

les séances

LA LIGNE DE FLOTTAISON

SAM 21	13H30	ARLEQUIN 1
MAR 24	18H15	REFLET MÉDICIS

THE LONGEST NIGHT

SAM 21	18H00	SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3
LUN 23	16H30	ARLEQUIN 1

CASTING FOR A FILM, IHSAN'S DIARY

SAM 21	13H30	SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3
MER 25	16H00	ARLEQUIN 1

LOCAL SENSATIONS

SAM 21	13H30	SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3
MER 25	16H00	ARLEQUIN 1

EL LEÓN

SAM 21	16H30	ARLEQUIN 1
JEU 26	13H00	SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3

les salles

ARLEQUIN

→ 76, rue de Rennes, Paris 6^e

SAINT-ANDRÉ DES ARTS

→ 12, rue Gît-le-Cœur, Paris 6^e

REFLET MÉDICIS

→ 3, rue Champollion, Paris 5^e



cinemadureel.org

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



Bibliothèque
publique d'information
Centre Pompidou

RÉ Les Amis
du Cinéma
EIL du réel

**48^e FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM DOCUMENTAIRE**

EL LEÓN

Diana Bustamante

***El León*, court-métrage de Diana Bustamante, aborde en un peu plus de dix minutes le spectre de la mort qui traverse l'amphithéâtre León de Greiff de l'Université nationale de Colombie et, à travers lui, la violence qui a marqué l'ensemble du pays.**

Nous avons rencontré la réalisatrice, qui nous a expliqué que l'idée du film lui est venue en 2021, alors qu'elle écrivait un projet précédent fondé sur des journaux télévisés et visionnait plus de 600 heures d'archives. Parmi ces images apparaît celle d'un cadavre exposé dans un amphithéâtre universitaire. Elle découvre plus tard qu'il s'agit de sa propre université. Un lieu de concerts s'était ainsi transformé en espace funéraire. Le film naît de cette prise de conscience, de cette interrogation sur la manière dont la violence transforme les espaces et altère leur signification.

Pour Diana Bustamante, à une époque marquée par la production incessante d'images nouvelles, il existe un véritable intérêt à travailler avec des images déjà existantes. Elle nous confie vouloir approfondir cette réflexion autour des archives dans son travail actuel. Dans *El León*, ces images ne sont pas simplement réutilisées, elles sont déplacées, recontextualisées, réactivées.

La cinéaste cherche à installer une atmosphère mystérieuse afin de faire sentir la présence d'un fantôme, une présence qui ne se voit pas nécessairement mais qui se ressent. Elle utilise notamment des images du chanteur lyrique Valeriano Lanchas, dont l'énergie cérémonielle et l'expression opératique confèrent aux séquences une dimension dramatique. Ce qui importe n'est pas tant ce qui est chanté que la sensation produite par ces images.

Le travail sonore occupe une place centrale. Comme elle l'explique, il ne cherche pas le réalisme mais agit comme un outil de déstabilisation. Le son permet de jouer avec les différents niveaux de l'image et de rendre visible ce qui ne l'est pas immédiatement.

À travers l'atmosphère qu'il construit et sa dimension symbolique, le film affirme que le véritable effroi ne réside pas dans le surnaturel mais dans le fait que l'être humain est capable de tuer et d'être à l'origine de la violence.

El León emprunte ainsi certains codes du cinéma d'horreur pour parler d'une violence politique bien réelle et montrer que l'horreur naît de la réalité elle-même.

Le film s'inscrit dans le contexte de la Colombie des années 1980 et 1990, période marquée par une violence largement silencieuse.

Étudiants et professeurs étaient persécutés et la terreur servait à contenir et à neutraliser les réactions sociales. Diana Bustamante évoque son enfance à Bogotá, traversée à la fois par la diabolisation et la banalisation de la violence. Trente ans plus tard, les réactions semblent évoluer vers davantage d'empathie. Selon elle, le travail des artistes participe à la

création d'un autre niveau symbolique permettant de comprendre le passé et d'imaginer d'autres futurs possibles.

Comme Diana l'explique, il n'est pas nécessaire de connaître précisément les faits historiques pour être touché par *El León*. Ce qui importe est l'émotion suscitée par les images et les sons. *El León* fonctionne comme une conversation ouverte dans laquelle chaque spectateur projette sa propre mémoire. En Espagne, par exemple, certains peuvent y voir un écho du franquisme. Le film devient ainsi un dispositif de mémoire active.

Pour Diana Bustamante, le documentaire représente un espace de liberté particulier, un terrain d'expérimentation et d'expérience sensorielle. *El León* s'inscrit dans cette démarche et vise avant tout à faire sentir plutôt qu'à simplement montrer.

SABINA TABORGA ET SOPHIE ERITZPOKHOFF

LA LIGNE DE FLOTTAISON

Olivier Zabat

« Ma parole, c'est un cri », déclare l'un des résidents du foyer d'urgence où Olivier Zabat pose sa caméra. Avec douceur et patience, il partage le quotidien de ces personnes pour qui le mot de « quotidien » ne va plus vraiment de soi, et où tout est à construire une nouvelle fois. Au fil des jours, la parole se délie, tandis que s'effacent les différences, dans cet hors-champ de la société où le temps semble se suspendre un bref instant.

AURIANE LEBERT

Pouvez-vous me parler de l'origine du projet, de ce qui a fait que vous vous êtes intéressé à cet espace et à ces personnes ?

OLIVIER ZABAT

Il n'y a pas un mais plusieurs espaces d'accueil proches, chacun dédié à une problématique plus particulière : hébergement d'urgence, demande d'asile... Mais je n'ai pas voulu les spécifier tout comme je ne spécifie pas le lieu géographique du film, hormis en l'identifiant comme une zone excentrée, périurbaine et rurale. Vers tous ces espaces convergent des personnes en détresse sociale qui sollicitent de l'aide, avec des parcours extrêmement différents. Ce projet est né d'une question que je me suis posée : comment les espoirs de cette population hétérogène et fragile, en souffrance ou en rupture, peuvent esquisser un tableau de la France d'aujourd'hui ?

Comment s'est organisée la fabrication du film, en termes de tournage, de montage, et de durée ?

Le tournage a débuté en 2020 et le montage s'est terminé en janvier 2026. Je ne travaille pas sur scénario mais sur des scènes : ce sont elles qui me disent comment se construit le film. Je suis parti d'un bout-à-bout issu de 21 heures de scènes qui peu à peu s'est organisé, puis 1 à 2 ans de décantation m'ont permis de lui donner une forme. J'ai été seul à la caméra et au montage sur ce film, ce qui a pris du temps, mais j'avais aussi besoin de ce temps. D'une part parce que le temps des personnes qui apparaissent dans le film est fait de provisoire et d'attente. D'autre part parce que ces structures sont des passerelles accueillant un flot continu de personnes qui viennent, repartent ou reviennent pour essayer de trouver un ancrage dans la société via les dispositifs de derniers recours auxquels ils pourraient avoir accès.

On trouve une forme d'horizontalité dans la vie du centre. La vie du personnel et celle des habitants semblent se dérouler en parallèle, presque ensemble. Est-ce quelque chose de volontaire dans la construction du film ?

Le temps et l'espace des centres d'accueil sont en effet partagés entre usagers et professionnels sociaux. Les trajectoires des résidents s'y rejoignent mais restent singulières donc parallèles, ce qui crée une géométrie particulière de côtoiement et de rencontres. Je n'ai pas voulu me centrer sur une personne ou un aspect de la

détresse sociale, parce que je ne voulais pas créer d'archétype et qu'un accident de vie quel qu'il soit, voire une catastrophe, peut arriver à chacun. Le centre du film, si tant est qu'il y en ait un, se situe selon moi dans la relation équivalente et non hiérarchisée entre les personnes accueillies dans ces centres et celles qui y travaillent, et entre les besoins des personnes accueillies.

Au cours du film, on sent une différence de rapports entre les personnes issues d'un parcours migratoire et le reste des habitants du centre. Comment avez-vous abordé cette question dans le film ?

Une histoire ou une culture similaire contribue à la formation de petits groupes, mais je n'ai pas vu de systématisme. Certaines personnes arrivent en famille, d'autres préfèrent rester seules. Et ce, quelle que soit l'origine. Les rapports entre les résidents dépendent aussi de la problématique et de la durée de séjour ; en situation d'urgence, les résidents sont concentrés sur leur survie, une cohabitation plus longue donne le temps de créer des liens. Je n'ai donc pas prêté une réelle attention à la différence que vous notez. Par contre, dans une scène de la fin du film, la question plus générale de l'inclusion, localement et en France, est abordée par des discussions croisées de personnes d'horizons différents. On y retrouve un très bon contrepoint, basé sur le langage, à la pensée coloniale.

Les hommes semblent plus à l'aise que les femmes pour apparaître dans le film : était-ce une réalité ?

Dans le film, plusieurs femmes usagères de ces centres apparaissent. Mais c'est vrai qu'au tournage, certaines résidentes redoutaient que leur visibilité ou leur parole les vulnérabilisent. Elles m'ont parlé de leur histoire mais j'ai simplement respecté le fait qu'elles ne souhaitent pas être filmées. En ce qui concerne le personnel d'assistance sociale, les femmes sont très fortes et impliquées ; ce sont des piliers du film.

Quelle a été votre évolution et celle de votre regard tout au long du film et de sa réalisation ?

La représentation de ce qu'on ne voit ou pas, la dialectique entre la fragilité et la lutte ainsi que la levée des stéréotypes sont centrales dans mes préoccupations et ce, depuis que je fais des films. Mes films commencent souvent par un postulat conceptuel assez naïf, qui sera tordu et enrichi par le biais d'une réalité. Ce n'est pas mon imagination qui est à l'œuvre, mais une constante remise en question de ce que je fais et crois savoir. J'espère aussi modestement questionner l'outil documentaire en confrontant mon travail à la complexité de la notion de réel.

PROPOS RECUEILLIS PAR AURIANE LEBERT

réel itw

21 / 03

*entretiens avec
les cinéastes
en compétition*

THE LONGEST NIGHT

Phuong Thao Nguyen

***The Longest Night* restitue l'expérience viscérale de la réalisatrice lors du passage du typhon Yagi sur Hanoï en 2024. Entre solitude nocturne et dérive sensorielle, le film montre comment la catastrophe climatique s'infiltré dans l'espace domestique et trouble nos intériorités.**

SIMON BARDY

Comment est né *The Longest Night* ?

PHUONG THAO NGUYEN

Le film est très court, c'est un micro-film. Tout est parti d'un plan documentaire tourné au Vietnam pendant le typhon historique de 2024. J'étais à Hanoï à ce moment-là. La ville était privée d'électricité et j'ai ressenti, comme tout le monde à ce moment-là, une solitude inquiétante. J'avais ma caméra. J'ai donc filmé cette ville déformée par la pluie, transformée en aquarium, avec quelques fragments de lumière. C'était un moment extrêmement fort. En rentrant en Europe, j'ai eu l'idée de construire le reste du film en contrepoint de ce plan initial. L'idée était d'arriver à retrouver la sensation éprouvée pendant la tempête, mais à travers une mise en scène très simple : un personnage allongé dans l'obscurité, dont les pensées deviennent la seule source de lumière.

Les images intérieures ont donc été tournées en France ?

Oui, tout a été filmé à Strasbourg, dans la chambre de l'acteur. Je voulais un espace très sombre, pour que seule la silhouette du dormeur soit perceptible. Avec l'étalonnage et le son, cela devient un contrechamp possible de l'extérieur vietnamien. C'est la magie du cinéma...

Les sous-titres semblent émaner de la conscience du veilleur. Pourtant, ils sont projetés sur lui, comme si le film formait sa propre surface de projection. À qui appartiennent ces paroles ?

À moi... J'ai écrit ce texte de manière très instinctive, en une vingtaine de minutes, pour retranscrire les sensations que j'ai éprouvées sur place. Quand j'y réfléchis, c'est sans doute le film le plus personnel que j'aie réalisé. D'ordinaire, je travaille à partir des autres ; ici, j'ai projeté mes propres pensées sur le corps du dormeur. Cela donne un effet étrange, d'être physiquement présent avec des pensées habituellement invisibles.

Les images du typhon sont à la fois oniriques et inquiétantes. Cette esthétique du sublime est-elle représentative de votre regard sur la nature à l'heure du changement climatique ?

Au cours de cette expérience documentaire viscérale, j'ai en effet été témoin de ce qui arrive lorsqu'on est touché par un événement global. En Europe, je suis relativement protégée de ces phénomènes extrêmes. À Hanoï, j'ai expérimenté leur réalité : trois jours sans électricité, des milliers d'arbres arrachés. C'était chaotique et terrifiant, tout le monde avait très peur. Il y avait quelque chose de terrible, mais aussi de sublime.

Le cinéma adoucit forcément l'expérience. Le travail sur l'image, la couleur, le son rend la violence plus contenue. Pourtant, je voulais préserver cette tension entre beauté et menace. J'ai voulu retranscrire non pas une idée abstraite, mais une sensation très physique de la catastrophe climatique.

Comme les gouttes d'eau qui entrent dans l'appartement, les souvenirs s'infiltrent dans la narration. Vous êtes née à Hanoï :

le typhon a-t-il ravivé des images d'enfance ?

Oui. J'ai des souvenirs d'enfance où il y avait beaucoup de coupures d'électricité ; aujourd'hui, cela arrive moins. Mais quand ça arrive, cela trace immédiatement une ligne directe vers ces souvenirs parfois un peu enfouis, avec l'impression de redécouvrir un autre monde. Dans le film, c'est venu de manière très instinctive. C'est aussi pour cela qu'il est court : il fallait que cela reste un élan spontané. J'aime beaucoup la force des formes courtes.

Le travail sonore joue un rôle central. Comment avez-vous collaboré avec Jonas Yamer ?

Nous avons été très précis. Jonas travaille souvent avec des synthétiseurs, mais je lui ai proposé de partir d'archives réelles. Nous avons cherché une texture sonore, puis j'ai fait un premier montage très vite, pour essayer de créer une tension narrative avec un vocabulaire très simple : des sons d'eau, de vent, de pluie... Je ne voulais pas des sons trop « européens », trop secs. Je voulais des matières plus rugueuses, des tôles, des grincements, quelque chose d'imparfait. Tout le film a été construit comme une expérience physique : intensité maximale au moment le plus visuel, puis relâchement progressif. Exactement comme lors du passage du typhon...

PROPOS RECUEILLIS PAR SIMON BARDY

CASTING FOR A FILM, IHSAN'S DIARY

Lamia Joreige

Face caméra, de jeunes acteurs palestiniens et libanais défilent pour interpréter les lignes d'un journal rédigé par un soldat ottoman, en 1915. Créant un dialogue intergénérationnel sur l'incertitude de l'avenir de la Palestine, le film nous plonge dans la continuité des idéaux d'une jeunesse entravée par la guerre.

Le soldat Ihsan Turjman

Ihsan Turjman était un soldat ottoman ayant vécu en 1915 à Jérusalem et qui a consigné ses mémoires dans un journal. Ce témoignage sensible narre le changement progressif de son environnement face à l'enchaînement des conquêtes militaires, sa haine de la guerre et du sentiment patriotique, ainsi que les incertitudes

liées à l'avenir de la Palestine ottomane, durant la Première Guerre mondiale. Jeune homme rêveur et pacifiste qui conte ses idéaux d'avenir pour son pays et lui-même, ainsi que son désir pour Soraya qu'il souhaite épouser.

La réalisatrice a découvert Ihsan dans l'ouvrage *Year of the Locust: The Great War and the Erasure of Palestine's Ottoman Past* de l'historien Salim Tamari. La question de l'avenir du Proche-Orient est une réflexion qui a longtemps habité le cheminement de son travail artistique – notamment les guerres du Liban. « J'ai voulu travailler sur le personnage d'Ihsan Turjman parce qu'il parlait d'incertitudes, qu'il était très empathique et qu'il décrit très finement Jérusalem durant cette période. »

En 2022, elle entame l'écriture d'un scénario pour la réalisation d'un long-métrage de fiction sur la vie d'Ihsan Turjman et c'est dans la préparation de ce futur film qu'est né le documentaire *Casting for a film, Ihsan's diary*.

Un casting pour la transmission du récit palestinien

« L'idée était de faire un casting pour faire dialoguer les comédiens, et avoir leurs ressentis sur Jérusalem ».

Dans ce documentaire, le dispositif est simple et efficace : en plan fixe, face caméra, une série de jeunes comédiens défilent et interprètent des scènes issues du journal d'Ihsan. L'entrée en matière du film est on ne peut plus mélodieuse : on commence par les belles phrases d'amour qu'Ihsan écrit en pensant à sa bien-aimée. Puis les saynètes s'enchaînent, parfois en solo ou en duo, et il est question de l'inévitable guerre, du refus de mourir pour une patrie fictionnelle, d'incertitude, de colère et d'espoir pour l'avenir de la Palestine ottomane.

Le cadre scénique est très intimiste, la mise en scène nous emmène dans la psyché des interprètes, et leurs réactions vis-à-vis de ce texte rédigé il y a cent ans par un jeune palestinien rêvant d'un monde meilleur. Le film propose un dialogue en triptyque entre les comédiens, les écrits d'Ihsan ainsi que les indications contextuelles de la réalisatrice.

Le film offre une grande place aux ressentis des acteurs rebondissant sur leurs expériences de la guerre très récente et tissent des liens de continuité entre les sentiments de désespoir, d'incertitude, et l'anxiété de ne pas pouvoir décider de son avenir sur ses propres terres... Les similarités entre leurs vies et celle d'Ihsan constituent un dialogue qui traverse le temps et l'espace mais cristallisent aussi une lutte pour la représentation de l'identité palestinienne.

Jérusalem aujourd'hui

Derrière les acteurs se dessine progressivement une Jérusalem fictive, rêvée, fantasmée. C'est une chimère, que ni la réalisatrice, ni les comédiens n'ont vu de leurs propres yeux.

« J'ai beaucoup réfléchi à comment représenter Jérusalem [...] Je me suis alors demandé : comment représenter l'inaccessibilité au cinéma ? Et quelle authenticité pouvait avoir cette représentation-là ? »

Il ne s'agissait pas seulement de restituer un lieu, mais aussi des mouvements, une mélodie, des parfums, une effervescence, et avant tout l'idée d'un refuge central – un foyer millénaire, accueillant et chaleureux.

Ainsi, l'artiste a fait le parti pris d'utiliser l'imaginaire des comédiens, mais aussi le sien, pour les soumettre à un outil d'IA afin de générer une série d'images de Jérusalem. Elle en a choisi une, et l'a dessinée, dans un processus de quasi stop-motion, pour faire en sorte que le dessin apparaisse progressivement, en même temps que les comédiens déclament leur ligne. Derrière eux, apparaît alors une Jérusalem imaginée, comme une présence qui se déploie doucement, stable et sécurisante, presque une utopie poétique...

SABRINA JEBARI

LOCAL SENSATIONS

Tulapop Saenjaroen

Local Sensations s'établit à Bangkok entre nature, art et êtres vivants. Tulapop Saenjaroen explore l'espace du vivre ensemble et propose une vision esthétique diversifiée de ce que pourrait être l'existence dans différents lieux et pour différents sujets. Il met ses observations visuelles en relation avec le texte de Chatri Prakitnonthakan, « Comment concevoir un monument moderne qui ne deviendra pas un sanctuaire » afin de créer un dialogue ludique entre différents concepts tels que la « monumentalité » et des lieux et instants plus simples et quotidiens.

LUCIE DUCHIER

Comment vous est venue l'idée de ce film ?

TULAPOP SAENJAROEN

L'idée du film m'est venue lorsque j'ai remarqué que je manquais de plus en plus d'imagination ces dernières années. Pour être clair, je ne considère pas cela comme une question purement personnelle, mais aussi comme un problème public et collectif. L'impulsion du projet a donc été de désapprendre et de repenser ma propre façon de faire, ainsi que l'environnement dans lequel je vis. Même si je vis au même endroit depuis des années, je me sens en quelque sorte déraciné – et je voulais glisser obliquement vers ce qui a été réprimé par le discours dominant et autoritaire.

Le musicien est vraiment atypique, il crée un lien entre tous ces espaces. Est-ce là le rôle de l'artiste selon vous ?

Avant le tournage, le musicien et moi avons discuté des idées qui sous-tendent le film. Je lui ai demandé d'improviser, je ne savais donc pas à l'avance à quoi ressemblerait la musique. Je ne connaissais que le matériel et d'autres aspects pratiques, car je voulais être surpris par son interprétation. Je souhaitais au départ réfléchir à ma propre façon de créer et la réapprendre. Au fur et à mesure que le projet avançait et que mes centres d'intérêt se diversifiaient, je me suis de plus en plus intéressé à la manière de créer d'autres pratiques.

Vous avez filmé en 16 mm, souvent sans son synchronisé. J'ai l'impression que cela vous a donné une liberté et une grande marge de manœuvre pour l'expressivité et la créativité. Pouvez-vous m'en dire plus à ce sujet ?

J'aborde le processus d'une manière plus proche de l'animation, où il n'y a pas de frontières clairement définies entre l'écriture, le tournage, le montage et la post-production. De plus, comme le film n'a pas de scénario écrit, la décision de tourner en 16 mm était prise dès le début. Je voulais travailler avec des limites et avec l'incontrôlable.

Comment percevez-vous cette mise en relation entre la théorie du texte de Chatri Prakitnonthakan et vos images ?

Je recherche toujours une sorte de friction, un choc entre les logiques. Cela empêche une chose de devenir trop abstraite ou détachée d'une autre, et cela empêche la vie quotidienne, ou le profilmique, d'être considéré comme neutre ou apolitique. Les deux se remodèlent continuellement et paradoxalement.

Quelle serait la place de la nature dans ce mélange urbain, par rapport à la sanctuarisation ? Par exemple, ces grands arbres sont-ils des monuments ?

Dans les séquences de la visite arboricole, le jardin se trouve principalement à l'université Silpakorn, la première université d'art du pays, qui a joué un rôle prépondérant dans la modernisation de l'art en Thaïlande, ainsi que dans les régions voisines. Il y a de nombreuses statues dans le jardin et autour du campus universitaire, mais elles sont absentes du film, par choix délibéré.

PROPOS RECUEILLIS PAR LUCIE DUCHER