

BEING JOHN SMITH

John Smith

Porter le nom le plus commun d'Angleterre, c'est un fardeau que le cinéaste John Smith a transformé en film. Entre documentaire et expérimentation visuelle, il nous invite à réfléchir de façon décalée sur la question de l'identité. What is it like BEING JOHN SMITH?

LUCILE GAUTIER ET ASSIA TAHIRI

Ce titre évoque à la fois l'identité et l'anonymat. Votre nom a-t-il été une source d'inspiration pour vous ?

JOHN SMITH

Vous savez, en tant qu'artiste, on est censé se démarquer, pas rester anonyme ! Honnêtement, je ressens souvent un certain embarras à cause de mon nom. Je ne dirais pas qu'il m'inspire, mais il a sans doute influencé mon travail. Je fais des films sur le quotidien et l'ordinaire et mon nom est lui-même d'une grande banalité.

Tout au long du film, vous oscillez entre l'envie de « vous démarquer » et celle de « vous fondre dans la masse ». Cette dualité a-t-elle influencé votre parcours artistique ?

Il est très important pour moi de m'intégrer, même si une part de moi aimerait me distinguer. Mais je veux que mon travail soit accessible à tous, y compris à ceux qui ne sont pas familiers avec l'art ou le cinéma. C'est pour cela que l'humour occupe une place essentielle dans mon travail, il rend les films plus accessibles.

Ce film emprunte un ton et une approche très autobiographique, comment est-ce qu'il co-existe avec vos films précédents ?

J'essaye depuis les années 70 de faire des films qui ne se ressemblent pas ! J'aime quand le public ne devine pas que c'est mon film jusqu'au générique. Je pense que le fil rouge dans mon travail est la volonté de faire planer le doute. Je n'ai pas envie que le public ne me fasse pas confiance mais je veux qu'il reste sur ses gardes. Il faut provoquer surprise et incertitude, sinon j'ai juste l'impression de nager dans une soupe tiède. Dans ce film en particulier, j'emprunte des éléments autobiographiques, mais les intertitres et les images retravaillées font douter sur la véracité absolue de mon récit. Pour ça, je joue avec la tension entre image, son et voix off, toujours avec humour, parce que sinon à quoi bon ! J'adore perturber les attentes des spectateurs.

BEING JOHN SMITH est dans la veine du (net) found footage avec beaucoup d'images fixes, pourquoi choisir cette forme ?

J'avais envie de faire un film sur mon nom depuis longtemps, et l'envie s'est matérialisée avec le plan qui clôt le film. En fouillant dans les affaires de mon père, photographe amateur prolifique, je suis tombée sur une photo de moi à trois ans. J'avais le début et la fin de mon histoire, il fallait que je trouve le milieu.

J'ai rédigé mon script et j'ai partiellement rempli les vides sur ma table de montage, sans le souci de tout combler, parce que j'aime des écrans noirs qui ouvrent d'autres narrations. En regardant ce que j'avais, ça m'a paru très conventionnel, alors j'ai utilisé ces intertitres pour instiller de la surprise et du doute. J'étais d'ailleurs satisfait et ça me permettait de mieux représenter comment je me sentais face au contexte politique actuel. Ah et je m'arrange toujours pour faire des films sans budget : le voici.

Justement, votre film porte une forte dimension politique. Pensez-vous que le cinéma, même expérimental ou autobiographique, doit toujours avoir une portée politique ?

Je ne pense pas qu'il doive y avoir des règles. On ne devrait pas culpabiliser si l'on veut simplement filmer de jolies fleurs sans message politique. Mes premiers films étaient purement visuels, sans sous-texte engagé. Pourtant, aujourd'hui, avec la situation actuelle, j'aurais du mal à faire un film sans résonance politique. D'une manière ou d'une autre, tous mes projets récents intègrent cette dimension.

Ce film a-t-il changé votre relation avec votre nom et votre identité ?

Réaliser ce film a été une expérience cathartique. J'avais tant à dire sur mon nom que le processus a été assez fluide. Bien sûr, j'exagère certains aspects pour l'humour, mais tout repose sur un ressenti authentique.

Propos recueillis par

LUCILE GAUTIER ET ASSIA TAHIRI

réel itw

28
/ 03

**Les interviews
des cinéastes
en compétition**

RECHERCHE MÉDÉE

Mathilde Girard

Médée, figure d’une maternité ébranlée par l’amour et la trahison. C’est à partir de ce mythe que Mathilde Girard nous convie, par la voix singulière de ses personnages, à une exploration des relations intimes et du désir d’enfant. La caméra saisit par fragments la beauté et la violence de ces élans, et révèle par petites touches les fondations politiques et poétiques des relations amoureuses.

THIBAUT JOUANNIC

Pourquoi ce texte de Heiner Müller, *MÉDÉE-MATÉRIAU*, pour aborder la question de l’amour et de la sexualité aujourd’hui ?

MATHILDE GIRARD

Le texte est venu assez tard. J’avais commencé à construire le film comme une enquête sur la maternité, un peu de la même façon que mon premier film, *LES ÉPISODES - PRINTEMPS 2018*. Et puis, j’ai été frappée par la violence et la vérité qui se dégageaient du texte de Müller. L’histoire de Médée est aussi venue répondre à un besoin de tension dialectique pour introduire la question de la maternité et des enfants. Ça permet aux personnages de se raconter à partir de matériaux immémoriaux.

Au-delà de la violence de la maternité pour les femmes, le film semble aussi aborder celle de l’amour de façon plus large, quel que soit le genre auquel on peut s’identifier. C’était une intention de départ ?

Oui. Ce qui m’intéresse dans l’histoire de Médée, c’est en effet la violence de l’amour. Et aujourd’hui elle revient en force dans les rapports, les questions qu’on se pose. Elle n’est pas exclusive à l’hétérosexualité. Dans l’écriture et au cours du travail de montage, même si Médée renvoie au malheur hétérosexuel, je n’ai pas voulu idéaliser non plus l’amour entre les personnes queers. L’amour, c’est l’endroit de la plus grande contradiction entre théorie et pratique, il ne faut pas s’en satisfaire, mais la violence est en premier à ce carrefour-là. Construire le film à partir de la parole singulière de chacun.e fait apparaître ces contradictions.

Dans la première scène, le personnage d’Alice, après un long monologue, termine par cette phrase : «On voit le monde avec beaucoup d’émotions parce qu’on s’en prend plein la gueule». Comment tu te positionnes en tant que metteuse en scène pour provoquer ce réel, cette parole politique et singulière ?

Il n’y a quasiment rien d’improvisé, donc en un sens il n’y a rien de documentaire. Il y a des intuitions de départ qui viennent de moments vécus avec telle ou telle personne. Ensuite, au cours du repérage et des répétitions, je filme le travail d’improvisation où l’on perfectionne ces situations. Elles sont donc jouées par

les personnes-personnages, mises en scène. Chacun.e élabore une expression de soi à partir de lignes que je propose, de discussions que nous avons eues. Mon personnage existe dans le film, on sait que je vais chercher ces situations, que je les provoque. Elles sont à la fois réelles et artificielles.

Tu disais qu’on n’était plus au temps des enquêtes sociologiques, et pourtant, dans la forme fragmentaire du film, s’exprime quelque chose de très politique, de social.

Je dirais plus politique que social. Ce que j’aime, c’est quand la sociologie se fait sans le vouloir. Ça ne m’intéresse pas de documenter le réel, de savoir, en nombre, comment les gens vivent, de construire des normes avec ça. En revanche, j’aime que du réel revienne par la singularité des personnages, que dans l’histoire intime de quelqu’un.e comme dans un mythe, on reconnaisse sa propre histoire. J’ai l’impression qu’il faut trahir une idée de justesse ou de représentation de la réalité, pour raconter une histoire. Elle peut s’exprimer dans la beauté et la violence des coupes au montage par exemple. Alors c’est politique, comme la mise en scène, parce qu’on met en avant les conflits, les rapports de forces.

Cette force esthétique et politique du réel, on la retrouve aussi dans le cadrage des intérieurs exigus des personnages, qui tranche avec la représentation bourgeoise de l’intimité amoureuse au cinéma. C’était une volonté de ta part ?

Je n’avais pas pensé à le documenter de cette façon-là, au départ. Je filmais les lieux des gens que j’aimais. Et c’est au montage, avec Léo Richard, que j’ai pris conscience de ce que ça documentait aussi, ces espaces : que ce soient les studios parisiens ou les vacances entre ami.es. Rien n’est anodin, on fait circuler du sens. Il faut savoir ce qu’on veut dire : si on veut montrer la précarité d’un studio parisien ou la nostalgie du cinéma pour les chambres de bonne. Tout ça se construit au montage. Une sorte d’éthique avec le réel qu’on choisit de représenter. Pour moi, filmer en intérieur, chambres et cuisines, c’est au départ une source d’inspiration, à partir d’un imaginaire du quotidien, qui me passionne. Et puis c’était très beau en soi, le fait que les person-nages soient un peu enserré.es par la caméra, et c’est d’ailleurs une réflexion qu’on a eue par rapport au format de l’image en 4/3 : il fallait assumer que la caméra contienne les personnages, qu’elle les contraigne aussi : comme un amour et une maison.

Propos recueillis par
THIBAUT JOUANNIC

MANAL ISSA, 2024

Elisabeth Subrin

Après avoir réalisé *MARIA SCHNEIDER, 1983* en 2022, un court-métrage reprenant par trois fois les 7 minutes d’entretien donnés par Maria Schneider au micro de l’émission Cinéma, Cinémas en 1987 dans lequel elle revenait sur les violences subies pendant le tournage d’*UN DERNIER TANGO* à Paris, Elisabeth Subrin retrouve Manal Issa, dans une version radicale de cet entretien, dans lequel la comédienne, à Beyrouth, répond une nouvelle fois aux questions, cette fois-ci en son nom propre.

LUZ DUBOS

Dans tous vos films, la relation entre l’actrice et le personnage semble être quelque chose de très complexe. Dans *MARIA SCHNEIDER, 1983*, en particulier...

ELISABETH SUBRIN

L’une des choses les plus évidentes dans *MARIA SCHNEIDER, 1983*, de Manal à Aïssa et Isabel, c’est le changement d’interprétation. Et pas seulement parce que les mots sont légèrement changés, mais aussi à cause du ton, de l’émotion, du rythme, des motifs. Si une actrice prononce les mêmes mots dans le même cadre, et le même contexte, ils peuvent être radicalement différents. On commence alors à se rendre compte à quel point être est une performance. Nous sommes tous en train de jouer, en permanence. C’est le véritable thème de *A WOMAN, A PART* (2017) : « je refuse de jouer » Ce qui est intéressant, c’est de se rendre compte que Maria jouait. J’ai l’impression que cela nous permet de nous demander ce qui est fiction et ce qui est réel, pas seulement pour la raison évidente du re-enactement mais pour ce que cela signifie être humain. C’est d’ailleurs le cœur de mon intérêt pour la biographie.

Entre vos deux derniers films, malgré la similitude de la forme, il y a un changement de contexte. Mais même s’il ne s’agit plus d’agression sexuelle, la violence de l’industrie cinématographique est toujours centrale. Qu’est-ce qui vous amène à réaliser cette version spécifique de l’interview de « Cinéma, cinémas » ?

Je cherchais un moyen de réfléchir à travers sa voix à ce que Manal et moi avons ressenti à propos de ce qui se passait entre Israël et Gaza. Parce que je trouve Manal fascinante et brillante. Elle avait tellement de choses à dire que j’ai commencé à enregistrer nos conversations. Dans *MARIA SCHNEIDER 1983*, Manal a dû faire, comme vous pouvez le voir, une reconstitution incroyablement précise. Alors que Manal interprétait pleinement Maria, il ne s’agissait pas des sentiments de Manal à l’égard de Maria ou de l’industrie cinématographique. C’était Manal qui jouait Maria. Je lui ai donc proposé : « Et si nous

faisions cela encore une fois, mais Manal est Manal et tu peux enfin répondre aux questions de ton propre point de vue ».

Au fur et à mesure que la guerre se poursuivait et que la violence continuait, Manal n’a plus voulu apparaître à l’écran. Surtout après qu’elle a été bannie d’Instagram en tant que militante. Elle a simplement dit : « Si les gens ne veulent pas entendre ce que j’ai à dire, je ne veux pas leur donner mon visage. » Nous parlons du problème de la représentation dans le capitalisme. Comment la propagande et le pouvoir utilisent les médias pour contrôler la réalité. Elle refuse de faire partie d’une machine qui supprime sa voix, qui est raciste et non seulement raciste, mais qui utilise des perspectives racistes sur les Arabes pour servir l’Occident. De même, la façon dont ces empires utilisent la représentation et les médias pour affecter le sens du mot génocide, au service du génocide. Elle refuse d’en faire partie. Je pense qu’il est très difficile d’échapper à ces systèmes, surtout si vous aimez jouer, et surtout si c’est votre métier, et que vous avez des responsabilités dans votre vie, envers votre fille, pour payer les factures...

À son absence répond également votre absence du tournage, puisque vous avez tourné le film depuis New York. On n’entend plus non plus les questions, dont il ne reste que la réponse spectrale à l’écran. Est-ce que ces réponses ont été écrites en amont ?

Nous avons utilisé exactement les mêmes questions, mais il nous a fallu six mois pour écrire ce scénario. J’avais enregistré environ 70 heures de conversations avec Manal. À chaque fois, nous parlions d’une des questions. Vous savez, « Qu’est-ce que cela signifie pour vous d’être une actrice ? »... Et cela pouvait durer des heures. Il y a une sorte de structure en trois actes dans *MARIA SCHNEIDER, 1983*, et l’élément déclencheur qui met Maria en colère, c’est *LE DERNIER TANGO À PARIS*. Mais quel est l’élément déclencheur pour Manal ? C’est une question périphérique : « Vous n’êtes donc pas capable de vous séparer de votre travail ? » L’art et la politique, la vie et la politique. Il a fallu condenser toutes ces idées et les distiller en quelque chose de très court, efficace et naturel. Nous avons travaillé sur ce scénario pendant longtemps et nous l’avons enregistré deux fois, une fois en studio et une fois sur le lieu de tournage. En ce qui concerne la question de l’absence, j’ai l’impression qu’elle s’est posée dans de nombreux films traitant de la politique du Moyen-Orient avec des réalisateurs qui n’étaient pas nécessairement originaires de cette région.

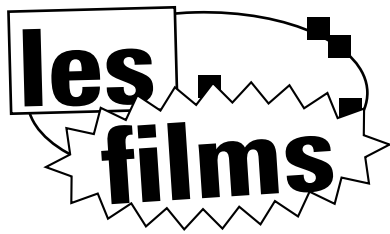
La guerre j’ai l’impression crée également cette situation de distance. Elle est d’ailleurs très sensible dans le film. Le son, en particulier, donne au film beaucoup d’intensité dans sa brièveté.

Cela me fait penser au moment où Maria réagit à l’orgue de barbarie. Nous cherchions un son qui déclencherait à son tour l’intérêt de Manal, non pas à trouver la chose la plus dramatique que nous puissions faire. Or, nos conversations étaient constamment interrompues par des bangs supersoniques. Nous avons choisi de reproduire quelque chose de quotidien qui pourrait se produire n’importe quand dans le café. Manal parle de s’inspirer davantage du réel. À la fin du film, la caméra se dirige d’ailleurs vers l’extérieur, l’une des rues préférées de Manal à Beyrouth. Elle ne voulait pas apparaître dans le film mais j’aime avoir ce tout petit aperçu d’elle, dans la vie.

En fait, je crois que je ne l’avais pas vue. Je n’avais pas réalisé qu’on la voyait au dehors.

C’est drôle que les gens ne la voient pas parce qu’elle est suivie en panoramique avec sa fille. J’aime l’idée qu’elle soit dans le monde. Parce qu’au lieu de dire, je pars, je ne suis plus là, elle refuse simplement la représentation.

Propos recueillis par
LUZ DUBOS



BEING JOHN SMITH

MER 26	21H00	ARLEQUIN 1
VEN 28	14H00	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3

RECHERCHE MÉDÉE

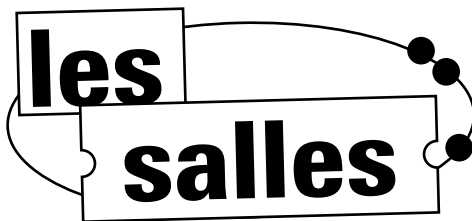
MER 26	21H00	ARLEQUIN 1
VEN 28	14H00	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3

MANAL ISSA, 2024

MER 26	21H00	ARLEQUIN 1
JEU 27	19H00	BULAC
VEN 28	14H00	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3

MONIKONDEE

MER 26	13H45	ARLEQUIN 1
VEN 28	19H00	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3



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

MONIKONDEE Lonnie Van Brummelen, Siebren De Haan et Tolin Alexander

Monikondee raconte la tentative de préserver une culture et des traditions face à l'orpaillage et au réchauffement climatique. En suivant un batelier dans son travail, le film nous plonge dans un voyage au long du fleuve Maroni, entre le Suriname et la Guyane française, à la rencontre de différentes communautés.

EVA COATANÉA

Le film suit Boogie, un batelier, dans son travail. Comment l'avez-vous rencontré et pourquoi avez-vous décidé de centrer le film sur son histoire ?

SIEBREN DE HAAN

Toute personne qui se rend à l'intérieur du Suriname dépend des bateliers. Il n'y a pas de routes, seulement des voies navigables. Les bateliers connaissent les rivières et leurs communautés. Lorsque Tolin a proposé de suivre un batelier dans le film, nous avons immédiatement imaginé comment cela permettrait à l'œil de la caméra de naviguer sur le fleuve, transportant le spectateur dans différentes communautés et lieux fluviaux, immergé dans la dynamique d'un voyage éprouvant à travers un labyrinthe de rivières, de rapides, de rochers, d'îles et de criques.

LONNIE VAN BRUMMELEN

Nous avons passé quelques semaines dans le port de la ville frontalière d'Albina, à la recherche de bateliers. C'est là que nous avons rencontré Boogie. Il construit ses propres bateaux, connaît son histoire et est fier de la culture Marron. En même temps, c'est un entrepreneur qui a toujours un pied dans le «Monikondee» (Money country : pays de l'argent, NDLR).

TOLIN ALEXANDER

Boogie est un véritable connecteur de la rivière. Il a grandi dans un village où les autochtones et les Marrons cohabitent pacifiquement. Chaque mois, il livre du carburant au peuple autochtone Kalina, à l'embouchure de la rivière. Ses parents sont issus de deux peuples Marrons différents. Sa femme est chrétienne et vit en Guyane française, tandis que sa grand-mère est prêtre dans le système de croyance traditionnel des Ndjuka, qui implique de nombreux rituels en l'honneur de la Terre mère. Tous ces facteurs ont fait de lui un personnage intéressant à suivre dans le film.

De temps en temps, le film s'éloigne du voyage de Boogie pour offrir des aperçus de la vie d'autres personnes. Pourquoi était-il important pour vous d'intégrer des perspectives multiples ?

TOLIN ALEXANDER

Le Suriname est une société diversifiée, avec de nombreux groupes ethniques, cultures et langues. Même au cœur de la forêt tropicale, dans la région frontalière entre l'est du Suriname et la Guyane

française, la population est diverse. Des Chinois aux indigènes, en passant par les différentes tribus Marrons, les Brésiliens et les Français, tous vivent ensemble dans le même bassin hydrographique. Le film vise à mettre en valeur cette diversité. Les différentes communautés ont l'occasion de partager quelque chose d'essentiel sur elles-mêmes.

LONNIE VAN BRUMMELEN

En tant qu'Occidentaux, nous avons remarqué qu'au Suriname, il est courant de donner aux autres groupes culturels l'espace nécessaire pour raconter leur propre histoire. Le postulat occidental selon lequel on peut parler de tout le monde ne semble pas s'appliquer ici.

TOLIN ALEXANDER

Ceci est également lié à la tradition de narration du Marron mato. Dans le mato, un conteur principal raconte, mais le public peut toujours l'interrompre avec sa propre histoire. L'histoire principale se poursuit, mais les interruptions ont leur propre valeur. Elles ne sont pas moins importantes, même s'il s'agit de tangentes sans rapport avec le récit principal.

Vos films impliquent les communautés locales. La scène finale, où les participants regardent le documentaire, est particulièrement frappante. Pouvez-vous nous en dire plus sur la façon dont vous avez travaillé avec les personnes impliquées dans Monikondee ?

TOLIN ALEXANDER

Nous avons commencé le projet par une période de recherche intensive. Nous avons rendu visite aux communautés locales et discuté de ce à quoi elles jugeaient important de contribuer. Sur cette base, nous avons créé un projet de scénario. Nous sommes ensuite retournés dans les communautés pour discuter du scénario au cours de krutu (réunions de village). Les communautés ont sélectionné les personnes qui joueront dans le film. Tout au long du processus, nous avons expliqué aux «acteurs» comment se comporter face à la caméra. Pour la plupart d'entre eux, cela s'est fait naturellement et ils ont fini par ne plus remarquer la caméra.

LONNIE VAN BRUMMELEN

Une fois le montage presque terminé, nous avons organisé un week-end de projection et invité les participants à regarder le film et à donner leur avis. Comme vous pouvez le voir dans le film, la projection a été très animée, avec des applaudissements et des cris de joie. Une discussion s'en est suivie, au cours de laquelle les participants ont réfléchi à la transformation de leur culture.

SIEBREN DE HAAN

Les films *SOY CUBA* de Kalatozov et *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* de Rouch et Morin ont inspiré ce projet. *SOY CUBA* a été filmé à l'aide d'un objectif grand angle extrême, la caméra étant constamment en mouvement. Cela souligne la façon dont les gens se déplacent dans le paysage, en travaillant, en se rassemblant ou en voyageant. *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* se termine par une discussion après la projection. Nous avons essayé d'adopter ces stratégies dans le film. C'est pourquoi il est très spécial pour nous que *MONIKONDEE* soit présenté en avant-première à Cinéma du réel, un festival cofondé par Rouch, avec une projection à l'Arlequin, le cinéma où *SOY CUBA* a été présenté en avant-première française.

**Propos recueillis par
EVA COATANÉA**