sensible.

Quelque chose a-t-il déclenché ce projet ?

Une circonstance, oui. Fin juin 2021, je suis dans les toutes dernières corrections de mon livre, *Le Voyage dans l'Est*, et je reçois un appel de la personne qui s'occupe chez mon éditeur des déplacements, elle a besoin de confirmer des invitations à Nancy, Strasbourg, Mulhouse. Elle n'a pas encore lu le livre, n'en connaît ni la portée ni le contenu, et elle m'organise un petit voyage dans l'Est... Je me dis : tiens, ce serait bien s'il y avait une caméra avec moi. Quelques jours plus tard, j'en parle à Caroline Champetier (directrice de la photo, ndlr).

Pourquoi un film ?

Je veux qu'on voie, je veux qu'on sache, qu'il y ait une connaissance, une intelligence de ce qui survient. Je veux qu'il y ait la même vérité que dans un livre. Dans un livre, on n'observe pas, la scène apparaît, c'est tout. Elle n'a pas à être expliquée, elle s'impose par les mots. Là, ça doit être pareil, mais avec une preuve visuelle.

Avez-vous à ce moment-là une idée de la façon dont le film peut se déployer ?

Aucune. Je ne vois ni la composition ni la dramaturgie, ou très vaguement, et ce que je vois à ce moment-là je ne le suivrai pas. Il y aura des images et des phrases, donc il y aura forcément des connections, une sorte de minimum syndical de l'écrivain qui filme. Mais qui m'a très vite ennuyée. Ce que je veux savoir, en réalité, c'est s'il y a quelque chose de visible dans ce chemin vers l'Est. Si filmer une fenêtre, ou une rue, a un sens ? Est-ce qu'on voit quelque chose ? Si on met un texte en superposition, qu'est-ce que ça donne ? Le film a commencé à devenir ce qu'il est avec la scène de Claude et Léonore, trente ans plus tôt, jouant avec un ballon sur une pelouse, et ma voix off sur les images. Là il y a eu quelque chose. Ça ne pouvait pas non plus être tout le principe. Ça aurait été trop formel, trop systématique, ça se serait usé très vite.

C'est l'une des séquences vidéo qui jalonne le film. Avant d'évoquer ces scènes, parlons de la grande séquence dans la maison de la femme de votre père.

Je voulais me rendre à l'adresse à laquelle j'ai longtemps écrit à mon père, et où je suis allée une fois, il y a trente-cinq ans. Je me pensais incapable de sonner. Par peur qu'on ne me réponde pas, ou qu'on me refuse l'entrée. Comme on ne répond pas aux quelques messages laissés par téléphone depuis quelques années. Et je sais que s'il n'y avait pas eu une caméra avec moi, s'il n'y avait pas eu Caroline Champetier filmant les sonnettes, mon doigt n'aurait pas appuyé dessus. Je n'étais pas seule, c'est essentiel. Je n'y serais pas allée seule. Par peur. Par impossibilité.

Je suis quelqu'un qui réfléchit assez peu, en fait, et en fait, c'est mon doigt, à un moment, qui appuie sur la sonnette, quand Caroline en approche la caméra. Comme ce n'est pas préparé, devant la porte qui s'ouvre je suis dépassée, par ce qui arrive, parce que je ne m'y attends pas, et que je suis en train de faire quelque chose que je n'ai pas imaginé. Je suis dépassée, et en même temps je me dépasse. Comme une autre moi-même qui prend le relais, monte l'escalier, met le pied dans la porte, s'impose. Je suis dans un état de survie, d'incandescence, d'électricité. Dans ce domaine des viols sur enfant et des incestes, de toute façon, c'est soit des films pornos, soit des films de guerre.

Qu'attendez-vous de cette femme ?

Rien de spécial. Je veux entendre ce qu'elle dit, je veux comprendre ce qu'elle a dans la tête, face à ce que moi je lui dis je veux entendre ce qu'elle répond, savoir comment elle voit les choses, comment elle les interprète, comment elle les vit. Ce qu'elle pense. Je veux savoir l'histoire qu'elle se raconte, comment est son visage quand elle prononce les phrases. Comment elle vit confrontée à quelqu'un qui lui dit : il s'est passé ça. Et qui lui pose des questions.

Je veux connaître l'histoire que se racontent les gens quand on leur dit ce qui est, ce qui a été, ce qui s'est passé... Au fond d'eux-mêmes, ils savent ce qu'il en est. Mais ils ont construit un édifice qui barre le réel. Personne n'est obligé d'aller au fond des choses, pour que le barrage tienne, ceux qui l'ont édifié se sont persuadé que la folle, c'est moi, celle qui invente, qui fait du roman. Ils inversent.



Cette femme, vous la tutoyez, vous la connaissez ...

Je l'ai rencontrée pour la première fois à 28 ans, à Paris, en présence de mon père. Quand ils ont enfin décidé de dire à leurs enfants que j'existais, j'avais 28 ans, et eux 20 et 22 ans. Ma demi-sœur est venue me voir à Nice, où j'habitais, et quelques semaines plus tard je suis allée à Strasbourg, pour faire la connaissance de mon demi-frère.

Après ça, vous filmez les autres...

Oui, nécessairement, ça s'enchaîne. Quand on sort de chez la femme de mon père, on sait qu'on a filmé quelque chose qui habituellement ne peut être qu'une reconstitution, ou un scénario comme dans *Festen*. Ça ne peut être que de la télé-réalité ou de la fiction, normalement. Là, on a une scène vraie. On est dans le réel. Rien n'a été écrit à l'avance, il n'y a ni reconstitution ni scénarisation. On est dans le présent pur. On n'est pas dans l'imagination. C'est le 12 septembre 2021. On s'engouffre dans le taxi, et on est dans un état d'épuisement indescriptible.

Ensuite, il se passe quoi ?

Je vais à Reims revoir ma copine d'école, dont j'ai retrouvé la trace. J'aurais aimé garder ce passage, mais je l'ai coupé quand le film s'est centré sur « une famille ».

Je filme ma mère à Montpellier, elle sait que je vais lui poser des questions, ce n'est pas simple pour elle, mais elle n'envisage pas une seconde de me dire non. L'entretien ne se passe pas bien. De retour à Paris, on monte la scène, et c'est très difficile. La scène est dure. Puis on va filmer Claude, le père de Léonore, à Montpellier aussi. Puis Léonore à Nice. Charly à Paris. Puis, je me dis « il faut retourner chez ma mère. On ne peut pas rester sur cette conversation si dure ». Entretemps, elle me donne un carnet dans lequel elle a pris des notes pendant qu'elle lisait *Le Voyage dans l'Est*. Je le lis, je trouve ça super. Quand on retourne à Montpellier pour la filmer, je sors le carnet de mon sac, et lui demande de le lire devant la caméra. La séquence s'est tournée en deux temps. D'abord, elle le lit dans un jardin, elle est dévastée, elle est en larmes. On recommence le lendemain, chez elle. Là, elle n'est plus cueillie dans son émotion brute, elle est émue mais s'appuie sur son texte. Beaucoup de gens qui traversent des choses difficiles écrivent. Ils se rendent justice à eux-mêmes.

Est-ce que le film est la quête d'une réponse ?

Je n'attends aucune réponse. Je suis très habituée à ne rien attendre et je n'ai jamais rien attendu. C'est pour ça qu'à la fin, quand Léonore dit ce qu'elle me dit, je suis émerveillée. Les gens sont tout le temps en train de me demander ce qui s'est passé pour moi, mais de ça je m'en occupe, ce qui m'intéresse, c'est de savoir ce qui se passe pour eux. Eux

les autres. Ça peut paraître étrange, mais elle est là la vraie question. Ça les concerne. Ils font partie de l'histoire. Alors, quelle est l'histoire qu'ils se racontent dans le miroir ?

Comment les choses se passent avec Claude, le père de Léonore ?

Je lui demande s'il est d'accord pour qu'on vienne le filmer. Il accepte. On fixe une date, puis il se rétracte, il dit : « ce n'est pas mon langage ».

Moi, mon truc, c'est de faire avec ce que j'ai. Si j'ai, tant mieux. Sinon, tant pis. Je me dis « il ne veut pas, je m'en fiche ».

Puis, me revient une chose, que je savais, mais à laquelle je n'avais plus pensé depuis très longtemps. Le fait que lui-même a été violé à 11 ans. Je le rappelle. Je lui explique, il est surpris, décontenancé, mais il est partant.

Or cette histoire de viol le renvoie à son enfance blessée. Vous lui dites que vous étiez deux enfants, que vous vous êtes trompés sur votre histoire. Vous le preniez pour votre sauveur ?

Quand on vivait ensemble, j'étais celle qui ne savait rien faire, qui ne conduisait pas, qui ne faisait pas tout un tas de choses qu'on fait dans la vie courante, qui ne gagnait pas sa vie, celle qui avait eu un problème grave, qui était fragile.

Lui, c'était l'homme rassurant, sur qui on pouvait se reposer. Alors qu'en fait, non. En réalité, on était deux enfants. Pas ce couple solide, qu'on aurait pu être.

Les gens qui vous rassurent, vous comprennent, avec qui vous pouvez parler, ne sont pas forcément les mêmes que ceux qui agissent.

L'utilisation des archives, notamment les images domestiques, intimes, donnent une dimension très puissante au récit. Comment ces images se sont-elles greffées au film ?

Ces films, que Claude et moi avons tournés trente ans plus tôt, je les avais oubliés. Un an avant le tournage, Claude les a numérisés, pour les montrer à Léonore, et je les ai revus. Tout à coup, de la revoir petite, et de revoir ce passé, m'a plongée dans une émotion incontrôlable. Voir quelque chose qu'on pensait ne plus jamais voir. Voir le temps réapparaître, revenir. C'est la source des émotions.

Vous ne les aviez jamais revus ?

Jamais. Je n'archive pas, je garde peu. J'ai pensé que j'allais apporter ces images au montage. J'étais gênée, j'en avais un peu honte, de ces images tournées n'importe comment, et si intimes.



Et finalement, elles sont là, elles donnent au film sa mélancolie... Cela devient un film sur le temps...

Oui, les avoir oubliées, et les avoir revues, a donné une forme précise à mon souvenir. Un son, des couleurs, le grain d'une peau. Ce n'était plus un souvenir, mais une image physique. Et on prenait conscience, en faisant réapparaître des choses disparues, de la douleur qu'elles ne soient plus. Quand je vais au montage, j'apporte ces petits films à tout hasard, en me disant que ça n'a rien à voir avec Strasbourg, je les prends quand même. Et à un moment, pas tout de suite, ça a pris du temps, c'est une de ces images qui me permet de montrer l'in-montrable, et de faire entendre l'inaudible, en enregistrant dessus une phrase de mon livre. Il n'y avait plus besoin d'explication. Ces images, auxquelles je ne m'attendais pas, sont venues s'installer au milieu de l'histoire. Elles sont hors histoire, mais elles me permettent de nouveau, comme à chaque fois que je fais un livre, de ne pas être enfermée dans quelque chose de moche, pour dire ce qui est. C'est un peu ce que dit Léonore à la fin, d'ailleurs : « Je n'avais pas compris que ça aurait aussi bien pu ne pas t'arriver », et à propos de l'inceste, « c'est pas la vie ! »

Qu'est-ce que le cinéma dévoile de plus ou de moins que la littérature ?

Les images, justement. En littérature, les images existent, mais elles sont intérieures, personnelles, mentales, créées par chaque lecteur à partir de la phrase. Alors qu'au cinéma, ce sont des images qu'on peut décrire, dont on peut parler, et qui relèvent de la preuve. On ne peut pas me dire que je fais dire ça ou ça à la femme de mon père. C'est elle qui parle, on le voit.

Parmi les images d'archives, il y a aussi celles avec Thierry Ardisson... Tout à coup, l'époque resurgit, dans toute son indécence...

La monteuse, Pauline Gaillard, qui ne regarde pas la télévision, et ne jure que par le cinéma, n'avait jamais vu ces images. Je lui ai montré l'émission d'Ardisson, qu'elle a trouvée affreuse, moi, je me disais qu'il fallait essayer de monter une scène avec ça. Elle trouvait que c'était trop violent.

La scène est violente, oui, d'autant plus que vous restez stoïque avant de quitter le plateau, vous essayez même de sourire...

Quand je quitte le plateau, je suis effondrée, je me dis même qu'il faut que j'arrête d'écrire. Mais jusqu'à ma sortie du plateau, je cache mon émotion pour ne pas en faire un spectacle.

Est-ce que vous avez l'impression de vous être créé une carapace, un personnage public ?

Une carapace, non. Une sorte d'absence à soi-même, oui, qui se crée en entrant sur un plateau, en même temps qu'une forte adhésion aux choses qu'on croit, qu'on défend. Dans la scène du film où je pleure, c'est pareil, il fallait que je sois à la fois présente, et à distance de moi-même. Je est une autre. Les choses se modelaient au fur et à mesure, et je m'adaptais. J'ai fait avec. Je n'ai même pas créé de situation.

L'époque est à la dénonciation de l'inceste mais vous en parlez depuis 30 ans. Avez-vous le sentiment d'avoir été une pionnière ?

Je suis surtout une pionnière de la mise en examen actuellement. Évidemment que j'ai mis le pied dans la porte, et alors ? On nous sermonne avec le fait qu'il faut parler, mais pour y arriver, on fait comment ? On ne manque pas de défenseur de la veuve, de l'orphelin et de la victime d'inceste. Mais quand la porte se referme, si on met le pied dans l'ouverture restante, pour ne pas repartir sur quarante ans de silence, on vous met en examen. C'est une plaisanterie ! Est-ce qu'ils veulent que les gens parlent sans prendre en compte la difficulté de le faire, et la résistance de l'interlocuteur, qui préfère largement le silence ou le mensonge ? Je devais parler avec cette femme, parce que je pensais que c'était important pour tout le monde, pour moi, pour elle, pour les enfants, pour l'avenir, pour vous. Je ne pouvais pas être là comme on prend rendez-vous pour le thé, et je ne pouvais pas être seule. On me dit qu'il y a des associations pour parler, et bien moi, c'est ça mon association, c'est d'être avec Caroline Champetier qui m'accompagne avec une caméra, qui regarde avec moi.

ÉQUIPE

**Réalisé
Produit par**

Christine Angot
Bertrand Faivre
Alice Girard

**Dir. de la photographie
Montage**

Caroline Champetier
Pauline Gaillard

Son

Emmanuel Croset
Caroline Reynaud
Charly Clovis

Directrice de post-production

Aude Cathelin

Assistante de production

Ines Adjami

Chargées de production

Lilah Girardot
Ambre Guillou

Société de production

Le Bureau

En coproduction avec

Rectangle Productions
France 2 Cinéma

Avec la participation de

Canal+
Ciné+
France Télévisions
Le Centre National du Cinéma
et de l'Image Animée

En association avec

Cofiloisirs

Avec le soutien de

La Fondation Kering
La Région Île-De-France



F I C H E T E C H N I Q U E

Genre	Documentaire
Durée	81 Min
Support	DCP 2k
Langue	Français
Format de projection	1.85:1
Son	5.1
Visa	157.406

C O N T A C T S

DISTRIBUTION FRANCE

NOUR FILMS :

01 83 81 14 94
CONTACT@NOURFILMS.COM
WWW.NOURFILMS.COM
91 AVENUE DE
LA RÉPUBLIQUE, 75011 PARIS

DIRECTION :

PATRICK SIBOURD
06 76 67 38 60
PSIBOURD@NOURFILMS.COM

PROGRAMMATION :

LÉLIA SALIGARI

06 36 07 36 99
LSALIGARI@NOURFILMS.COM

PRESSE FRANCE :

CC PRESSE

CC.BUREAUPRESSE@GMAIL.COM

CELIA MAHISTRE

06 24 83 01 02

CILIA GONZALEZ

06 69 46 05 56



POUSSEZ