

LE JOURNAL DU RÉEL

Directrice artistique : Maria Bonsanti, Adjointe DA : Carine Bernasconi,
Communication : Catherine Giraud, Conception graphique : Marie Lorieux
Coordination : Alice Leroy, Rédaction : Claire-Emmanuelle Blot, Clément Dumas,
Antoine Rigaud, Barnabé Sauvage, Joffrey Speno, Camille Tireau et Marie-Pierre Burquier



N°2 / samedi 25 mars 2017

Bibliothèque
Centre
Pompidou 40



THE BRICK HOUSE

CM

Entretien avec Eliane Esther Bots

Ce film est né de votre rencontre avec Sapa et Hijah, les deux hommes présents à l'écran. Comment les avez-vous connus ?

J'étais en Master de cinéma. Je voulais réaliser un film avec des acteurs, j'ai consulté un catalogue et en ai rencontré quelques-uns, dont Sapa. J'aimais son visage et sa personnalité. Je pensais qu'il était trop intéressant pour être acteur. Je lui ai proposé qu'on travaille ensemble sur une expérience qui pourrait devenir un film. Au fur et à mesure, j'en ai appris davantage sur ses origines, sa famille. Je lui ai demandé d'inviter un ami, quelqu'un en qui il avait confiance, afin qu'il participe à notre projet. C'est ainsi que j'ai rencontré Hijah.

La situation dans laquelle ils se trouvent est presque absurde. Quel sens souhaitiez-vous donner à cet « emprisonnement » ?

Lorsque je suis arrivée dans cet appartement, je ne savais pas trop quelle direction prendrait le film. Puis Hijah m'a dit qu'il était venu aux Pays-Bas, que sa fille y était née, mais que ni lui ni elle ne se sentaient néerlandais. Il m'a expliqué qu'il n'arrivait pas à se « raccorder » à l'extérieur, aux autres. Son appartement, il ne peut pas l'appeler « chez moi ». C'est un endroit où il vit mais ce n'est pas « chez lui ».

Vous souhaitiez créer une intimité, une proximité avec la caméra ?

Oui, c'était particulier car c'était la première fois que je travaillais avec des personnages masculins. Je souhaitais percevoir une intimité entre eux. Je ne voulais pas de narration, mais filmer des choses qui passent. Je ne voulais pas les brusquer, les forcer à faire quoi que ce soit. J'étais une présence, j'étais là.

Camille Tireau



Pouvez-vous expliquer le dispositif utilisé, celui d'un plan fixe rivé sur un sol de sable jonché d'images et d'objets, comme un collage surréaliste ?

C'est un film réalisé dans le cadre de mes études aux États-Unis. Un de mes professeurs m'a présenté des cartes de joueurs de baseball (qu'on retrouve à l'écran). Elles nous ont rappelé, à mon frère et moi, les cartes d'un jeu de guerre, comme si à travers ces images on incitait les enfants à jouer à la guerre. En mêlant ces cartes et ces soldats en plastique dans le sable

qui représente l'Irak, on souhaitait créer un essai poétique développant une narration amplifiée par la musique. On ne voulait pas d'acteurs qui refassent des gestes ou réincarnent un personnage, mais quelque chose de minimal et de très expressif.

L'histoire narrée est-elle l'expérience vécue par une personne en particulier ou représente-t-elle une mémoire collective, celle des soldats irakiens ?

Le film ne se base pas sur une histoire personnelle mais retrace un potentiel



UNDO

CM

Entretien avec Majed Neisi

Pouvez-vous nous parler de la genèse du film ?

Je suis né durant la guerre Iran-Iraq et j'ai toujours pensé que je devais faire un film sur ce conflit, et plus spécialement sur Khorramshahr, symbole d'une guerre de huit ans entre deux villes voisines. J'ai donc voyagé en Irak avec Isis et y ai rencontré Qassem, le caméraman irakien, qui avait une vision assez différente du conflit. J'ai cherché à rencontrer quelqu'un comme lui en Iran et ce fut Mohsen. Je les ai ensuite conduits tous les deux à Khorramshahr pour débiter le tournage.

Comment avez-vous géré le problème des deux langues différentes ?

Au début, j'étais présent au sein du film à travers ma voix, traduisant de façon simultanée les propos des deux protagonistes, (j'ai grandi dans les deux langues, persan et arabe). Après plusieurs jours de tournage et malgré la barrière initiale de la langue, ils sont parvenus à se comprendre d'une autre façon si bien que la traduction n'était plus nécessaire.

Le témoignage des deux personnages était-il une façon de « défaire » la guerre ?

En racontant la destruction de la ville, je voulais déconstruire la guerre sans heurter les spectateurs directement concernés. Durant les trois décennies qui ont suivi la fin du conflit, les gouvernements et les cinéastes des deux pays ont toujours rapporté l'événement d'un point de vue unique et figé. Je pense qu'avec *Undo*, et ce pour la première fois, je raconte cette guerre de deux points de vue sans porter atteinte à qui que ce soit. Après toutes ces années, nous devons entamer un dialogue à ce sujet, dialogue essentiel pour prévenir le début d'un conflit.

Marie-Pierre Burquier

ALAZEEF

CM

Entretien avec Saif Alsaegh

souvenir collectif. Fady est à l'origine du texte que je lis en voix-off. Le film n'est pas vraiment un documentaire bien qu'il soit très documenté. Nous voulions comprendre ce que ressentent les soldats lors d'une guerre comme celle-ci. Nous partions d'un personnage fictif, un homme ordinaire, tout en convoquant la poésie qu'il porte en lui et sa capacité à sentir les choses, à humaniser l'ennemi, à se retrouver en lui. Il est comme beaucoup de soldats, ne sachant pas quoi faire. Il se retrouve là, sur le champ de bataille, pour y mourir anonymement.

Camille Tireau



WE THE WORKERS

Entretien avec Huang Wenhai

Comment est né le projet de ce film ? Comment avez-vous rencontré ces activistes et syndicats ouvriers chinois ?

Entre 2010 et 2012, j'ai eu l'occasion de tourner avec Wang Bing un documentaire sur la campagne chinoise. Nous sommes revenus avec quatre cents heures de rushes, dont une partie a donné *Les Trois sœurs du Yunnan*. Le tournage éprouvant de ce film m'a permis de comprendre beaucoup de choses sur l'exode des paysans-ouvriers vers les villes. Entre 2013 et 2015, à Guangdong et à Shenzhen, j'ai filmé des ONG qui sont principalement organisées par ces mêmes personnes. J'ai ainsi pu créer une relation de confiance avec eux. Le film doit beaucoup à cette relation privilégiée. J'ai pu dépasser la rigidité du tournage et les risques que j'ai encourus pendant deux ans.

Est-ce que le film a pu être diffusé en Chine ?

Non, malheureusement. J'ai beau avoir réalisé six longs-métrages documentaires, aucun d'eux n'est sorti en Chine continentale. C'est un peu déprimant. Avant 2013, il y avait quand même des festivals de cinéma indépendant qui étaient organisés et mes films ont pu être projetés à ces occasions. En 2006 par exemple, *Dream Walking* était le film d'ouverture du Festival du cinéma indépendant à Nanjing. Cependant après 2013, les festivals ont été interdits rendant encore plus difficile la diffusion des documentaires indépendants en Chine continentale.

Quel rôle politique joue le cinéma documentaire pour vous ?

Dans un pays « totalitaire » (极权国家), la réalité véhiculée par le cinéma indépendant n'a souvent pas la possibilité d'être montrée. Cette contrainte donne aux documentaires une fonction :

« Laissez-nous montrer autrui » (让我们彼此看见). Nous cherchons ainsi à dévoiler la réalité que les médias officiels ont décidé de taire. Aider les peuples dont les causes ne sont pas reconnues et diffuser avec honnêteté leurs paroles est devenu une responsabilité sociale pour les cinéastes indépendants en Chine continentale.

Clément Dumas / traduit du chinois par Chen Liu



MAMAN COLONELLE

Entretien avec Dieudo Hamadi

Avec *Maman Colonelle*, vous revenez sur un thème que vous avez déjà abordé dans le film collectif *Congo in four acts* avec votre court-métrage *Tolérance Zéro*. Pourquoi revenir à ce sujet aujourd'hui ?

C'était suite à la proposition de mon regretté ami, Kiripi Katembo Siku. Il est venu me voir un jour et m'a demandé de faire un film sur une femme congolaise d'exception. J'ai tout de suite pensé à Maman colonelle Honorine. Je l'avais rencontrée pour la première fois en 2009, quand je réalisais *Tolérance zéro*. Elle avait alors le grade de Major. En 2014, quand j'ai décidé de faire ce film avec elle, elle était devenue Colonelle. Je me suis rendu à Bukavu, sa ville de résidence, pour commencer le tournage et j'ai appris en arrivant qu'elle venait d'être mutée à Kisangani. Avec l'équipe du film, on a décidé de faire le voyage avec elle.

Pourquoi les enfants sont-ils rendus coupables de sorcellerie ?

Le phénomène « enfants sorciers » remonte au début des années 90, lorsque le pays entama son inéluctable descente aux enfers. Il fallait bien trouver une explication à la misère qui devenait nationale, à la faim qui s'installait durablement dans les foyers, au manque d'eau potable et d'électricité, aux salaires impayés, au chômage, au délabrement des routes, aux pillages, aux guerres à répétition, etc. En l'absence d'explications officielles de la part des gouvernants, plusieurs pasteurs « d'églises de réveil » s'emparèrent de tous les micros du pays pour fournir leur explication : les enfants étaient à la base du malheur du pays. Depuis ce jour, la plupart des enfants congolais n'ont plus de répit.

Peut-on dire qu'il y a un écho entre le combat de cette femme incroyable et votre pratique de cinéaste ?

Maman Colonelle se bat comme elle peut pour faire son travail. Souvent dans des conditions très difficiles. Elle n'attend l'aide ni de l'Etat Congolais, son employeur, ni de personne. Elle se bat avec « les moyens du bord ». C'est un état d'esprit qui me correspond parfaitement.

Claire Emmanuelle Blot & Antoine Rigaud



DERNIERS JOURS À SHIBATI

Entretien avec Hendrik Dusollier

CF

Comment se sont déroulés le tournage et l'écriture du film ?

En arrivant à Chongqing, la plus grande agglomération chinoise, j'ai commencé à filmer sans avoir d'idée préconçue. Je suis alors tombé sur Shibati, ce vieux quartier en pleine démolition, et j'ai rencontré certains des personnages du film dont Zhou Hong, l'enfant, et le coiffeur. J'ai fait quelques allers-retours à Paris et c'est au bout du deuxième voyage que je me suis rendu compte qu'il y avait un film bien plus précis dans mes images : ces personnages incarnaient concrètement la mutation de la ville.

Vous êtes très présent au début du film pour ensuite déléguer la narration à vos personnages. Pourquoi ?

Dans *L'Homme à la caméra* de Vertov, il y a une succession de deux plans qui me travaille depuis longtemps. Le caméraman filme des mineurs dans un tunnel. On voit ensuite le contre-champ avec l'homme qui filme. Cette coupe produit un effet d'empathie et la sensation de se projeter dans la peau du réalisateur. C'est pour ça que je suis présent au début du film : j'essaie de partager ma connaissance de la Chine, qui n'est pas celle relayée communément par les médias. J'avais envie de créer une complicité avec le spectateur. Ensuite, je laisse la place aux personnages. L'objectif du film était avant tout de raconter leur histoire même si je reste présent à travers leur regard. Ce sont leurs récits qui représentent un phénomène plus large : la fin d'un monde et le traumatisme social de ce changement.

Pourrait-on résumer votre démarche par cette phrase qu'un des traducteurs utilise pour vous décrire : « il s'intéresse à ce qui est en train de disparaître » ?

Cette question de la disparition est effectivement au cœur de mon travail. Je suis toujours aussi bouleversé quand, en prenant du recul par rapport à mon travail, je me rends compte que ce que je filme n'est plus que poussière. Ce n'est pas seulement la disparition matérielle du quartier : Shibati représente aussi une manière de vivre. Certains trouvaient le quartier insalubre, ce qui est peut-être vrai mais il y avait là-bas des portes ouvertes et des liens de sociabilité extrêmement forts entre voisins. Dans les tours, une fois qu'on a fermé la porte, on est tout seul.

Clément Dumas



CHAQUE MUR EST UNE PORTE

Entretien avec Elitza Gueorguieva

CF

Pouvez-vous revenir sur le projet à l'origine du film ?

J'avais envie de raconter cette période particulière de métamorphose à la fin du régime communiste. J'avais sept ans au moment de la chute du mur et ma manière de percevoir les événements est relative à cet âge. Il me semblait intéressant d'aborder cet épisode si commenté d'une manière plus fantaisiste, à partir du regard d'un enfant. C'est quelque chose que j'ai retrouvé dans les archives de l'émission de ma mère : la mise en scène est très atypique pour la télévision ce qui en fait un moment de liberté assez unique. J'avais aussi envie de faire connaître la transition démocratique vécue par la Bulgarie, un pays dont on parle peu.

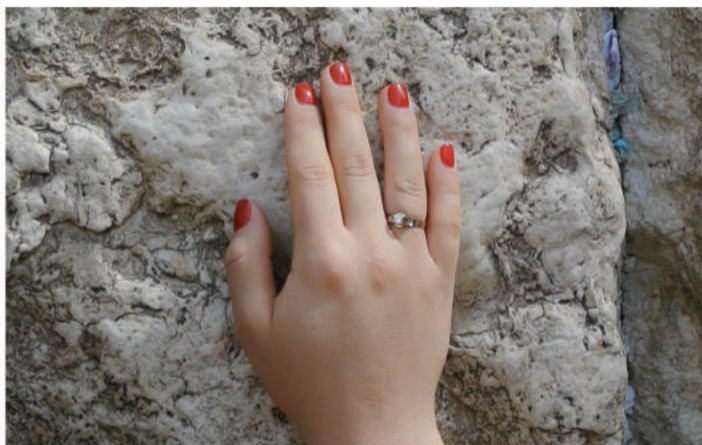
Comment avez-vous travaillé la dramaturgie à partir d'images d'archives ?

Le montage du film est chronologique afin d'être le plus clair possible pour un étranger – les interventions de politologues pouvaient parfois être difficiles à suivre sans contextualisation. Ensuite est venu le commentaire écrit. J'ai rapidement abandonné l'idée de la voix off parce que j'étais sensible au texte lisible à l'écran. Ce texte qui porte la narration permet des moments de respiration qui contrebalancent la densité des images d'archives et met en place un ton plus ludique et décalé.

Une première version du film contenait des images des manifestations en Bulgarie en 2013. Pourquoi avoir retiré ces images du montage final ?

Je suis allée filmer les manifestations en 2013 sans forcément savoir si j'allais intégrer les images dans le film. La confrontation des deux époques me paraissait évidente mais j'avais quand même des réserves : Pourquoi comparer seulement deux périodes alors que cette réflexion sur les déceptions du ré-enchantement politique après la chute du mur est quelque chose de plus large ? Rien que l'année dernière, quand je passais devant *Nuit Debout*, les mêmes questionnements résonnaient en moi. J'avais aussi envie de rester dans l'esthétique de l'image vidéo des années 1980.

Clément Dumas & Joffrey Speno



HAKIR

PF

Entretien avec Moran Ifergan

Hakir relie votre histoire personnelle et l'histoire contemporaine et mythique de Jérusalem. Pourquoi avez-vous décidé de mêler ces deux matières hétérogènes ?

Quand j'ai touché ces pierres froides et gigantesques, quelque chose s'est produit : je me suis rencontrée pour la première fois. Pendant mes études dans une très stricte école pour filles, le Mur a été un refuge pour moi, un espace où se rassemblait l'ensemble de mon univers social. Maintenant adulte, athée et cynique, le Mur est devenu un endroit très violent et imposant. Cette relation complexe m'a incité à retourner à la section des femmes du mur ouest, pour y observer sa routine quotidienne autant que pour explorer ce que je ressentais en me retrouvant là. Cette fois j'y étais en tant qu'épouse et mère, et je me demandais qui étaient les femmes à mes côtés. Pourquoi pleurons-nous toutes ? Je me suis retrouvée à les regarder, écrasée de questions existentielles à propos de ce que cela signifiait, aussi bien personnellement qu'universellement, qu'être une femme.

L'image et le son ne sont presque jamais synchrones : comment les avez-vous fait dialoguer ?

Au début du projet, je voulais seulement observer la routine du lieu pour une longue période, sans aucun point de vue personnel. À mon sens, toutes les femmes que j'ai croisées étaient à la fois moi et mon opposé. Cette expérience m'a poussé à monter ces appels personnels avec les plans que je filmais. Le lien entre le son et l'image était intuitif. J'entendais l'appel enregistré et je sentais que telle image ou scène conviendrait pour raconter l'histoire que je voulais montrer. Une des choses les plus intéressantes que j'ai apprises est que la plupart du temps le son « gagne » sur l'image, et cela m'a incité à choisir mes combats, à décider scène par scène quand je voulais que l'image accompagne le son et quand je choisissais au contraire que l'image le combatte.

Quelles ont été vos inspirations ?

Au cinéma, mon inspiration principale est sans conteste Abbas Kiarostami, mais également Chris Marker, Frederick Wiseman et le réalisateur israélien David Perlov. Mes inspirations viennent également d'autres artistes dont le travail est en relation avec Dieu et la foi.

Barnabé Sauvage



WLED BAYROUT

PF

Entretien avec Sarah Srage

Comment est née l'idée de ce film ?

Quand j'ai commencé l'écriture de ce film, je pensais faire un portrait de mon père, et à travers ses archives riches en photographies et vidéos, raconter la reconstruction du centre-ville de Beyrouth après la guerre civile. Une sorte d'introspection ouvrant sur ce moment critique de l'histoire récente de la ville. Et puis un jour, j'ai lu dans le journal que les pêcheurs de Dalieh manifestaient car ils allaient être expulsés. J'ai tout de suite senti une résonance avec mes propres questionnements sur la reconstruction.

Pourquoi cette voix off dont la tonalité évoque le conte ?

J'avais d'abord essayé une voix off plus informative et didactique, puis j'ai compris que le film n'allait pas exister si la voix off ne donnait pas une certaine profondeur au lien que je fais entre les deux mouvements du film. Il fallait chercher dans l'intime, dans ce qui m'émeut. Exprimer à la fois mon sentiment d'étouffement par rapport à cette histoire et mon attachement à ce lieu m'a permis de clarifier ma place dans le film.

Quel est le statut des différents supports que vous mobilisez pour dresser le portrait de la ville et de ses mutations ?

Ce sont avant tout des documents qui ont une qualité historique, certains rarement vus par le grand public, que j'estime importants et qu'il fallait dépoussiérer. Ces supports sont aussi une base de recherche pour un travail plus libre, plastique et délirant. Et donc je m'amuse à mélanger des photographies de destructions de la guerre et des moments de la reconstruction où on démolissait à tout-va.

Était-ce importantw de recueillir les témoignages des habitants de la ville ?

À Dalieh, j'ai fait plusieurs entretiens avec les pêcheurs, mais en montant le film j'ai fait le choix de ne garder que celui du vieux Saleh. Son savoir-faire, sa clairvoyance et son phrasé imagé exprimaient tout. À un moment, il y a la voix de la communauté des pêcheurs, du groupe qui essaie de s'organiser avant la manifestation. Je dirais que ce qui m'a intéressé dans ces différentes situations, c'est l'émergence de différents types de langage qui montrent comment chacun parle de sa ville, s'y attache et veut la défendre, particulièrement dans un moment où elle semble perdue, parce que cela ne cesse d'arriver à Beyrouth.

Joffrey Speno