

SA RAFALE

Maxime Garault

Le réalisateur Maxime Garault raconte son expérience dans un hôpital psychiatrique. Au fil de ce récit en voix off, son ami Guillaume, lui-même artiste, fait le portrait des différents patients que Maxime a rencontrés lors de son séjour.

ELEANOR MURPHY

Combien de temps avez-vous accordé au montage de SA RAFALE, dont la gestation a pris du temps ? Et pensez-vous qu'il est plus difficile de monter votre propre travail, pour vous qui êtes monteur ?

MAXIME GARAULT

Paradoxalement c'était le montage le plus simple que j'ai fait jusqu'à présent. Je l'ai tourné en 2020 et je n'étais pas convaincu. J'ai laissé le film dans un carton et en 2023 j'en ai parlé à une amie qui a demandé à voir des images et m'a dit de le monter. La structure était assez simple, mon inquiétude était surtout qu'il y ait un épuisement et il fallait qu'il y ait quelques variations à l'intérieur du dispositif. Donc, on commence les volets fermés, un espace clos pour recréer un peu l'espace mental de l'hôpital et peu à peu la lumière revient, un mouvement vers l'extérieur. Avec cette progression les tableaux ne pouvaient qu'être dans un certain ordre, il fallait commencer par celui qui se faisait volets fermés, etc... Avec le récit chronologique en voix off et ces peintures le montage était très simple, la question était de déterminer le moment où je coupais pour mettre les déjeuners, ce que j'utilisais comme matière de la peinture, pour faire résonner le travail de Guillaume... et faire coïncider un minimum le récit avec le tableau en cours. Monter mes images a toujours été plus simple pour moi parce que je n'ai pas peur d'abîmer le travail de quelqu'un d'autre. Et comme je l'ai commencé seul il n'y avait pas d'attente autour de ce film donc j'avais beaucoup de liberté.

Quelles sont vos influences et que pensez-vous des documentaires sur les hôpitaux psychiatriques ?

C'est étonnant parce que je n'en ai pas vu tant que cela. Par contre, bien après l'avoir monté j'ai vu 12 jours de Depardon et j'avais été un peu gêné par quelque chose d'un peu surplombant et surtout, sans trop en dire, dans nos deux films il y a un personnage qui a commis le même crime, sauf qu'il est vraiment montré comme un fou chez Depardon et dans mon film cette personne souffre de son geste. En fait, je pense qu'être à hauteur de patients, parce que j'ai été moi-même hospitalisé, amène à une approche différente et je ne pense pas que j'avais encore vu de film qui parlait à cette hauteur-là. Je n'ai pas l'impression que le film raconte quelque chose de très important sur la psychiatrie, il me semble que c'est juste un film sur l'empathie que j'ai eue pour le parcours des personnes que j'ai rencontrées là-bas. S'il y a une influence c'est notre désir avec Guillaume de convoquer la figure de ces personnes de façon magique par la peinture et par la voix. C'était pour moi une façon de les faire exister un peu plus longtemps dans ma vie aussi.

Le film ressemble-t-il à ce que vous imaginiez initialement, notamment dans le fait qu'une partie est assez indépendante de vous, reposant sur la création artistique de Guillaume ?

Je ne m'attendais pas à ce que les portraits me rappellent les personnes en question et quand il a peint le premier et que j'ai retrouvé quelque chose de la personne que j'avais connue je me suis dit « waouh c'est fou » ! Guillaume a cette sensibilité, cette capacité à capter, et je pense que l'expérience de la maladie a un effet sur son rapport à la peinture, il y avait une beauté dans ce qu'il captait. Je ne l'ai pas mis dans le film mais avant chaque portrait je lui parlais de la personne qu'il allait peindre. Je ne savais pas exactement où ça allait et à quoi ressembleraient les portraits, mais j'étais heureux de passer un moment avec Guillaume et il y a quelque chose et de lui et des patients, qui s'exprime. J'aime bien cette idée qu'il y ait quelque chose qui nous échappe à toutes et à tous, et que ça crée du lien entre toutes ces personnes.

Propos recueillis par

ELEANOR MURPHY

ABOUT THE PINK COCOON

Wang Binyu

QINGWEN LIN & BORIS VOISIN

Pouvez-vous nous parler de votre parcours en tant que documentariste ?

WANG BINYU

Ce court-métrage est ma première œuvre en tant que documentariste. Né en 1998 à Wenzhou, en Chine, j'ai d'abord étudié la photographie avant de me tourner vers le documentaire durant mon master à l'Académie des beaux-arts de Chine. Mon intérêt pour ce genre a été nourri par ma participation au West Lake International Documentary Festival, dirigé par notre professeur Du Haibin, ainsi que par ma découverte de nombreux documentaires lors de Cinéma du réel, qui m'ont permis de développer une véritable passion pour cette forme cinématographique.

Qu'est-ce qui vous a poussé à réaliser ce film ? Quelles étapes clés a-t-il traversées ?

Durant mon projet de fin d'études, j'ai commencé à filmer ma famille sans intention précise. Le matériau récolté m'a donné l'idée d'un long-métrage, encore en cours de fabrication. Mon producteur, Chen Xiaoran, m'a suggéré de me concentrer sur un personnage, d'où l'idée de ce court-métrage centré sur ma deuxième sœur.

Je suis née à Wenzhou, dans la province du Zhejiang, une région de Chine où les garçons sont davantage mis en lumière que les filles. Depuis mon enfance, j'ai peu à peu pris conscience que j'étais privilégiée par rapport à mes deux sœurs, en particulier ma deuxième sœur, qui a vécu des situations de silenciation au sein de ma famille. Ce contraste est devenu de plus en plus évident à mesure que je grandissais et a suscité en moi un profond sentiment de culpabilité.

L'une des inspirations de ce court-métrage est un travail photographique réalisé lors de mes études : un album familial centré sur ma sœur. En triant les anciennes photos de famille, j'ai découvert que je possédais beaucoup plus de clichés de moi-même que de mes sœurs, et que ma deuxième sœur était la

réel itw

25
/ 03

**Les interviews
des cinéastes
en compétition**

moins présente, souvent seule sur les images. J’ai nommé cet album *Absence* (缺席), mais je ne l’ai pas remis immédiatement à ma sœur ; je le lui ai finalement offert lorsque j’ai commencé à réaliser ce court-métrage.

Comment avez-vous pensé l’esthétique du film ? L’accouchement est un événement sacralisé, et j’ai voulu retranscrire cette perception à travers une lumière douce et des teintes pastel. Le battement du cœur foetal et les cris du nouveau-né ont été intégrés pour illustrer l’intensité de ces instants. La juxtaposition entre tendresse et oppression exprime l’ambivalence de ce qu’est une famille. Le contraste sonore et chromatique (rose et vert) illustre cet équilibre fragile.

Quelles ont été les principales difficultés rencontrées lors du tournage ?

Filmer seul a été un défi logistique, notamment pour capter plusieurs situations simultanées. Les scènes principales couvrent trois jours à l’hôpital, tandis que les interviews s’étendent sur un an, complexifiant le montage. Cette immersion intime sur le long terme a facilité l’acceptation de la caméra par ma famille, mais elle m’a également imposé des limitations techniques.

Comment avez-vous géré l’aspect émotionnel et éthique du tournage ?

Filmer des proches implique une réflexion éthique, notamment lorsque l’on ravive des souvenirs douloureux. J’ai pris soin de montrer des versions préliminaires à mes proches afin de prévenir tout incident. Au lieu de susciter des tensions, le film a encouragé le dialogue au sein de ma famille, brisant au passage le silence traditionnel des familles chinoises. Ces discussions ont permis une libération émotionnelle et un renforcement des liens entre nous.

Pourquoi ce titre, *ABOUT THE PINK COCOON* ? Il fait référence à trois aspects : l’utérus féminin, la salle d’accouchement aux murs roses qui m’a marquée, et le cocon symbolique des souvenirs familiaux, à la fois protecteur et contraignant. Le cadre noir qui entoure l’image accentue l’idée des limites imposées par l’environnement et la pensée. J’espère que ce film incitera à une réflexion transgénérationnelle sur ces contraintes et leur dépassement.

Propos recueillis par
QINGWEN LIN & BORIS VOISIN.

IN THE MANNER OF SMOKE

Armand Yervant Tufenkian La rêverie constitue la base narrative de *IN THE MANNER OF SMOKE*, qui observe les relations entre le travail de guetteur de feu en Californie et celui d’un peintre paysagiste à Londres. En explorant l’impact des technologies médiatiques (de la peinture aux webcams) sur la représentation des incendies

de forêt et l’expérience du témoignage visuel, le film crée une écologie d’images issues de perspectives distinctes, mais finalement interconnectées.

WILLIAM HERNANDEZ
IN THE MANNER OF SMOKE est un processus délicat, empreint de patience – attendre qu’un événement se produise (la fumée), ne pas vouloir qu’il arrive, tout en le désirant secrètement. Quels concepts structurent ce film ?

ARMAND TUFENKIAN
Je commence tout juste à discuter du film avec d’autres personnes, donc ce processus d’explicitation et d’analyse est encore en cours d’évolution pour moi. Un bon point de départ est un concept central depuis le début du projet : le sfumato. C’est une technique de peinture développée à la Renaissance, popularisée par Léonard de Vinci. Le meilleur exemple est la Mona Lisa, où il n’y a pas de contours nets ni de lignes distinctes. La relation entre la figure et l’arrière-plan se fait par un dégradé, de sorte qu’au lieu d’une séparation claire, il y a une interaction vaporeuse, floue, entre les deux.

Le sfumato s’est ensuite développé comme une technique permettant de créer des liens entre la figure et le fond. Pour moi, cela est devenu un cadre essentiel pour penser les relations. Une grande partie de mon travail s’intéresse à la poétique des relations et des communautés, et j’ai trouvé que le sfumato correspondait à un autre concept que j’ai découvert en écologie : l’écotone. Un écotone est une zone de transition entre deux communautés biologiques, par exemple là où une forêt de feuillus se transforme en prairie. Ces zones présentent généralement une diversité d’espèces très élevée, mélangeant les caractéristiques distinctes des deux environnements de manière floue et entremêlée. Cette notion d’écotone a influencé ma réflexion sur les relations – comment appliquer ce concept aux écotones culturels, esthétiques ou formels ? C’est ainsi que j’aborde l’intermédialité et l’intertextualité, bien que je les formule différemment. L’idée principale pour moi est de comprendre ce que pourrait être une poétique de la fumée. La fumée a cette capacité remarquable de synthétiser différents éléments, de fonctionner comme une forme relationnelle intrigante. Elle est un phénomène naturel mais englobe de multiples aspects. Par exemple, le film *RAIN* de Joris Ivens illustre bien comment les forces naturelles peuvent contenir en elles-mêmes toute une société, nous incitant à réfléchir aux relations entre nature et humanité.

Pourriez-vous approfondir les deux concepts qui expliquent votre travail dans ce film – la synthèse et la contenance ?

La synthèse, telle que je la conçois, est la capacité de la poétique de la fumée à flouter et à rassembler plusieurs fils narratifs. Cette idée se manifeste dans la structure du film. Nous avons trois perspectives principales : le guetteur de feu expérimentée, filmée dans un mode principalement observationnel ; le peintre, dont le travail synthétise déjà différentes méthodologies de création d’images ; et enfin, les éléments plus abstraits et poétiques du film lui-même. La section sur le peintre fonctionne comme un hommage au processus artistique. J’ai été inspiré par des films comme *WHAT MEANS SOMETHING* de Ben Rivers, qui explore l’acte de peindre. Quand j’ai découvert le sfumato, j’ai su que je devais intégrer un peintre dans le projet, ce qui m’a conduit à étudier la peinture paysagère contemporaine. J’espérais initialement travailler avec Etel Adnan,

mais je n’ai pas pu dépasser le filtre de sa galerie. Avec le recul, je suis content, car cela aurait été une collaboration différente. Elle est décédée en 2020, et je n’ai jamais eu l’occasion de la rencontrer. Mon deuxième choix s’est porté sur Dan Hays. Je l’ai contacté directement via son site web, lui expliquant mes idées et lui demandant s’il serait intéressé par une collaboration. J’avais découvert ses Colorado Series, où il peint des paysages basés sur des images numériques trouvées en ligne – souvent prises par un autre Dan Hays, vivant au Colorado. Son travail révèle la nature fragmentaire et altérée de l’image numérique, ce qui résonnait avec mon intérêt pour la spécificité du médium.

En me demandant si je devais tourner le film en 16 mm – ce qui est mon approche habituelle – j’ai aussi réfléchi à ma propre relation au médium. Dan et moi avons discuté de mon expérience en tant que guetteur de feu, et j’ai découvert qu’il avait rédigé une thèse sur la relation entre le cinéma expérimental et la peinture. Sa compagne étant historienne du cinéma expérimental à Londres, il était profondément sensible à mon approche. Ce fut un moment de reconnaissance mutuelle.

Pendant six mois, nous avons eu des conversations régulières. J’avais accès à dix ans d’archives de webcams depuis mon poste d’observation dans la forêt nationale de Sequoia. J’ai envoyé ces archives à Dan et l’ai laissé les explorer librement, sans lui imposer ma vision. Il s’est finalement intéressé aux images de l’incendie Rough Fire, sélectionnant des moments où le feu approchait du poste d’observation comme base pour ses peintures.

Propos recueillis par
WILLIAM HERNANDEZ

ARCHIPELAGO OF EARTHEN BONES – TO BUNYA

Malena Szlam La cinéaste chilienne Malena Szlam propose une exploration visuelle frappante du temps volcanique et de la connexion de l’humanité à la nature.

Par un mélange innovant de sons et d’images, le film transcende le temps linéaire, alliant influences scientifiques, anthropologiques et artistiques pour offrir une réflexion sur les rythmes de la Terre.

SOPHIE COOMBS & MILLA DU BUEIL
Pouvez-vous nous expliquer le titre du film ? Que représente pour vous l’idée d’archipel ?

MALENA SZLAM
J’ai commencé à réfléchir à de nouvelles façons de repenser les liens entre les territoires et l’histoire, en explorant des approches alternatives pour cartographier le temps volcanique. « Archipelago » incarne l’idée de réunir, qu’il s’agisse d’un corps unique ou

d’un réseau d’histoires interconnectées. Il évoque une connexion profonde qui traverse les âges, rappelant le Gondwana¹ et les liens anciens entre l’Amérique du Sud et l’Australie, d’un point de vue géographique et culturel. Quant à « Bones », il fait allusion au magma insulaire, progressivement érodé et exposé au fil du temps, pour donner naissance à la chaîne de montagnes au cœur du film. Cela reprend l’image des os de la Terre, marqués par les forces naturelles, traçant un chemin à travers les montagnes du centre-est de l’Australie, jusqu’aux Bunya, où vivent les pins de Bunya, des espèces vivantes de l’époque ancienne.

Par son esthétique et son montage, le court-métrage suggère une atemporalité ou une vision cyclique du temps. Comment interroge-t-il notre relation au temps ?

Le montage constitue une autre manière d’explorer cette capacité à élargir notre perception. Lors du tournage, je crée des rythmes de couleurs, de formes et d’atmosphères. J’assemble des images et des séquences provenant de moments et espaces différents pour établir un lien géographique et culturel. Ce processus reflète également l’évolution du voyage intérieur, la recherche d’une compréhension plus profonde de la nature qui nous invite à éprouver diverses sensations physiques et émotionnelles et à explorer notre lien culturel.

Pour le son du film, vous avez travaillé avec l’artiste sonore australien Lawrence English. Lawrence, pouvez-vous nous expliquer le processus de création et d’enregistrements ?

LAWRENCE ENGLISH
Les enregistrements utilisés dans *ARCHIPELAGO* proviennent des lieux où les matériaux du film ont été collectés. Il s’agit de matériaux sonores au-delà de notre champ auditif, comprenant des événements à très basse fréquence dans l’ionosphère, des enregistrements géophoniques et des sons produits par des chiroptères et des insectes, au-delà de notre capacité à les apprécier. La dimension immersive et la temporalité du son dans le film nous invite à être pleinement présent.e.s, tout comme l’image. Ces matériaux sonores parlent de l’ouverture du lieu, de la reconnaissance de nos limites, de la subjectivité de l’être et de la création de sens, notre façon d’être au monde. Les technologies agissent comme des outils traduisant des matériaux extrasensoriels.

La façon dont vous capturez la nature à travers un rythme non linéaire rappelle le travail de Jonas Mekas et Stan Brakhage. Quelles ont été vos influences créatives pour *ARCHIPELAGO* ?

MALENA SZLAM
J’explore le cinéma de manière intuitive, en utilisant des approches non linéaires pour étudier la perception, comme dans certaines œuvres avant-gardistes. J’ai rencontré diverses synergies : les conversations avec des géoscientifiques tels que Joali Paredes et Andrew Rozefelds, et avec Lawrence English, m’ont guidée. Le travail de terrain réalisé avec John Edmond a été fondamental. L’art aborigène australien, notamment les œuvres de Megan Cope, Jonathan Jones et Richard Bell, a enrichi ma compréhension de la terre et des histoires. Les peintures de William Robinson et Sidney Nolan illustrent ma vision du temps, de la nature et du paysage. *THE SECOND JOURNEY (TO ULURU)* d’Arthur et Corinne Cantrill reste un chef-d’œuvre.

Propos recueillis par
SOPHIE COOMBS & MILLA DU BUEIL

ADNAN BEING AND TIME

Marie Valentine Regan Inviter à rencontrer l’autre, c’est ce que Marie Valentine Regan propose à travers son exploration du temps passé aux côtés de Etel Adnan (1925-2021), artiste pluridisciplinaire, poétesse, plasticienne et peintre libanaise. Elle présente le portrait complexe d’une femme dont la vie ne peut pas être résumée en quelques mots.

D’une rencontre à un film…

« Je raconte parfois à mes amis que j’aurais pu acheter une peinture d’Etel au lieu de me lancer dans ce projet » plaisante Marie Valentine Regan, réalisatrice du documentaire. Et pourtant, cette artiste originaire de Californie dévoile dans son film un lien amical, humain et artistique profond avec Etel Adnan. Disparue fin 2021 à l’âge de 96 ans, l’artiste libanaise, qui vivait entre la Californie et la France, devient l’un des piliers de la vie de Marie Regan alors que celle-ci s’installe dans la capitale. Elle qui enseigne le cinéma à l’université se passionne pour la peinture de E. Adnan. Un réseau de connexions et d’heureuses coïncidences bouscule la rencontre des deux femmes, qui deviennent amies par la suite. « Je pense que pour nous deux, c’était le destin. […] Je viens de Californie. Elle de Beyrouth. Elle a vécu presque toute sa vie à Paris et à travers le reste du monde. Mais il y a eu ce moment où nous étions toutes les deux à Paris, alors que nous venions toutes les deux d’ailleurs. Et le fait que je vienne de Californie est une des raisons pour lesquelles nous nous sommes rapprochées, car c’est un endroit qui était cher à ses yeux. » En effet, c’est sur la côte Ouest des États-Unis, près du mont Tamalpais, qu’Adnan avait trouvé son paradis sur Terre. À Paris, c’est au fil des années et des nombreuses histoires, conversations et souvenirs racontés par E. Adan que germe en Marie l’idée de faire de tout cela un film.

Inviter à rencontrer

« Je ne voulais pas que ce soit une intrusion, mais plutôt une invitation à découvrir une personne, une artiste. Elle se sentait peu à l’aise devant la caméra au début. » Toutefois, l’amitié des deux femmes en dehors des caméras, une amitié riche et profonde, permet à Etel de se dévoiler. Ce lien qui transparait, autant dans le film que chez Marie, trois ans et demi après le décès de la poétesse, est un des moteurs principaux du film. « C’est parce que, d’une façon ou d’une autre, je comprenais sa peinture et son écriture, mais aussi sa présence en tant qu’être que j’ai voulu faire un film. Avec pour objectif de capter sa présence. Et c’est différent que d’uniquement raconter son histoire ou de faire une biographie. »

Pendant près de cinq ans (de 2016 à 2021), Marie filme des instants de la vie d’Adnan, à un moment où ses tableaux rencontrent un succès international. Toutefois, ce qui intéresse la réalisatrice, c’est la représenter entièrement : en tant qu’artiste bien sûr, mais surtout en tant que personne, dans ses relations au monde et aux autres. Ainsi, le titre, Adnan Being and Time s’impose comme une évidence, permettant de ne pas la définir en un seul mot. Il s’agit d’offrir l’expérience du temps passé auprès d’une personne. On y découvre un regard, un monde magnifié par la poésie de quelqu’un qui joue avec les couleurs et les formes. Marie Regan explique à ce sujet que le titre des poèmes ou les tableaux utilisés dans le film sont des « tremplins, qui permettent de plonger au sein de l’être qu’était Etel. »

Un parcours fait d’obstacles ?

Si l’enthousiasme et l’amitié motivent ce projet, Marie rencontre malgré tout quelques difficultés pour le financer. Alors que le CNC n’accorde pas de financement, Marie ne se laisse pas abattre. Elle décide d’ouvrir une cagnotte et fait appel aux dons, tandis qu’une partie de son salaire est dirigée vers le long métrage. Mais tout de même, la réalisatrice se dit chargée d’une mission : « Je savais que j’étais censée faire ce film. Et que je me devais de partager Etel avec le monde. »

Alors, l’autre grand défi devient celui de trouver une forme cinématographique qui permettrait de capter l’entièreté d’Etel, tout en offrant une réflexion sur le cinéma. Professeure de théorie du cinéma, cela lui tient à cœur. Comment peut-on pousser les limites du cadre ? Comment défier la structure habituelle d’un portrait documentaire ? Voici les questions que Marie Regan se pose. La réponse émane finalement des œuvres de son amie, sous la forme du leporello. Ces livres pliés en accordéon avaient été utilisés par Etel Adnan auparavant. Mais ici, Marie Regan utilise ce motif pour dévoiler petit à petit les réflexions philosophiques, les créations, comme les moments simples et conviviaux offerts par cette femme. La réalisatrice fait d’une technique appliquée au papier un mode d’assemblage des séquences, donnant une impression de film paysage. Rémინiscence du mont Tamalpais. Souvenir de leur amitié.

Si Marie Regan souhaite que le public retienne une chose de ce documentaire, c’est l’exemple de vie profondément joyeuse vécue par sa protagoniste. À la manière d’Etel Adnan, qui a pourtant traversé plusieurs périodes et événements sombres, elle aimerait que chacun puisse conserver ce sentiment d’émerveillement, une véritable philosophie de l’émerveillement, en toute circonstance. De fait, le monde pourrait scintiller comme le film « scintille par la simple présence d’Etel. »

Rédigé par
NATHAN CRISTOBAL

^[1] Supercontinent, père de la plupart des continents actuels, s’est constitué à la fin du Cambrien, voici 500 millions d’années

les films

SA RAFALE

| | | |
|--------|-------|------------------------|
| SAM 22 | 17H30 | SAINT ANDRÉ DES ARTS 3 |
| MAR 25 | 14H00 | ARLEQUIN 1 |

ABOUT THE PINK COCOON

| | | |
|--------|-------|------------------------|
| SAM 22 | 17H30 | SAINT ANDRÉ DES ARTS 3 |
| MAR 25 | 14H00 | ARLEQUIN 1 |

IN THE MANNER OF SMOKE

| | | |
|--------|-------|----------------|
| DIM 23 | 16H00 | REFLET MÉDICIS |
| MAR 25 | 16H15 | ARLEQUIN 1 |

ARCHIPELAGO OF EARTHEN BONES

— TO BUNYA

| | | |
|--------|-------|------------------------|
| MAR 25 | 18H30 | SAINT ANDRÉ DES ARTS 3 |
| VEN 28 | 16H30 | ARLEQUIN 1 |

ADNAN BEING AND TIME

| | | |
|--------|-------|------------------------|
| MAR 25 | 18H30 | SAINT ANDRÉ DES ARTS 3 |
| VEN 28 | 16H30 | ARLEQUIN 1 |

BALANE 3

| | | |
|--------|-------|------------------------|
| MAR 25 | 21H15 | ARLEQUIN 1 |
| JEU 27 | 16H00 | SAINT ANDRÉ DES ARTS 3 |

les salles

L'ARLEQUIN

76 rue de Rennes, Paris 6°

REFLET MÉDICIS

3 rue Champollion, Paris 5°

SAINT-ANDRÉ DES ARTS

12 rue Gît-le-Cœur, Paris 6°

CHRISTINE CINÉMA CLUB

4 rue Christine, Paris 6°

LA BULAC

65 rue des Grands Moulins, Paris 13°



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

Cinemadureel.org



47^e festival international du film documentaire

22
29 mars
2025

BALANE 3

Ico Costa

Dans son long-métrage documentaire **BALANE 3**, Ico Costa filme une journée dans le quartier éponyme d'Inhambane, au Mozambique. Là, entre hommes et femmes, jeunes et vieux, perce une joie essentielle, qui ne cesse de surprendre le cinéaste.

ANAËLLE CHAPALAIN

Pourriez-vous revenir sur votre lien particulier avec le Mozambique ?

ICO COSTA

Je vais au Mozambique depuis 2010, j'ai été là-bas grâce à une bourse pour jeunes artistes. J'y ai vécu pendant dix mois, pendant lesquels j'ai créé des liens, puis je suis revenu en 2015 pour réaliser un court-métrage (*Nyo Vweta Nafta*). Depuis, j'y vais presque tous les deux ans ; en 2019, j'étais à nouveau là-bas pour préparer *L'Or et le Monde*. C'est pendant la préparation de ce film que j'ai pensé à faire ce documentaire.

Qu'est-ce qui vous a poussé à réaliser ce film ?

Balane 3, c'est un quartier que j'aime beaucoup ; où j'ai plusieurs amis. Ce film, c'est un portrait du quartier en fragments. La caméra est fixe, et les habitants circulent librement dans le cadre.

Vous dites à propos du film : « L'Afrique n'est pas ce que qu'on voit à la télévision ».

Votre volonté, avec ces fragments majoritairement fixes, est-elle d'éviter une exotisation ?

En disant cela, je pensais plutôt aux images de la pauvreté. Chaque fois que je vais au Mozambique, je vois qu'ils sont aussi très joyeux, et je voulais montrer ça : comment ils parlent d'amour, de sexe, leurs danses, etc... Nous avons commencé à tourner en 2019, mais le coronavirus a suspendu le montage. Depuis la Covid-19, le Mozambique traverse une crise économique et politique, alors ce film peut paraître daté d'une certaine façon. Mes amis là-bas souffrent de cette situation, et, pourtant, même maintenant, ils continuent à chanter, danser.

Pourquoi avoir choisi de tourner en pellicule ?

C'est une certaine discipline : une façon pour moi de ne pas trop filmer et de me pousser à moins vouloir tout contrôler. D'ailleurs, les plans de mon film ne sont quasiment que des premières prises. On a peu filmé : trente bobines au total. Au moment de la post-production, il y a eu un problème avec la pellicule, qui a été soumise à des rayons X à l'aéroport. Il s'en est ensuivi un énorme travail de réparation numérique. Puis, en 2021, j'ai tourné *L'Or et le Monde*, et dû répondre à d'autres priorités. Ce n'est qu'ensuite que j'ai pu me concentrer à nouveau sur le montage de *Balane 3*, d'où sa sortie récente.

Comment les rencontres avec les protagonistes ont-elles eu lieu ?

Les Mozambicains sont très ouverts. Il y a des amis, et d'autres personnes rencontrées spontanément. On leur disait qu'on voulait réaliser un film, on discutait ensemble à l'avance. Ils ont en règle générale moins de filtres : par exemple, c'est normal pour les enfants d'écouter des conversations sur le sexe.

C'est très beau car ici il y a beaucoup de tabous énormes, exagérés.

À ce propos, il y a dans votre film des scènes très intimes : comment avez-vous créé une relation de confiance ?

On passait beaucoup de temps avec eux en amont, et ils s'habituèrent à notre présence. En ce qui concerne la séquence dans l'intimité d'un couple, il s'agissait d'un ami. Ils ont vite fini par nous oublier, et nous étions bien sûr en équipe réduite. Dans la plupart des scènes, les dialogues ne sont pas contrôlés : la question du sexe, de l'amour, revient spontanément. Je ne pensais pas à faire un film sur ce thème, mais c'est ce qu'il en sort, on m'a même dit « c'est un film sur les relations ».

Quelles sont donc les séquences contrôlées ?

Je ne sais pas si je veux le révéler... mais en règle générale, cela arrivait lorsque les sujets de conversation avaient déjà été traités dans d'autres séquences que j'avais pu tourner. Alors je lançais une nouvelle idée de discussion, et je les laissais ensuite l'aborder librement. Je voudrais ajouter que c'est une société très machiste : ça se voit à plusieurs reprises dans le film, je ne voulais pas m'auto-censurer. Par exemple, les danses sont très sexuelles et peuvent être choquantes mais ce sont aussi des choses qu'on doit montrer, car c'est la réalité.

Vous suivez d'ailleurs une certaine alternance filles/garçons dans le montage des séquences.

Oui, il y a une sorte de parallèle entre les deux dans certaines conversations. Il y a pourtant encore une grande séparation entre groupes d'amis : les garçons ne sortent qu'entre garçons et pareil pour les filles.

Plusieurs langues sont parlées au Mozambique : à quel stade de la création du film avez-vous traduit les conversations ?

Pour les langues locales, la traduction s'est faite au montage. Au tournage, je sentais tout de même les émotions passer. Lors de la séquence de présentation des familles, par exemple, je sentais bien les tensions. Je savais que cette tradition existait : au montage, j'ai pu mieux comprendre, en détail.

Y a-t-il un fragment que vous préférez ?

Plusieurs. Pendant le tournage, la séquence de la présentation, justement, était très forte. Mais il y a peut-être celle du danseur, vers la fin. Nous étions censés filmer un groupe de danseurs, mais ils ne sont pas venus finalement. Comme c'était la fin du tournage, on n'avait pas le temps de la refaire plus tard. C'est donc notre assistant de production, également danseur, qu'on voit à l'image. Le tourner en une seule prise, c'était magique ! C'est globalement un film où j'ai été surpris plusieurs fois, avec des rencontres improvisées.

Que signifie pour vous le dernier plan : ce regard jeté en arrière vers Inhambane par un homme à la barre d'une embarcation ?

C'est un autre jour. Nous avons filmé une embarcation qui rejoint Maxixe, la ville en face. On a commencé dans la baie, et on termine là aussi, avec des gens qui vont travailler. Je voulais faire un jour à Inhambane : ç'aurait pu être le sous-titre du film. D'ailleurs, j'ai pu montrer le film là-bas, et ils se sont reconnus, ils ont ri, c'était super ! Puis, avec la chanson du générique, je voulais rester sur cette sensation légère. On a sous-titré les paroles, qui parlent de la mort mais sur une musique très joyeuse : « c'est la vie ». Et ça, c'est un peu l'esprit de là-bas.

Propos recueillis par ANAËLLE CHAPALAIN