

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

Retrouvez l'intégralité du journal du réel sur : <http://www.cinemadureel.org/fr/archives/ressources-et-multimedia/>

N°4 / mardi 28 mars 2017

Bibliothèque
Centre
Pompidou 40



NOW HE'S OUT IN PUBLIC AND EVERYONE CAN SEE CM
Entretien avec Natalie Bookchin

Quelles étaient vos intentions avec ce film ?

Je souhaitais relayer une perception collective de l'identité raciale durant la présidence d'Obama. J'ai réalisé ce travail en visionnant de très nombreuses vidéos partagées par des « vloggers » entre 2009 et 2010. L'intérêt du film réside dans le langage : celui utilisé par tout un chacun pour décrire, juger, attaquer ou défendre des hommes noirs célèbres. Je voulais mettre en avant les réseaux sociaux et leur propension à amplifier les réactions.

Le film s'inscrit dans la tradition du found footage. Quel lien entretenez-vous avec cette tendance de réemploi ?

Beaucoup de ce que nous comprenons du monde aujourd'hui se forme à travers ce flot continu d'images. Je pense que les artistes devraient non seulement se les réapproprier mais aussi s'inspirer de ce contenu préexistant. À l'inverse des algorithmes qui régissent ce que nous voyons, j'ai construit mon film en creusant profondément dans les données Internet et en faisant en sorte de créer entre les vidéos des liens que la machine ne peut percevoir. J'ai par la suite conçu un montage présentant des points d'harmonie et de dissonance autour de la figure du « moi » contemporain partagé.

Le spectateur se trouve pris dans une atmosphère sonore particulière, au sein de laquelle se superposent les voix. Comment avez-vous travaillé cette partition sonore ?

Les voix en *in* et en *off* créent un sentiment de polyphonie cacophonique, chacune parlant au-dessus de l'autre. Je souhaitais que l'expérience soit répétitive et que les diatribes revêtent un caractère incantatoire. La bande sonore me laisse imaginer ce que pourrait être une tempête de messages Twitter.

Camille Tireau

NYO VWETA NAFTA CM
Entretien avec Ico Costa

Que signifie le titre ?

En gitonga qui est un dialecte de la région dans laquelle j'ai tourné, cela signifie « en cherchant Nafta ». Je ne l'ai pas traduit en portugais ou dans une autre langue, je l'appréciais tel quel.

Pourquoi lier l'histoire de cet homme à la recherche d'une femme avec ces jeunes Mozambicains ?

Je suis allé au Mozambique avec un petit budget. J'y allais pour faire des repérages pour un long-métrage que finalement je n'ai pas réalisé. Je voulais faire un court-métrage

avec les choses que j'allais trouver sur place, à Inhambane, une ville côtière. J'avais une amie qui s'appelait Nafta, et en arrivant là-bas j'ai essayé de la contacter. Je l'ai cherchée pendant une semaine mais impossible de la trouver. Pendant que je la cherchais, je me promenais beaucoup, je parlais avec des gens et côtoyais des jeunes. Je ne voulais pas d'un film narratif mais d'épisodes qui révéleraient un portrait de la vie au Mozambique. Alors l'histoire de l'homme au début du film et celle des jeunes ne sont pas nécessairement liées.

Pourquoi avoir tourné en Super 16 ?

Je réponds souvent à cette question à travers une autre : pourquoi choisir le numérique ? Si je réalise un film en numérique, on ne me demandera pas pourquoi. Si tu ne filmes pas beaucoup et que tu as un tournage dans lequel tu prépares bien les choses, c'est mieux de tourner en pellicule. Tu n'as pas besoin de beaucoup d'assistants durant la réalisation. Et c'est plus facile, tout du moins pour moi, dans la façon de faire des films. C'est aussi plus beau.

Camille Tireau



WHIPPING ZOMBIE CM
Entretien avec Yuri Ancarani

Quelles étaient vos intentions avec ce film ? Étaient-elles anthropologiques ?

Cela fait des années que j'affronte des thématiques liées au travail extrême. Le film est né d'une collaboration avec les Nations Unies qui m'ont proposé de faire des recherches sur le monde du travail en Haïti. C'est comme ça qu'est né *Whipping Zombie* qui révèle le vrai sens du terme « zombie », un terme qui est apparu en Haïti : le zombie est un homme contraint de travailler même après sa mort, esclave pour l'éternité.

Comment avez-vous appréhendé cet environnement et le rituel secret que vous filmez ?

Pour moi, au début, ce fut un traumatisme d'approcher cette pauvreté. Après quelques recherches, nous avons compris que ce rituel avait lieu à Pâques dans un petit village mais qu'il n'y avait aucune photo ni enregistrement. Ce rituel m'intéressait parce qu'il parvenait à condenser toute l'histoire du pays en très peu de gestes.

Pouvez-vous nous expliquer les choix esthétiques ?

Pour moi, le cinéma permet de faire des expériences, ce n'est pas seulement un film sur un rituel ou sur le travail en Haïti. Un film doit représenter l'invisible. *Whipping Zombie* cherche à transporter le spectateur dans l'au-delà. C'est un film fort et violent dont pourtant émane une énergie vitale puissante. C'est l'opposé de l'opulence de *The Challenge*, mon précédent film, qui te comble quand tu le regardes, avec ses images dans l'exagération, mais qui à la fin ne te laisse que de la tristesse.

Camille Tireau / Entretien avec le réalisateur, traduit de l'italien par Carine Bernasconi





EJERCICIOS DE MEMORIA

Entretien avec Paz Encina

Ejercicios de memoria fait partie d'un ensemble d'installations et de films dans lequel vous explorez une archive des crimes du dictateur paraguayen Alfredo Stroessner, connue comme « Archives de la Terreur ». Comment avez-vous découvert ces archives et conçu ce projet de films ?

Des trente ans qu'a duré la dictature de Stroessner, j'ai dû en vivre dix-huit. Je suis née sous la dictature, mon père était opposant du régime, il a été deux fois en exil : pour cette raison, la dictature n'était pas de l'ordre du récit mais du vécu pour moi. Trois ans après le coup d'état qui a renversé Stroessner, ces archives de la Terreur « apparaissent » dans un commissariat. Elles apparaissent juste avant des élections présidentielles. Je les ai découvertes presque au même moment, mais ce n'est que quelques années plus tard, en cherchant le nom de mon père, que j'ai commencé à les étudier. J'ai commencé à penser que ces archives devaient sortir du lieu où elles étaient conservées, et j'ai imaginé des installations et court-métrages. Ce sont d'ailleurs les installations *Notas de Memoria* que j'ai faites en 2013, qui ont permis à la population paraguayenne d'entendre pour la première fois les archives sonores. J'ai fait ensuite la trilogie *Tristezas de la lucha*. Ces différents travaux m'ont beaucoup aidé à concevoir *Ejercicios de Memoria*.

Parmi tous les « disparus » catalogué dans les Archives de la terreur, vous avez choisi d'évoquer la mémoire d'Agustin Goiburú, comme si les destins de chacun se répercutaient dans le sien. Pourquoi lui ?

J'ai toujours été fascinée par l'affaire Goiburú. C'était un secret dont tout le monde parlait. C'était un ami de mon père, et depuis mon enfance j'en entendais parler. Je me souviens du jour où mon père est arrivé et a dit à ma mère : « Agustín a été arrêté ». Ce souvenir me hante, à tel point que je me demande parfois si je ne l'ai pas imaginé. Agustín fut le plus grand opposant du régime de Stroessner, c'est pour cela que j'en ai fait la figure principale de mon film.

Le film s'ouvre avec un enfant qui plonge dans une rivière aux eaux troubles, et plus tard, trois jeunes garçons et une jeune fille nous entraînent dans la sécurité d'une forêt. Pourquoi était-ce important pour vous que ce soient des enfants qui nous guident dans ces exercices mémoriels ?

CI

Pour plusieurs raisons : quand les Goiburú m'ont transmis leurs histoires, j'ai senti qu'ils me donnaient quelque chose de leur enfance. C'est aussi une histoire qui appartient à mon enfance, et enfin, j'ai le sentiment que ce film doit appartenir à cette nouvelle génération. Je sens qu'il peut avoir aujourd'hui la réception qu'il mérite. C'est un film pour les enfants d'aujourd'hui. Je sens que c'est une génération qui va créer une MEMOIRE du Paraguay.

Alice Leroy / traduit de l'espagnol par Alice Oziol



CHANGJIANG (A JANGTZE LANDSCAPE)

Entretien avec Xu Xin

CI

Quel est la genèse du film ? Que représente le Fleuve Bleu pour vous ?

En 2012, le réalisateur Yang Chao était en train de tourner *Chang Jiang Tu* (La Carte du Fleuve bleu). Il m'a invité sur le tournage du film, ce qui m'a permis d'écrire un documentaire sur ce lieu. Je suis né à Taizhou, une ville en aval du fleuve. Ainsi, Depuis mon enfance ce fleuve joue un rôle important dans ma vie. Historiquement depuis 1949 et les propagandes des départements officiels, le fleuve est associé au symbole de la mère qui nourrit le peuple. Aujourd'hui, le développement irrationnel du pays a endommagé la vie et l'environnement autour du fleuve. Mon film est la métaphore de la situation actuelle en Chine, à laquelle j'articule mes souvenirs de voyage à travers des intertitres.

Pourquoi avoir choisi de filmer avec un regard contemplatif et un point de vue mélancolique avec des plans longs et en noir et blanc ?

Mes documentaires sont personnels, ils représentent mes jugements par rapport à la réalité actuelle. Depuis 1895 et l'invention du cinéma, les films des frères Lumière étaient filmés en plans longs et fixes. La longueur et la fixité appartiennent au langage du cinéma. Le noir et blanc ne produit pas seulement un sentiment de mélancolie mais aussi de pureté. D'ailleurs, avant de commencer à faire des films, j'ai pratiqué l'art minimaliste, ce qui a influencé mon travail. Ces formes représentent bien la « réalité en Chine » d'aujourd'hui et traduisent selon moi l'image d'un « fleuve bleu mort ».

Les personnes que vous filmez au cours de votre voyage, le long du fleuve, interagissent peu avec vous. Pourquoi êtes-vous resté à distance ?

En 2008, pendant le tournage sur le tremblement terre à Wen Chuan, j'ai eu idée de faire un film sans dialogue. Les personnages de *Changjiang* sont comme des paysages dans une peinture chinoise traditionnelle. Pendant le tournage du film, ma principale activité a donc été d'observer ces personnes comme on observe un paysage.

Clément Dumas / traduit du chinois par Chen Liu



DES BOBINES ET DES HOMMES

CF

Entretien avec Charlotte Pouch

Vous filmez l'usine de Bel Maille, également lieu de tournage du film *La Fille du patron* l'Olivier Loustau, expliquez-nous comment cette idée est née ?

L'histoire a commencé par la fiction effectivement. Olivier allait tourner *La Fille du patron*, un film sur une usine en déclin, dans l'usine Bel Maille près de Roanne. Un jour, en repérage, il s'est retrouvé dans le hall d'accueil avec sa chef opératrice alors que le patron de l'usine annonçait le redressement judiciaire de Bel Maille à ses ouvriers. Il y a eu dans un même espace-temps la fiction confrontée au réel, comme un télescopage. Julie Gayet, ma productrice, s'est alors dit qu'il fallait faire un film documentaire en parallèle et m'a demandé de venir. J'ai tourné 140 heures d'images. C'est après que j'ai écrit, parce qu'on n'avait pas le temps, l'usine était en redressement judiciaire. Il y avait une sorte d'urgence, mais aussi d'attente, j'étais avec eux dans le même espace-temps.

L'usine, le monde ouvrier, était-ce un univers familier pour vous ?

J'étais sensible à la question du travail. Je viens du journalisme, j'ai travaillé dans des chaînes comme I-télé, chaîne d'info à la chaîne. Au début de ma vie professionnelle, je me suis posée la question du travail, cette idée d'être rentable et d'aller vite. Mais je n'ai pas d'antécédent avec des syndicats ou autre. Je suis arrivée à l'usine et j'ai découvert cet univers.

Comment les salariés de l'usine ont accueilli votre présence ?

Je crois que la fiction a permis de noyer un peu ce qui se passait. La fiction a été une diversion pour le patron. Il y avait quelque chose de l'ordre de la reconnaissance aussi, on filme notre travail. Mais moi, ma présence est devenue très vite naturelle, j'étais une Bel Maille comme eux. Ils étaient bienveillants. On était collègues presque. Ils ne cherchaient pas à être filmés, ma caméra n'était pas un filtre ou une barrière.

Claire-Emma Blot



LA PLUME DU PEINTRE

CF

Entretien avec Marie Ka

Comment avez-vous rencontré Antoine et son père ? Comment vous ont-ils laissé les suivre ?

Je voulais faire un film sur la chasse, l'un des derniers rituels à mon sens, sur lequel il y a beaucoup de clichés et de préjugés. J'ai donc été à la chasse, j'ai été introduite dans ce milieu, j'ai suivi des battues dans ce lieu d'initiation qu'est la forêt. Au cours de ma première partie de chasse, j'ai remarqué cet enfant avec son père et sa présence dans ce monde d'hommes m'a fascinée. Il était comme un enfant au milieu des ogres. En le regardant, j'avais l'image du Petit Poucet, avec ce gilet qui lui arrivait presque aux chevilles.

Vous filmez Antoine dans une très grande intimité tout en intervenant jamais verbalement dans les situations, même s'il lui arrive parfois de vous interpeller. Comment avez-vous trouvé votre place auprès de cet enfant ?

Dans mon travail d'auteure, je mets le plus grand soin à devenir invisible, c'est-à-dire que j'ai peur que le moindre mouvement de moi ou de la caméra transforme la situation et que celle-ci m'échappe. L'enfant a tout de suite fixé les règles, quand je lui ai proposé de le filmer, il m'a dit : « Oh, ça m'étonnerait que tu puisses me filmer parce que moi je cours très, très vite ! ». J'ai moi-même été surprise de la façon dont il a intégré la caméra. Ce n'était pas toujours facile d'arriver dans ce temps condensé du père et de l'enfant : par exemple, je suis arrivée un jour au début de cette « grosse punition », je ne savais pas où me mettre, le père ne m'avait même pas saluée, et puis, cela s'est terminé et il m'a dit bonjour. Tout était intégré d'une façon qui me prenait au dépourvu. Mais c'est la marque de mon travail, j'essaie de capter une longueur d'onde, je ne suis pas de ces réalisateurs qui interviennent dans la situation filmée.

Le film croise deux formes d'apprentissage, celui du monde de la nature et de la forêt, et celui de l'école, comment avez-vous mêlé ces deux problématiques dans l'écriture du film ?

À la chasse, il y a des armes, mais le père n'est pas dupe, il sait que les vraies armes de la vie, ce sont le savoir, l'écriture et la lecture. Antoine refuse d'investir l'école, l'initier à la lecture devient donc le combat de son père. Je me souviens qu'au tout début du tournage, j'avais demandé à son père : « Tu voudrais que ton fils fasse des études ? » Il m'avait répondu « Non, je voudrais que mon fils ait tous les outils pour être autonome ». Je trouvais remarquable que ce père soit si concerné, non pas par des rêves d'ascension sociale, mais par l'importance de maîtriser certains outils pour être libre et autonome dans la vie, alors même qu'on est dans un milieu où l'on attend pas cela d'un père. C'est cette manière de déjouer les attentes qui construit l'écriture du film.

Claire-Emma Blot & Barnabé Sauvage



CASA ROSHELL

Entretien avec Camilla José Donoso

PF

Pourquoi avoir filmé ce club ?

Tout est parti de l'amitié que j'avais tissée au préalable avec les protagonistes du film lorsque j'étais au Mexique. J'ai l'impression qu'il est commun de parler de la transsexualité et du transformisme aujourd'hui, mais je voulais faire un film pour l'aborder d'une manière différente. Il me semble qu'il y a énormément de clichés autour de ces thèmes, et que la plupart des films adoptent un point de vue externe. J'ai cherché à donner à mon film une dimension moins extérieure et plus engagée, notamment à travers sa construction horizontale, en collaboration avec les protagonistes.

Les femmes et les clients ont-ils facilement accepté de participer au film ?

Je voulais éviter de mettre une pression à quiconque et j'ai respecté le souhait de ceux qui avaient peur d'être filmés. Tout s'est construit de manière très spontanée pendant que j'ai tourné dans le club avec eux. Cette exploration permettait aux personnes du club d'entrer de façon assez libre dans le film. Il y a de véritables habitués qui participent mais il y a aussi des acteurs qui remplacent ceux qui ne voulaient pas. En ce sens, le film ne rentre pas dans la case du documentaire conventionnel puisqu'il n'y avait pas cette observation totale, mais un scénario assez précis qui impliquait une part importante de mise en scène.

S'agit d'un lieu romantique, à l'abri de certaines violences ?

C'est un film qui parle évidemment d'amour et de rencontres. L'Amérique latine est un continent très violent envers les femmes, les transsexuels et les travestis. À mon sens, cet endroit est une bulle, une utopie où elles et ils se sentent protégé(e)s. C'est évidemment la volonté de Roshell, la patronne du club de permettre aux femmes et aux hommes d'avoir un lieu dans lequel elles et ils peuvent faire des rencontres en toute sécurité. Pour moi qui ai toujours fait un cinéma très féminin, il était intéressant de découvrir ces hommes qui viennent ici pour échapper à leur solitude.

Joffrey Speno / traduit de l'espagnol par Alice Oziol



BOLI BANA

Entretien avec Simon Coulibaly Gillard

PF

Ce n'est pas votre premier film autour du peuple Peul, qu'est-ce qui vous a amené à vous y intéresser ?

J'ai tourné trois films au Burkina Faso, sur une superficie de 30km², au cœur de la région des cascades (Banfora). Lors du tournage de mon premier film (ANIMA, 2012) je me suis approché de l'ethnie Toussian. Pourtant déjà au cours de ce tournage des Peuls et leur bétail apparaissent. J'ai tout de suite ressenti une grande fascination pour leur mode de vie.

Comment avez-vous établi une relation avec les gens que vous filmez et quel rapport ont-ils à l'image ?

La taille raisonnable de l'équipe nous offre une relation privilégiée. Nous voyageons à deux, Lassina mon ami et interprète, et moi. Chacun sur notre moto nous nous déplaçons avec tout le matériel, et lorsque nous nous sentons bien quelque part, excités par une situation, un homme, un élément qui nous éveille, nous restons. C'est ainsi que je rencontre Ama, Hassan, Lela et Ousséni. Nous partageons un bout de chemin. Nous mangeons ensemble, nous marchons et dormons côte à côte. Chacun est occupé par son travail, les enfants manient la machette et guident leurs zébus, et moi je manie ma caméra et me laisse guider. C'est une relation de partage, chacun apporte ce qu'il possède. Les enfants peuls partagent leur bétail et me dévoilent leur quotidien et leurs traditions. Moi je leur fait découvrir ma passion, mes outils et je leur apporte une sécurité financière. L'image est très importante en Afrique de l'Ouest et particulièrement chez les Peuls. C'est une ethnie qui ne possède pas de territoire propre et qui doit son identité à ses traditions et son mode de vie, qui est cependant très forte. Comme on le découvre dans le film, les téléphones portables sont remplis de photographies représentant les zébus ou des portraits de femmes et d'homme peuls véhiculant leurs traditions. Les photographies s'échangent constamment. Lors de mes passages en ville, je faisais tirer sur papier photo les portraits que nous avions réalisés ensemble, et à mon retour parmi eux chacun voulait son image.

Claire-Emma Blot