

# JE SUIS LA NUIT EN PLEIN MIDI

Gaspard Hirschi

**Don Quichotte et Sancho errent dans un Marseille morcelé. Passant d'îlots urbains en îlots urbains, le duo rencontre d'autres duos comme autant de scènes-miroirs. Dans ce film, l'imaginaire se heurte au réel et explore les liens entre fiction et documentaire.**

MATHILDE LUCKEN

**Dans votre film, la référence au roman DON QUICHOTTE de Cervantès est évidente. Pourquoi avez-vous choisi de vous appuyer sur ce roman ?**

GASPARD HIRSCHI

Le point de départ, ce n'est pas *DON QUICHOTTE*, c'est le phénomène de résidentialisation à Marseille qui est assez massif et implique un changement profond et durable de la ville telle qu'on la connaît. Comment en suis-je venu à *DON QUICHOTTE* ? Pour deux raisons : parce que je voulais passer par ces endroits fermés et donc je cherchais un motif qui se tienne pour pouvoir traverser tous ces endroits de Marseille qui n'appartiennent plus vraiment à la ville, au commun. Je voulais recréer une errance, retrouver de la circulation, un imaginaire.

**De même que DON QUICHOTTE raconte la quête ou les errances de ce chevalier, votre film est une sorte de « road movie » à travers Marseille. Peut-on dire que Marseille est un des principaux sujets de votre documentaire ?**

Marseille est le sujet principal de mon documentaire. C'est un personnage à part entière. Ce sur quoi j'ai travaillé assez précisément c'est un itinéraire, une carte. Cet itinéraire écrit et documenté veut rendre compte de tous les degrés de fermeture à Marseille.

**DON QUICHOTTE brouille les frontières entre le réel et l'imaginaire. À plusieurs reprises dans votre film, on se demande si on est face à de la fiction ou face à un documentaire.**

Il y a une aspiration à la fiction qui traverse tout le film et qui est portée par Don Quichotte et par Sancho. On peut même se demander si ce n'est pas Sancho, le livreur de pizzas, qui tourne en rond toujours dans ses cases, qui a besoin de s'inventer une vie chevaleresque et un personnage. Je l'ai monté comme ça, pour qu'il y ait une ambiguïté, pour qu'on se demande à la fin s'il y a vraiment deux personnages ou s'il n'y en a pas qu'un seul.

**La scène où vous filmez les jeunes marseillais est une scène forte de votre film et est chargée d'une grande puissance documentaire. Qu'avez-vous voulu montrer ?**

J'avais remarqué tous ces gamins et me demandais ce qu'ils faisaient là. Ces jeunes partagent certains codes avec ceux des quartiers nord : ils écoutent du rap, portent les mêmes vêtements, ont les mêmes expressions... mais là c'est un quartier riche.

Certains jeunes viennent dealer et restent autour. Ils appartiennent à des mondes différents et entretiennent une fascination réciproque. Je trouvais cela très riche sur le plan documentaire, ce que ça dit. Ce lieu existe, on ne peut pas l'inventer, c'est du réel brut et en même temps c'est surprenant, c'est contre-intuitif.

**J'ai l'impression que la scène du récit des migrants détient la même puissance documentaire que celle des jeunes marseillais. Quel lien entretient-elle avec la fiction et avec l'histoire de DON QUICHOTTE ?**

J'ai pensé que ça avait sa place dans le film parce qu'on pouvait retrouver ces effets de miroir, la question du franchissement de frontières. Ces migrants suivent un rêve souvent très idéalisé et ont cette idée d'arriver à une terre promise. Ça fait écho à Don Quichotte et ses idées chevaleresques. L'idée est aussi qu'il y ait une véritable rencontre entre Don Quichotte et Sancho Panza. Mais elle ne peut avoir lieu que dans le réel. Je voulais qu'à un moment on arrive donc à un épuisement de la fiction. Avec ce récit des migrants, on arrive à un noyau de réel que l'on ne peut plus transformer. Après ce passage, il n'y a plus de fiction dans le film, Don Quichotte ne joue plus Don Quichotte... La scène avec les jeunes et la scène du récit des migrants sont les scènes les plus documentaires du film et je les ai filmées comme telles.

**Donc comme vous le dites c'est le réel qui rassemble et non pas l'imaginaire. Votre film est donc une ode au réel et la fiction n'est au fond qu'un moyen de rendre compte du réel.**

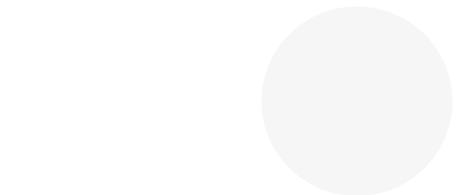
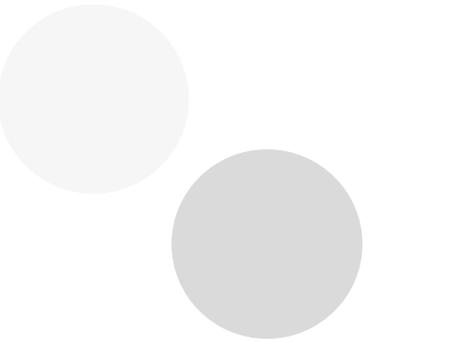
Oui, tout à fait, j'en avais besoin pour rendre compte du réel à la hauteur de ce qu'il est. Le détour par la fiction vient provoquer le réel et Don Quichotte le somme de se justifier. Il a une force de négation du réel tellement puissante ; les choses sont comme il l' imagine et non pas comme elles se présentent.

**La phrase d'ouverture de votre film est celle-ci : « Depuis longtemps, depuis très longtemps, on a séparé les choses au mieux pour les comprendre, au pire pour les opposer. [...] Aujourd'hui on a les générations qui doivent réinventer une façon de comprendre le monde non pas par ce qui sépare mais par ce qui réunit ». Vous, Gaspard Hirschi, en ce que vous réunissez ce qui semble apparemment opposé, n'êtes-vous pas justement « cette nouvelle génération qui réinvente une façon de comprendre le monde non pas par ce qui sépare mais par ce qui réunit. » ?**

Moi personnellement je ne crois pas. Mais par contre je peux parler de Manolo. J'avais eu l'idée de Don Quichotte mais il me fallait quelqu'un pour l'incarner. On aurait pu choisir un acteur mais il s'est trouvé que Manolo Baez a un théâtre équestre à Marseille nommé « Théâtre du Centaure ». Très vite, il m'explique l'idée du centaure comme réunion de ce que l'on a séparé. En fait, la phrase d'ouverture c'est le discours de Manolo. Ce n'est pas moi. La phrase d'ouverture représente de façon théorique le morcellement que je voulais documenter et évoque le flux et le mouvement. C'est même la clé du titre du film *Je suis la nuit en plein midi*. D'une part, c'est ce qui décrit la folie et d'autre part c'est héraclitéen : la nuit devient le jour, le jour devient la nuit, c'est un flux permanent. Le Midi c'est aussi le sud, c'est Marseille, et l'imaginaire qu'on projette dessus.

Propos recueillis par  
MATHILDE LUCKEN

# réel itw



# 23

# / 03



**Les interviews  
des cinéastes  
en compétition**

# STREAM-STORY

## AMIT DUTTA

**Cinéaste-chercheur-écrivain, Amit Dutta est considéré comme l’une des voix les plus importantes du cinéma expérimental indien contemporain. Je découvre son film un jour de pluie. Je me rappelle le bruit des gouttes, puis des images et sons étranges – une voix de conte, des regards, un jardin. Je me rappelle un voyage.**

<b>AUDE SATHOUD</b>
<i><b>Stream-Story est une errance au travers de flux – d’eau, de temps, de parole. Comment cette idée a-t-elle émergée<span> </span>?</b></i>
<span></span>
<b>AMIT DUTTA</b>
Ce travail est né de la prise de conscience du profond entremêlement entre une activité aussi pratique que la gestion de l’eau et l’esprit artistique de la vallée de Kangra. Depuis près de deux décennies que j’y travaille, j’ai réalisé que l’art ne surgit pas seul <span> </span> ; il est nourri par les rythmes de la vie, façonné par la manière dont une communauté se rapporte au temps, à la nature et à l’abondance. L’eau, ressource et métaphore, devient un gardien silencieux de la culture. Son flux irrigue non seulement les champs mais les festivals, les chants, les récits et les mythes.
<span></span>

**Suivant le cours des rivières, de la montagne aux vallées, vous faites connaissance avec ceux qui en prennent soin, les Kohlis.**

Les Kohlis, maîtres de l’eau au Kangra, incarnent une profonde relation entre la nature et la communauté. Leur rôle est à la fois pratique et sacré – ils inventent leurs propres méthodes pour distribuer l’eau du Dhauladhar, sur la base d’un service principalement volontaire. Marcher à leurs côtés offrirait un chemin alternatif au travers du paysage, façonné non par l’asphalte mais l’antique logique de l’eau.

**Comme souvent, vous faites confiance aux spectateurs pour vous suivre dans les méandres des rivières autant que des images. Vous assurez par ailleurs à la fois l’image, la prise de son et le montage du film. Comment décririez-vous votre processus créatif ?**

Je commence simplement, presque primitivement – avec l’eau, les cycles de la vie, le passage du jour. J’ai d’abord mené de longs entretiens, créant une sorte de film de documentation. Les informations étaient là, mais pas le cinéma. J’ai donc pris de la distance, écrit un livre sur le sujet, et laissé le temps travailler en moi. Sept ans plus tard, je suis retourné, non pas à un document, mais à une vérité cinématographique. Le montage et la prise de son, pour moi, ne sont pas des processus techniques mais existentiels. Je travaille seul et vis avec le film, qui m’occupe sans cesse l’esprit. Je monte quand l’inspiration me prend, à l’aube, au milieu de la nuit. Je n’impose pas la forme mais la découvre en suivant les rythmes naturels de la matière – jusqu’à ce qu’elle apparaisse comme inévitable.

**Comment avez-vous inventé cette histoire-courant, non-anthropocentrique, prenant l’eau comme protagoniste ? Était-ce la première fois ?**

Ce n’était pas la première fois, mais celle-ci m’a paru unique parce que l’eau, pour moi, est élémentale, à la fois sujet et médium. Je l’ai étudiée en profondeur, non seulement dans son rôle pratique et écologique mais aussi dans ses présences spirituelles, métaphysiques et artistiques. Cette approche a profondément marqué ma façon de filmer. J’ai toujours été attiré par le quotidien, les choses d’apparence banale – l’eau, la vie villageoise, les saisons, les subtils changements d’un paysage. Il n’y a pas de spectacle, seulement la vie, qui se déploie dans sa forme la plus pure.

**Votre film attire l’attention sur une pratique ancienne et menacée de gestion de l’eau. Quel est votre regard sur les transformations écologiques et culturelles en cours, en Inde et dans le monde ?**

Cette pratique est menacée, ironiquement, par les forces mêmes qui prétendent apporter le progrès. Comme l’un des Kohlis me l’a confié, « Quand l’argent arrive, ils cimentent les canaux ». Ce à quoi nous sommes confrontés aujourd’hui n’est pas une crise écologique mais une crise d’imagination. Pour moi, il est question de sensibilité et d’harmonie, pas de conquête – travailler avec la nature, pas contre elle. Je conçois mon rôle de cinéaste non seulement comme celui d’un témoin mais d’un participant, ouvrant un espace pour ce qui disparaît, et ce qui, malgré tout, peut persister.

<b>Propos recueillis par</b>
<b>AUDE SATHOUD</b>

<span></span>
---------------

# FIRST LIGHT

## Phuong Thao Nguyen

***FIRST LIGHT*** explore le thème du déracinement à travers le quotidien de l’oncle vietnamien de la réalisatrice, exilé dans un appartement berlinois, fourmillant de plantes exotiques et de photographies familiales. La terre vietnamienne, observée depuis des images de vidéosurveillance, apparaît en filigrane d’une poétique de la préservation et de la fragmentation.

<b>LOLA MAI</b>
<b>Peux-tu présenter ton parcours artistique<span> </span>?</b>
<span></span>
<b>PHUONG THAO NGUYEN</b>
Je suis vietnamienne et je viens de Hanoï, j’ai fait des études d’art en France et en Allemagne, maintenant je fais des films documentaires mais je suis aussi artiste, je fais surtout des installations et des sculptures.

**Ce que j’ai trouvé très touchant dans ton film c’est la transposition des espaces, entre ce petit intérieur berlinois rempli de plantes et ce Vietnam qu’on observe grâce aux caméras de surveillance. Peux-tu nous parler un peu de ton oncle et de ses gestes qui témoignent d’une certaine expérience de l’exil et du déracinement ?**

Il fait tous ses gestes de manière naturelle, comme une nécessité absolue, ils s’inscrivent dans un besoin quasiment vital de préservation. Pour moi, c’est un comportement qui témoigne de la complexité de vivre ailleurs géographiquement et temporellement. Il a quitté le Vietnam très jeune pour aller travailler en Allemagne de l’est, il y a donc beaucoup d’écarts et d’espaces entre lui et sa famille. Ses gestes sont comme des manières de rendre cette situation vivable mais ce n’est pas forcément dramatique car il y a aussi une sorte de légèreté dans son quotidien.

**Ton film joue aussi sur la matérialité des images, les images d’archives sont dégradées par l’humidité et les images numériques sont très pixelisées. Quel rapport cette matérialité entretient-elle avec la mémoire ?**

Il y a en effet une perte de qualité, une perte de données entre les images qui sont trop vieilles et les images qui viennent de trop loin. Il y a une perte continue, c’est propre aux images qui doivent survivre à de longues périodes de temps et à de longues distances. Elles finissent par se détériorer et disparaître. Je pense que mon oncle a surtout peur de leur disparition, c’est pourquoi il tente d’arrêter le temps à sa manière.

**Tu fais aussi un usage singulier des sous-titres qui ne sont pas toujours synchronisés avec des paroles, par exemple dans la séquence de lecture de la lettre et la séquence du piano. Pourquoi ce choix ?**

Pour la séquence de la lettre, je voulais que le public la lise comme je l’ai fait au moment où je l’ai découverte. Pour moi c’était un moment fort, j’avais les larmes aux yeux. C’était complètement fou de pouvoir lire la lettre que ma mère avait écrite à 16 ans, je ne savais pas que ce document existait, d’autant plus à Berlin. Avec cette lettre, je pouvais entendre la voix de ma mère, connaître les sujets qui l’intéressaient et qui l’obsédaient à l’époque. Pour la séquence du morceau de piano, les sous-titres retranscrivent les paroles que le père de cet oncle avait écrites. Le garçon qui joue du piano interprète donc la musique de son grand-père aujourd’hui décédé. C’était important pour moi de donner une place aux défunts qui nous ont légué des traces de leur existence, c’est pour cela qu’il n’y a pas de voix dans ces moments mais uniquement des sous-titres. D’ailleurs comment aurais-je pu reconstituer leur voix ? Je ne voulais pas fictionnaliser leur parole, ça fait partie de ma démarche documentaire.

**J’étais très touchée. Je pense que les paroles de cette musique font écho à de nombreuses histoires de familles vietnamiennes exilées. Je te remercie. Si le public veut découvrir tes projets artistiques ils pourra se rendre à 100% L’EXPO à la Villette ?**

Merci beaucoup, oui du 10.04.2025 au 11.05.2025 ! Il y aura plusieurs installations qui prolongent mon court métrage documentaire.

<b>Propos recueillis par</b>
<b>LOLA MAI</b>

# REGARDE AVEC MES YEUX ET DONNE-MOI LES TIENS

## Noëlle Pujol

**Jadis, Georges Braque peignait ici ses toiles cubistes, ses fauves esquisses. Sa maison abandonnée semble une jungle chaotique, faite de décombres et de vestiges humains, comme une de ses peintures, sans commencement, ni fin. Noëlle Pujol, proche des démarches de l’art contemporain, offre un film gracie, à fleur du corps, dans lequel la caméra est plus que jamais le prolongement de notre regard.**

<b>LOU LEOTY</b>
<i><b>Ce n’est pas la première fois que vous présentez un film à Cinéma du réel, vous y avez présenté également ALLE KINDER BIS AUF EINES, LE DOSSIER 332, LES LETTRES DE DIDIER. Quelle part prend le festival dans votre parcours<span> </span>?</b></i>
<span></span>
<b>NOËLLE PUJOL</b>
Le festival du Cinéma du réel me permet de donner des nouvelles de mon cinéma sous toutes ses formes.

**Vous faites un film autour de la figure fantômatique de Georges Braque. Quel est votre rapport au peintre ?**

Je découvre le village de Varengeville, situé sur la Côte d’Albâtre où de nombreux peintres, écrivains, musiciens ont séjourné (…) C’est le climat particulier de ce lieu entouré d’énigmes, d’histoires artistiques et politiques, qui m’a fait revenir dans ce village, qui m’a prise, captivée par la peinture et les réflexions de Georges Braque. Il affirmait qu’il n’entendait pas peindre les choses, mais ce qu’il y avait entre les choses, dans l’intervalle. Avec surprise, je m’imprègne de son travail pour composer les mises en scène d’objets pour le travail préparatoire de *BOUM ! BOUM !* [son long-métrage en développement ] (…) Pour revenir à votre question, c’est l’oiseau aux yeux ronds qui m’a décidée à faire ce film.

**Au seuil du film, par le titre, vous installez un point de vue subjectif. Cela vous paraissait évident dès la conception ?**

Je n’en avais pas encore conscience au moment du tournage. Et pourtant, il y avait la rencontre inattendue avec l’oiseau. C’est à la fin du montage avec Claire Atherton que j’ai cherché un titre au film. Je suis allée le cueillir comme par magie, dans *PARTITION ROUGE*, un livre de poèmes chantés et contés par les Indiens d’Amérique du Nord, traduits par Florence Delay et Jacques Roubaud.

**La forme du film est assez radicale. Pas de voix off, une caméra qui avance lente-**

**ment, de longs plans fixes. Qu’est-ce qui vous a amenée à effectuer ce choix de mise en scène ?**

Je découvrais à ce moment-là le « shintaido », un art martial qui s’inscrit dans la tradition des arts martiaux japonais (…) J’ai mis en pratique intuitive-ment et avec beaucoup de liberté les gestes transmis : je serre ma photo-caméra en prolongement de mes mains ouvertes, mes bras sont tendus, je me déplace en suivant mon corps dans cet espace buissonnant…

**Votre évocation du peintre est originale, vous prenez le pari d’explorer les lieux abandonnés de la création. Dans ce chaos, il y a beaucoup de poésie, on retrouve le Braque cubiste. Est-ce cette idée qui vous a séduite ?**
Dans les œuvres cubistes, il n’y a pas de résolution, ni de fin, et d’ailleurs pas de début. J’ai tout de suite eu le sentiment que la nature poursuivait le travail du peintre, qu’elle poussait jusqu’aux limites de tout ce qu’il n’était pas possible de faire. Ce lieu vivant s’est adressé à moi comme une œuvre qui me prend par surprise (…) Ce lieu m’a enchantée et m’a appri-voisée, je me suis sentie progressivement accueillie.

**Vous travaillez régulièrement avec la monteuse Claire Atherton, aussi célèbre pour avoir été celle de Chantal Akerman. Les plans fixes, la proximité avec le milieu de l’art contemporain, il y a beaucoup de choses que vous avez en commun. C’est une cinéaste qui a compté pour vous ?**

C’est par la voix de Christian Boltanski à la radio au début des années 90, que j’entends parler du cinéma de Chantal Akerman, *HISTOIRES D’AMÉRIQUE, UN JOUR PINA A DEMANDÉ* (…) Ce qui compte pour moi à ce moment-là, et encore maintenant, c’est que Chantal Akerman écrit, filme, chante… Elle ne cesse de se renouveler.

<b>Propos recueillis par</b>
<b>LOU LEOTY</b>

# les films

## JE SUIS LA NUIT EN PLEIN MIDI

DIM 23	13H15	ARLEQUIN 1
JEU 27	14H00	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3

## STREAM-STORY

DIM 23	18H30	ARLEQUIN 1
MAR 25	13H30	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3

## FIRST LIGHT

DIM 23	18H30	ARLEQUIN 1
MAR 25	13H30	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3
JEU 27	19H00	BULAC

## REGARDE AVEC MES YEUX ET DONNE-MOI LES TIENS

DIM 23	18H30	ARLEQUIN 1
MAR 25	13H30	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3

## MONÓLOGO COLECTIVO

DIM 23	15H45	ARLEQUIN 1
MAR 25	16H00	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3

# les salles

## L'ARLEQUIN

76 rue de Rennes, Paris 6<sup>e</sup>

## REFLET MÉDICIS

3 rue Champollion, Paris 5<sup>e</sup>

## SAINT-ANDRÉ DES ARTS

12 rue Git-le-Cœur, Paris 6<sup>e</sup>

## CHRISTINE CINÉMA CLUB

4 rue Christine, Paris 6<sup>e</sup>

## LA BULAC

65 rue des Grands Moulins, Paris 13<sup>e</sup>



Les interviews dans leurs versions complètes sont disponibles sur le blog Mediapart

Cinamadureel.org



47<sup>e</sup> festival international du film documentaire

22 mars 2025

# MONÓLOGO COLECTIVO

Jessica Sarah Rinland

**La réalisatrice argentine-britannique Jessica Sarah Rinland explore dans *MONÓLOGO COLECTIVO* les thèmes du soin et de la captivité à travers le regard de Maca, soignante, retraçant l'évolution de la relation entre l'humain et l'animal, de la peur au respect. Le film interroge aussi l'influence des modèles occidentaux sur les zoos, en mettant en lumière une approche éthique centrée sur la préservation des espèces et la relation intime entre personnel soignant et animaux.**

MILLA DE BUEIL & WILLIAM HERNANDEZ

**Comment la relation entre le personnel soignant et les animaux change-t-elle au fil du long-métrage ? Quel rôle-clé joue Maca dans l'évolution de cette dynamique ?**

JESSICA SARAH RINLAND

Je privilégie le terme « soignant.e » à « gardien.ne de zoo », car ces personnes s'occupent des animaux, et non simplement de la gestion du zoo. Maca a eu une influence majeure sur le film en réorientant le projet, mettant l'accent sur la relation avec l'animal, plutôt que sur une simple observation des animaux dans les zoos et centres de soin. Maca m'a parlé de ses débuts, il y a vingt ans, lorsqu'il interagissait avec les animaux se faisait par la peur. Les soignant.e.s utilisaient des tuyaux ou des balais pour effrayer les animaux et les pousser dans les cages. Progressivement, Maca a transformé cette approche en introduisant des pratiques plus douces, comme laisser les balais dans les cages sans les utiliser pour effrayer les animaux. Cela a permis aux animaux de s'habituer à ces objets et de les associer à des expériences positives, favorisant ainsi une relation plus respectueuse.

**Le film suit une démarche instinctive et organique, où la synesthésie occupe une place centrale. En quoi les sens, et plus particulièrement l'ouïe et le toucher, sont-ils essentiels dans cette approche ?**

Dans le film, des panoramiques depuis un appartement loué, avec vue sur le zoo, révèlent l'importance sensorielle des odeurs, évoquées par les voisins, tant à l'intérieur du zoo que dans les appartements du quartier. Cette dimension olfactive, que je n'avais jamais explorée, devient un moyen de déconstruire la vision occidentale centrée sur la vue, en intégrant des sens comme l'odorat, le toucher et l'ouïe. Clemente Onelli, ancien directeur du zoo, avait écrit un texte fascinant sur l'expérience de la visite du zoo à travers les odeurs, que j'ai choisi d'inclure comme un élément narratif plutôt que sous forme de voix off, pour offrir une immersion sensorielle authentique.

Je me suis également inspirée du texte *DOCUMENTARY IS/NOT A NAME* de Trinh Min-Ha, qui interroge la dynamique entre gros plan et plan large. Elle remet en question l'idée selon laquelle le plan large serait plus « réel », en soulignant que le cinéaste est l'architecte de ce qu'il choisit de filmer. Le gros plan, en capturant les détails, les gestes et les subtilités du corps, notamment des mains, permet de révéler des émotions ou des intentions souvent dissimulées par l'expression faciale. Cet intérêt pour la gestuelle des mains repose sur le travail manuel, que j'explore de différentes sortes dans mon œuvre.

Dans cette même optique, j'ai consulté le documentaire *EXPRESSION OF HANDS* de Harun Farocki, qui explore l'histoire du toucher et l'usage des mains au cinéma. L'idée que les mains, en trahissant ce que le visage tente de dissimuler, révèlent des émotions et des vérités plus intimes que d'autres formes d'expression m'a profondément marquée.

**Comment percevez-vous l'espace des zoos et des centres de soin ? Les zoos que vous avez filmés portent-ils l'empreinte des modèles européens ou occidentaux, et, selon vous, tendent-ils vers une gestion plus éthique ?**

L'architecture des zoos m'a toujours intriguée, en particulier la manière dont les animaux sont installés dans des enclos qui recréent les habitats de leurs pays d'origine. Par exemple, des éléphants indiens résident dans un temple hindou, une réplique de leur milieu naturel. Cette approche architecturale, visant à reproduire les espaces d'origine des animaux, rappelle celle des zoos européens, comme celui de Berlin. Fondé en 1888, le zoo de Buenos Aires s'inscrit dans la continuité de ces conceptions architecturales européennes, où la représentation des animaux reflète une vision héritée d'un passé colonial. En Argentine, les zoos ont évolué vers des pratiques plus progressistes, axées sur la conservation des espèces locales. Contrairement aux zoos du Nord global, où l'exposition des animaux reste centrale, l'accent est mis sur la réintroduction des animaux dans leur milieu naturel, comme au sanctuaire de la Fundación Rewilding. De plus, certains zoos publics argentins et gratuits se distinguent des établissements privés, souvent plus commerciaux. Bien que l'influence occidentale persiste, une gestion plus éthique, centrée sur la préservation, émerge.

Propos recueillis par

MILLA DE BUEIL & WILLIAM HERNANDEZ