

les séances

THE NIGHTSEEKERS

MAR 24 16H15

ARLEQUIN 1

THE RIB OF THE GREATER BAV AREA

MAR 24 14H00

REFLET MÉDICIS

LE SERPENT À BONANJO

MAR 24 16H15

ARLEQUIN 1

ONE EQUAL LIGHT

MAR 24 19H15

ARLEQUIN 1

ANOTHER EARTH

MAR 24 19H15

ARLEQUIN 1

les salles

ARLEQUIN

→ 76, rue de Rennes, Paris 6°

SAINT-ANDRÉ DES ARTS

→ 12, rue Gît-le-Cœur, Paris 6°

REFLET MÉDICIS

→ 3, rue Champollion, Paris 5°



cinemadureel.org

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

ANOTHER EARTH

Ben Russell

Une bouche prononce un texte qui parle des débuts souterrains de l'humanité, et de sa fin, dans une caverne pleine d'échos où dialoguent passé, présent et futur. Ben Russell poursuit avec *Another Earth* une recherche amorcée dans *Against Time* (2022) : l'image devient le lieu d'une rencontre entre différentes réalités de temps et d'espace.

VIOLETTE BORÉ-DEVERRE

Il y a de nombreuses strates dans le film, et l'une d'entre elles est une image dans l'image : l'écran d'un téléphone sur lequel défilent des vidéos, notamment des images du génocide à Gaza. Est-ce le visionnage de ce "contenu" qui a motivé la réalisation du film ?

BEN RUSSELL

Ces images ont permis au film de devenir un film. Au cours de l'année dernière, j'ai filmé ma fille, j'ai filmé une grotte, le carnaval à Marseille... et j'essayais de trouver comment ces images étaient liées entre elles, ou ce à quoi elles étaient liées. Et dans le même temps je m'interrogeais sur comment faire des images, et quel sens cela pouvait avoir de produire des images locales et personnelles à une époque où nous avons accès aux images de tous tout autour du monde, mais aussi aux images de guerre, de violence et de mort. C'est comme être dans deux mondes à la fois.

Le titre, "Another Earth", résonne pourtant comme une utopie.

Le cinéma est le lieu où peut s'incarner l'utopie, puisque c'est un autre temps et un autre espace qui existe dans le présent. Avec ce film, j'ai essayé de comprendre le sentiment de cette insaisissabilité de l'existence, qui fait qu'on oscille constamment entre un présent et un autre. La question de l'utopie est intéressante, parce que je ne crois pas qu'il existe une utopie. Il y a une certaine mélancolie dans le film, mais en même temps, quand ce passage du texte sur l'apocalypse est associé à l'image de ma fille, on comprend que vivre c'est aussi évoluer, et que l'apocalypse n'est pas quelque chose qu'on affronte seulement pour sa survie individuelle, mais aussi pour les autres. Évoluer, c'est une idée utopique.

Dans un autre entretien (Débordements, Michael Guarneri, 2 septembre 2012), vous évoquez votre méfiance à l'égard du langage. Quelle place ont les textes dans ce film ?

Pendant que je tournais ces images, je venais de finir *Direct Action* et j'étais aussi en train de lire Rachel Kushner et Zadie Smith. Le roman de Kushner, *Le Lac de la Création* (2024), décrit un groupe de militants français similaire [à la ZAD de Notre-Dame-des-Landes et aux Soulèvements de la Terre filmés dans *Direct Action*] et j'ai été attiré par un passage qui parle d'exister dans un autre temps et sur une autre Terre. Je n'ai gardé qu'une phrase du livre de Zadie Smith, *De la beauté* (2005) : « Time is not what it is, but how it is felt » (« le temps n'est pas ce qu'il est,

mais comment il est vécu »), et c'est au cœur du film. Ce qui me plaisait avec le texte c'était la possibilité qu'offrait la répétition : le langage signifie une chose, mais se reconfigure à travers la relation entre mots et images, et entre image et image.

***Direct Action* (2024) était un film sur le collectif, alors que les images que vous avez recueillies pour ce film sont personnelles, presque intimes.**

Dans l'histoire du cinéma d'avant-garde américain, dans laquelle je m'inscris, il y a une tradition du journal filmé. Comme mon travail est aussi beaucoup influencé par les études post-coloniales, et que je ne cesserai jamais d'être un homme blanc, hétéro et américain, c'est important d'être présent dans le film en tant qu'auteur d'une façon ou d'une autre. Cependant je n'ai pas tant envie de transmettre mon histoire ou mon expérience immédiate. Il y a un moment dans le montage qui me semble important, quand le visage de ma fille apparaît, et que l'on voit un autre enfant qui a été frappé par une bombe à Gaza. Cet enfant sur mon iPhone est aussi potentiellement mon enfant. La différence est produite par la technologie, parce que l'enfant sur votre écran a été transformé en image. Et donc si je transforme mon propre enfant en image, je crée une proximité entre eux.

Le dernier plan du film, où des ombres dansent sur le visage de l'enfant, est-il une invitation à retourner dans la caverne ?

Il s'agit davantage d'essayer de tenir compte du présent que de retourner dans le passé. Pour moi ce dernier plan révèle à quel point le monde est actif en tant qu'espace optique : le chatolement de la lumière à travers les arbres produit des ombres et des motifs qui ne sont pas si différents de ce qui se passe sur nos téléphones ou autour de nous. Après le crescendo du son et des images, c'est aussi important d'avoir une respiration. Le monde est un endroit terrible, mais aussi terriblement beau.

PROPOS RECUEILLIS PAR VIOLETTE BORÉ-DEVERRE



Bibliothèque
publique d'information
Centre Pompidou

RIÉ Les Amis
du Cinéma
EIL du réel

48^e FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM DOCUMENTAIRE

THE NIGHTSEEKERS

Kavich Neang

À travers les nuits de Phnom Penh, Kavich Neang nous embarque dans un voyage intime aux côtés d'une fratrie de breakdancers. Ils sillonnent les bars et restaurants et financent leur scolarité grâce à leurs performances. Tourné en 2014 puis remonté en 2023, *The Nightseekers* est une rencontre avec une jeunesse cambodgienne en quête d'avenir.

TAÏS AVELINE

Quels furent vos premiers pas dans la réalisation de films documentaires ?

KAVICH NEANG

J'étudiais le documentaire dans la classe du cinéaste franco-cambodgien Rithy Panh. Grâce à son soutien, j'ai pu réaliser mes premiers courts-métrages : *A Scale Boy* (2010) et *Where I Go* (2014).

Quelle fut la genèse de *The Nightseekers* ? Comment êtes-vous entrés en contact avec cette famille ?

Je voulais parler du White Building, là où je suis né. Ma famille a emménagé dans ce bâtiment après la chute des Khmers rouges. En 2014, sachant qu'il allait être démoli, j'ai décidé d'en faire le sujet de mon prochain documentaire. À cette période, j'ai découvert qu'un de mes voisins était danseur de breakdance. Je lui ai demandé si je pouvais le suivre et filmer son quotidien, ainsi que celui de sa famille, pendant une semaine. Au départ, je ne pensais pas réaliser un documentaire. Il s'agissait d'un travail de recherche destiné à nourrir l'écriture de mon long métrage de fiction *White Building* (2021).

Mais en redécouvrant ces images tournées en 2014, j'ai ressenti le besoin de les monter, ce qui a donné vie à *The Nightseekers* (2026).

Pourquoi avoir entrepris le montage de ces images, anciennes de près d'une décennie ?

Je voulais montrer que les choses évoluent peu. J'ai filmé ce documentaire en 2014, mais j'ai l'impression que les images que j'ai filmées il y a dix ans sont encore contemporaines. C'est quelque chose que j'avais en tête lorsque j'ai entrepris le montage.

Aviez-vous déjà vu ces performances de breakdance itinérantes dans votre quotidien ?

Je n'en avais vu qu'une ou deux auparavant. À l'époque, c'était nouveau pour moi. Je n'avais jamais vu d'enfants aller dans la rue après l'école pour trouver un moyen de gagner de l'argent. Ils vivent au jour le jour, se déplacent de lieu en lieu et réalisent plusieurs prestations par nuit. Ils attendent que les musiciens fassent une pause pour entrer en scène, puis passent de table en table afin de solliciter le soutien financier du public. Ils rentrent souvent chez eux autour de minuit.

Comment était votre relation avec les parents ?

Nous avons beaucoup discuté. Dès le premier jour, j'ai expliqué mon intérêt pour la danse des

enfants et mon désir de les suivre. La mère se montrait enthousiaste, fière de leurs gains, tandis que le père, quant à lui, semblait davantage mal à l'aise. Je ressentais une forme de tension, ce qui m'a finalement conduit à interrompre le tournage.

Pourquoi avoir décidé de révéler que le père battait ses enfants et sa femme ?

Ce fut un dilemme éthique. Devais-je inclure cette scène ? En tant que réalisateur, est-il possible de montrer cela ? Les enfants m'ont donné leur accord. Peut-être y voyaient-ils une façon de témoigner d'une réalité du Cambodge.

Comment trouvez-vous l'équilibre entre proximité et respect de l'intimité ?

Il faut être attentif aux moments où les personnes sont prêtes à se confier et à ceux où elles le sont moins. Il n'existe pas de règle fixe. Le réalisateur doit être présent, sensible, capable de ressentir quand s'approcher et quand prendre de la distance.

Le dernier plan est très émouvant. Pendant une après-midi ensoleillée, des enfants jouent au football. L'un d'entre eux se rapproche de la caméra et lui adresse un sourire chaleureux. Pourquoi avoir choisi de terminer votre documentaire sur cette image ?

Tout au long du film, nous découvrons leur lutte quotidienne. Je voulais souligner leur joie qui résiste aux difficultés. C'était un instant lumineux, un moment d'espoir.

PROPOS RECUEILLIS PAR TAÏS AVELINE

réel itw

24 / 03

entretiens avec
les cinéastes
en compétition

THE RIB OF THE GREATER BAY AREA

Zhou Tao

Avec *The Rib of the Greater Bay Area* le réalisateur chinois signe une œuvre onirique sur la région de la Grande Baie de Guangdong-Hong Kong-Macao. De la rivière des Perles au port Victoria, les paysages côtiers deviennent autant de prétextes pour interroger notre perception et affiner notre capacité d'écoute.

TOMMASO TESTOLIN

Ce documentaire est à l'origine une commande du M+, le musée d'art moderne et contemporain de Hong Kong inauguré en 2021. Pourquoi avez-vous choisi de filmer la baie Guangdong-Hong Kong-Macao ? Quelle est votre relation avec la ville de Hong Kong ?

ZHOU TAO

Je suis fasciné par cette région qui, au cours des dix dernières années, a connu un développement économique et touristique considérable. L'importance de l'eau y est évidemment centrale et dans mon travail j'ai cherché à restituer des aspects méconnus, qui échappent à la notoriété. Je me suis servi d'une application chinoise qui détecte les lieux prisés afin de repérer, dans ces mêmes lieux, tous les détails négligés dont nous avons peut-être perdu conscience.

Le projet est en effet le fruit d'une collaboration avec le musée M+ et le film existe en deux versions : une version longue, celle que le public verra en salle lors du Festival, et une version courte, sans son, de trente minutes, qui a été projetée sur la façade sud du musée l'année dernière. Dans les deux cas, la relation avec le public est très différente ; je me demande toujours comment les habitantes et habitants de Hong Kong – une ville internationale très diversifiée – ont réagi face à ce nouvel élément du tissu urbain.

Le film mêle des enregistrements réalisés sur place et des paysages sonores synthétisés en studio. Quel rôle joue le son dans votre travail ? Il aurait été impossible de restituer simultanément la précision de l'image et la qualité du son ; les enregistrements ont donc été réalisés séparément par des techniciens, puis assemblés lors du montage.

Effectivement, la question du son revêt une importance centrale dans ce film, et j'ai cherché des paysages sonores capables d'exprimer le double caractère naturel et moderne de cette région. On retrouve ainsi le clapotement de la rivière, le déferlement des vagues et des sons que l'on n'entend pas à l'oreille, mais qui, grâce à la technologie, ont pu être modifiés. C'est le cas, par exemple, des vibrations qui résonnent à l'intérieur des parois vitrées des gratte-ciel de Shenzhen, la « ville intelligente ».

Il me semble que votre film plaide pour une sorte de « révolution perceptuelle », invitant à développer un nouveau regard sur le monde qui nous entoure. Dans vos précédentes œuvres vous juxtaposiez des éléments appartenant à différents contextes (par exemple Guangzhou et les paysages urbains de Paris dans *After Reality*), alors que dans ce film vous tentez « d'épuiser » un lieu, d'explorer toutes ses nuances. Pourriez-vous expliquer l'évolution qui s'est dessinée au sein de votre travail ? Avant, j'avais réalisé beaucoup de courts métrages et des longs métrages qui étaient le résultat de mes nombreux voyages, au cours desquels j'avais pu filmer des lieux appartenant à différents contextes nationaux. Tout a basculé avec la pandémie de Covid-19 et les restrictions à la mobilité qui l'ont accompagnée.

J'ai alors commencé à me focaliser sur des contextes à plus petite échelle, comme la région désertique du Nord-Ouest de la Chine, où de nombreux travaux et réaménagements sont en cours, ainsi que sur des forêts qui abritent plusieurs espèces protégées. À chaque fois, je n'ai pas filmé le lieu lui-même, mais ce qu'il y a « autour ». Par exemple, comme je n'avais pas le droit d'atteindre l'intérieur d'un centre forestier, j'ai filmé les marges, les contours du paysage. C'est aussi le cas dans *The Rib of the Greater Bay Area*, où l'on retrouve clairement cette idée de « filmer autour ».

Pensez-vous travailler de nouveau en France ? Quels sont vos projets en cours ?

En Asie, le problème du droit à l'image est moins présent, ce qui facilite le travail d'un cinéaste. Dans *The Rib of the Greater Bay Area*, j'ai dû flouter le visage d'une jeune mariée, mais cela ne s'est pas souvent produit. En France, et notamment à Paris, il est beaucoup plus difficile de filmer les personnes qui traversent l'espace public.

J'ai de nombreux projets en cours et je ne sais pas encore lesquels je mènerai finalement à bien. En ce moment, je m'intéresse surtout à l'« architecture de la mondialisation », à tous ces bâtiments – aéroports, centres d'art, ambassades – qui expriment clairement les transformations de la société chinoise. Comment les usagers habitent-ils ces lieux ? Comment les habitants réagissent-ils à ces nouveaux bâtiments ? Ce sont des questions qui me traversent et auxquelles j'espère pouvoir donner une réponse.

PROPOS RECUEILLIS PAR TOMMASO TESTOLIN

LE SERPENT À BONANJO

Max Mbakop et Lilia Kilburn

Basé au Cameroun, Max Mbakop est un artiste pluridisciplinaire, entrepreneur culturel et enseigne la photographie. Lilia Kilburn est une artiste qui vit entre le Cameroun et les États-Unis. Elle enseigne le cinéma et l'anthropologie à Harvard. À Bonanjo, entre patineurs et citoyens, les cinéastes collectent les histoires du quartier.

MAGALIE VAZ

Qu'est-ce qui vous a intéressé dans la figure du serpent, et quel rapport entretenez-vous avec elle ?

MAX MBAKOP

C'est Lilia qui a trouvé le titre *Le Serpent à Bonanjo*, c'est inspiré des déambulations des patineurs, c'est de là que la métaphore du serpent a surgi. Ils roulent dans cet espace et renvoient à la forme du serpent qui se balade sur ce territoire chargé d'histoires, qui sont en attente d'être racontées. Sa proposition est venue renforcer ce qui m'animait au plus profond.

On est dans un environnement compliqué, qui interroge l'accessibilité à l'histoire de ce lieu. C'est comme un large musée auquel on n'a pas accès. L'image du serpent correspond vraiment à ce qu'on vit au quotidien ici, avec par exemple la notion de renouvellement ; le serpent mue. C'est une figure très présente dans la cosmogonie camerounaise, une métaphore que l'on retrouve dans les histoires de migration des peuples du Cameroun. Avec tout un peuple sur son dos, le serpent aidait à la traversée des fleuves et aux déplacements des populations.

La parole existe à travers différentes voix-off (dont les vôtres), pouvez-vous me parler de cette manière de mettre en récit ?

LILIA KILBURN

Je trouve important de montrer différentes perspectives camerounaises, et par pure coïncidence chaque personne porte une voix très différente. Dans ces paroles, l'idée de « tête » est revenue à plusieurs reprises. Ça a été une surprise que les gens abordent ce sujet, et une source d'inspiration pour penser la tension entre la tête et le corps. Si on coupe la tête du serpent, il continue à vivre.

MAX MBAKOP

Ces différentes voix, qui interviennent de façon aléatoire, viennent renforcer l'idée d'appartenance. Toutes ces voix, c'est la voix des sans voix ; elles essayent de se raconter et forment une voix qui prédomine. Cette voix qui raconte des petites histoires, des petites anecdotes, sur le mur de Bolloré, sur les femmes qui ont fait le sitting...

LILIA KILBURN

C'est comme un cœur qui hante le lieu.

À Bonanjo, vous déterrez les figures spectrales coloniales ; Vincent Bolloré s'inscrit dans leur héritage et hante le port. Comment cette figure de l'extractivisme moderne s'est intégré à votre récit ?

MAX MBAKOP

Bolloré intervient surtout dans l'histoire de la Françafrique, et il intervient dans notre film parce que la Françafrique fait partie de l'histoire coloniale. Il a fait construire un très grand mur qui empêche une quelconque visibilité sur le port, c'est sa chasse gardée. Quand tu viens à Bonanjo, ce mur rappelle une fissure : la Frei Zone. C'était une barrière immatérielle de 1 km érigée entre les colons allemands et les autochtones, pour éviter les contagions. Il fallait traverser cette bande pour avoir accès à l'Autre. Le mur de Bolloré est une histoire qui aurait pu être banale, mais qui à sa place et fait sens.

LILIA KILBURN

Les habitants et habitantes de Bonanjo parlent et se moquent beaucoup de Bolloré. Il a son mur, et nous voulions illustrer l'idée que les mots projetés et le langage poussent cette frontière. Tout comme André Blaise Essama qui coupait les têtes des statues, je pense que cela s'inscrit dans une longue histoire, très mouvante, de personnes qui essayent de détruire les reliques coloniales.

Les patineurs sont-ils l'illustration d'un contre-pouvoir ou d'une stratégie de contournement de l'oppression coloniale ?

MAX MBAKOP

Au Cameroun, on dit qu'il faut être inspiré, qu'il faut être sage. Si tu veux adopter une posture de contre-pouvoir, tu disparais tout de suite. C'est une stratégie de contournement, on est obligé d'être malin, faire le mouvement du serpent c'est politique. Tout bon camerounais qui maîtrise son histoire de façon intuitive pratique la technique du serpent.

PROPOS RECUEILLIS PAR MAGALIE VAZ

ONE EQUAL LIGHT

Maïder Fortuné Annie MacDonell

Entre science et métaphysique, *One Equal Light* de Maïder Fortuné et Annie MacDonell invite à une traversée sensorielle de l'éclipse. Inspiré par John Donne, Jacques Derrida ou Virginia Woolf, le film fait dialoguer vivants et fantômes, passé et avenir, corps et invisible. Il explore la possibilité d'un regard renouvelé sur le réel, porteur d'une révolution collective.

ADÉLINA PARIS ET CÉLIA CAROUBI

Le titre du film *One Equal Light* fait référence à un texte de John Donne. Le texte qui traverse le film provient-il de son œuvre ?

MAÏDER FORTUNÉ

Le texte est une écriture originale, élaborée sur un temps long.

ANNIE MACDONELL

Nous citons John Donne à deux endroits : dans le titre, *One Equal Light*, et à travers une image tirée du poème *The Bracelet of Bright Hair About the Bone*. Mais le texte s'est nourri de nombreuses lectures : récits historiques d'éclipses, poèmes, chansons. Nous avons notamment lu Virginia Woolf et Annie Dillard sur les éclipses, ainsi que l'hypothèse cosmique d'Auguste Blanqui dans *L'Éternité par les astres*. Toutes ces références ont été digérées puis métabolisées dans l'écriture.

La pensée de Jacques Derrida semble aussi irriguer le film. Pourquoi ?

MAÏDER FORTUNÉ

Le film s'inscrit dans une recherche plus large que nous menons autour de l'art et de la vie. La figure du fantôme y est devenue centrale, ce qui nous a conduites à Derrida. Chez lui, le fantôme n'est pas seulement tourné vers le passé : il revient hanter le présent et ouvre un avenir encore difficile à imaginer. Cette temporalité élargie – reliant morts, vivants et ceux qui ne sont pas encore nés – nous a profondément marquées.

Que signifie l'éclipse ?

MAÏDER FORTUNÉ

L'éclipse est devenue pour nous une image centrale. Elle incarne à la fois un phénomène astronomique concret et une expérience presque métaphysique. C'est un moment de suspension, de sublime, qui déplace notre regard sur le présent et nous oblige à penser depuis l'obscurité, lorsque nos repères vacillent. C'est là que se rejoint la figure du fantôme.

D'où proviennent les différentes images du film ?

ANNIE MACDONELL

Nous voulions éviter les images d'éclipses déjà connues. Certaines proviennent de sources scientifiques, comme des visualisations de la NASA ; d'autres d'images amateurs trouvées en ligne.

L'image finale vient d'un scientifique retraité du New Brunswick. Craignant que les nuages ne l'empêchent de voir l'éclipse de 2024, il avait conçu une sphère équipée de caméras pour filmer au-dessus de la couverture nuageuse. Nous avons choisi une prise décalée : la caméra, mal orientée, ne filme ni le ciel ni la Terre – une image presque fantomatique.

La figure du fantôme semble peu à peu s'incarner dans le film...

MAÏDER FORTUNÉ

La gravure de John Donne est une image très forte, mais l'idée s'est vite imposée qu'elle devait rencontrer un corps réel. Le comédien Killian Duviard, artiste performeur que j'ai rencontré en école d'art, explore déjà ces questions d'incarnation et de fluidité. Il y avait aussi quelque chose de troublant dans la proximité entre son visage de jeune homme et celui, beaucoup plus âgé, de Donne.

ANNIE MACDONELL

Nous avons animé la gravure avec l'aide d'un animateur utilisant un type spécifique d'IA. Killian s'est filmé en train de dire le texte, puis son interprétation a été superposée à l'image, créant la rencontre entre un corps vivant et une image associée à la mort.

Le film donne aussi le sentiment d'une expérience collective...

ANNIE MACDONELL

Oui, l'éclipse est une expérience que les gens ont besoin de vivre ensemble. C'est pour cela que je tenais à filmer aux Chutes du Niagara. Ce lieu est déjà un espace de spectacle collectif : on y vient regarder les chutes. Ce jour-là, la foule levait les yeux vers le ciel. Ce qui comptait, c'était ce moment partagé de stupeur et de sublime.

Le film est-il une expérience sensorielle pour le spectateur ?

MAÏDER FORTUNÉ

Pour nous, le film doit produire un changement d'état. Il commence dans une certaine clarté, puis survient le passage par le noir de l'éclipse. Ce moment agit aussi sur la psyché : il ouvre une brèche, une suspension plutôt qu'un changement définitif. Nous avons cherché à traduire cela par le montage, le flicker¹ et la construction musicale avec Kinda Hassan, afin de créer les conditions d'une bascule perceptive – un état « post-éclipse ». Cela rejoint la question politique du film : l'impasse et la difficulté d'imaginer une sortie du capitalisme.

PROPOS RECUEILLIS PAR ADÉLINA PARIS ET CÉLIA CAROUBI

¹ Phénomène de battement, caractérisé par un assombrissement périodique de l'image.