



BESTIAIRE

DENIS CÔTÉ

COMPÉTITION INTERNATIONALE, 72', CANADA
VENDREDI 23 MARS, 21H00, CINÉMA 1 + DÉBAT EN SALLE
SAMEDI 24 MARS, 13H00, CINÉMA 2 + DÉBAT EN SALLE
MARDI 27 MARS, 14H00, CENTRE WALLONIE BRUXELLES

« Bestiaire », par des cadres très maîtrisés et une grande précision du son, propose une succession de moments et de portraits d'animaux dans un zoo canadien. Le film développe alors un travail sur le regard et sur l'étrangeté de ces animaux qui nous semblent appartenir à un autre monde.

Votre film se déroule dans un zoo, pourtant, cela semble secondaire. Y avait-il dès le départ une volonté chez vous d'emmener votre film vers une certaine abstraction ?

Denis Côté: Une spectatrice à Sundance m'a dit « Votre film n'est pas un film sur les animaux. C'est plutôt un film sur la place du spectateur au cinéma ». J'ai trouvé sa réflexion géniale. Mon obsession pour le langage cinématographique prime sur mon amour quelconque des animaux. Je savais dès le départ que je ne ferais pas un documentaire sur un zoo, que les mises en contexte seraient abolies et la transmission d'informations réduite au minimum. Très tôt, je me suis dit que je partirais du réel pour glisser vers l'élaboration d'un monde sonore et

visuel. Du coup, il s'agit d'un objet très ouvert qui fonctionne à partir de ce que le spectateur y projette ou pas.

« Bestiaire » se dégage rapidement d'un impératif de narration, pour mieux installer et travailler des logiques de rythme, de mouvement, de durée... Peut-on dire que votre film s'articule principalement autour de la question de comment regarder les animaux ?

D.C.: Évidemment. On n'entre pas dans cette proposition pour y retirer des éléments narratifs ou informatifs. Les plans sont là, parfois longs, le son y est très élaboré, et il s'agit de savoir si le potentiel hypnotique fonctionne. Je me suis demandé comment on peut encore filmer des animaux alors que le monde du divertissement les a anthropomorphisés à outrance. Peut-on et comment regarder un animal pour ce qu'il est : un simple organisme vivant. À quelle distance ? Avec quel niveau d'implication du regard ? Comment lui redonner une sorte de mystère sinon de mystique ?

Il y a une forte présence du cadre et du travail sur le son, qui fabrique la succession de portraits d'animaux, à la fois épurés et précis. Comment avez-vous pensé et travaillé ces éléments en faisant le film ?

D.C.: J'aurais pu faire un documentaire d'observation dans lequel le son respecte et s'abandonne à la réalité. Les cadres auraient aussi pu être moins rigoureux ou moins « affectés ». Mais j'ai toujours été obsédé par le rapport du cinéaste au réel. Peut-on repenser, maltraiter, faire mentir le réel ? Une sorte d'éthique documentaire nous impose-t-elle d'être esclave du réel ? Dans « Bestiaire », le regard du cinéaste est distant ou détaché mais sa main est bel et bien là. Il y a une volonté de créer des bulles narratives ou des micro-fictions.

Les animaux ne sont pas psychologisés dans votre film, il n'y a pas d'anthropomorphisme. Il y a une grande étrangeté de l'animal, c'est un inconnu, et il ne semble pas faire partie du monde des hommes.

D.C.: Il est toujours très facile de détecter dans mes films qu'un « urbain irrécupérable » est derrière la caméra. Je veux garder un regard fasciné sur ce que je ne connais pas. « Bestiaire » n'est pas fait par un amoureux des bêtes, un militant, ou par un adepte des zoos. Du coup, l'animal devient un acteur que je regarde avec des yeux un peu vierges. Je tourne autour de lui comme on tourne autour d'un objet étrange. Il y a une fascination pour le rural dans mes films, pour les paysages que je ne vois que lorsque je tourne, pour le vieil homme excentrique de « Carcasses ». J'y tiens.

C'est un documentaire, avec un rapport parfois frontal au réel, mais la mise en scène révèle souvent ce qu'il y a d'extraordinaire dans la présence des animaux, leurs attitudes, ou leurs apparences. Est-ce que l'équilibre entre l'aspect concret des choses et leur part plus fantastique à l'image a été un enjeu pour vous dans la réalisation du film ?

D.C. : J'ai dans mon ADN une sorte d'admiration mal assumée pour le cinéma de genre. J'ai grandi en regardant beaucoup de films d'horreur. C'est peut-être ce qui m'empêchera toujours de faire un documentaire dit conventionnel. Tout ce que l'humain connaît mal ou pas du tout est synonyme ou porteur de menace. Il y a naturellement une part de fantastique dans « Bestiaire » mais elle vient malgré moi. C'est ma fascination qui filme et non mon désir d'apprendre des choses ou d'informer le spectateur.

Hormis la première séquence, les hommes arrivent relativement tard dans le film, et l'on a le sentiment que la rencontre avec les animaux ne se fait pas, ou peu, ou mal. Pouvez-vous parler de cette place de l'humain dans le film, et du rapport qu'il entretient avec l'animal ?

D.C. : Encore une fois, c'est ma neutralité par rapport au zoo qui m'a poussé à rester très froid sur cette question. D'un côté, j'entends les militants qui dénoncent l'existence des zoos. De l'autre, je vois l'amour inconditionnel des employés du Parc pour les animaux. Au milieu de ça, je vois des bêtes aux regards vides, des visiteurs qui cherchent un divertissement primaire. Je me dois de constater que les rencontres entre animalité et humanité sont complexes, floues, pauvres et ne se font pas toujours. Je ne peux pas évacuer la présence des humains, je ne peux pas « trancher », je ne peux pas m'ériger en connaisseur ou en juge. Chaque spectateur s'investit à sa façon dans ce film. Certains sont choqués, certains rigolent, certains sont attristés, certains s'ennuient à mourir. « Bestiaire » n'existe que par le regard du public qui va à sa rencontre.

■ Propos recueillis par Julien Meunier

LE KHMER ROUGE ET LE NON VIOLENT

BERNARD MANGIANTE

NEWS FROM... 90', FRANCE / CAMBODGE
VENDREDI 23 MARS, 20H30, PETITE SALLE + DÉBAT EN SALLE

« Sommes-nous prêts à regarder Douch dans les yeux et à reconnaître en lui notre frère en humanité ? »
François Roux, lors de sa plaidoirie.

Comment est née l'idée de faire ce film ?

D'une rencontre. À l'époque, je faisais des recherches pour un film sur la non-violence, et plus précisément sur la résistance civile non-violente et la désobéissance civile. J'ai été amené à rencontrer François Roux dans un immeuble occupé de la rue de la Banque à Paris lors de la grève de la faim des Faucheurs

**« NE VOUS ASSEYEZ JAMAIS DU MÊME CÔTÉ
DE LA TABLE »**



Volontaires. Avocat de José Bové et des Faucheurs, figure des mouvements non-violents en France et à l'étranger, il a commencé sa carrière dans les années 70 au moment du Larzac et a été l'un des artisans du montage juridique qui consistait à vendre des parcelles d'un mètre carré sur le Larzac afin de rendre impossibles les expropriations par l'armée. Quand il m'a raconté qu'il avait accepté de défendre Douch, j'ai d'abord pensé que cela ferait une séquence formidable pour mon film sur la non-violence avant de réaliser, dans la minute qui a suivi, que cette histoire incroyable devait être un film en soi. Pour le dire de façon schématique, cette rencontre entre un disciple de Pol Pot et un disciple de Gandhi est exceptionnelle et il fallait absolument en porter témoignage, à côté de ce que le procès lui-même pouvait apporter.

Pourquoi aborder le procès d'un homme accusé de crime contre l'Humanité par le point de vue de son défenseur ?

Pour être tout à fait honnête, je n'ai jamais voulu faire un film sur le procès des Khmers rouges. Je ne connaissais du Cambodge que les films de Rithy Panh et ce que peut savoir un type de ma génération qui lit les journaux. Au-delà du procès, ce qui m'intéressait, c'est ce qui allait arriver à un homme convaincu de l'importance de ce qu'il faisait, à cet avocat qui se lançait dans cette aventure, armé de ses convictions et de son idéalisme. Ce film est l'histoire d'un homme. Le personnage principal, c'est François Roux et non Douch.

Comment avez-vous pensé la réalisation des entretiens à l'intérieur du parloir ?

Pour les entretiens entre François Roux et Douch, j'ai eu la tentation de filmer avec deux caméras, mais je n'aime pas cette facilité. Je me suis obligé à tourner avec une seule, pour avoir une attention permanente et être toujours dans le temps du plan, pas dans celui du parloir. Dans une situation où je ne pouvais être qu'un témoin passif, c'était pour moi une discipline nécessaire ! J'ai aussi fait le choix de ne jamais avoir François Roux et Douch ensemble dans un plan. Cela me permettait de



tenir compte dans mon propre travail d'une règle que François Roux répète souvent à ses assistants : « Ne vous asseyez jamais du même côté de la table ». C'est l'avocat d'un côté, l'accusé de l'autre, et dire cela n'est pas faire insulte à la présomption d'innocence. J'ai matérialisé cette distance par une coupe systématique entre François Roux et Douch.

N'avez-vous pas eu peur d'héroïser François Roux ?

Bien sûr, c'était évidemment une crainte que j'avais mais à l'arrivée, je ne crois pas que ce film soit un panégyrique de François Roux. Cet homme n'est pas parfait, on le voit traverser des moments de doute et de découragement, on le voit se heurter de plein fouet à une réalité qui lui résiste. Il me semble que le spectateur reste libre de se faire sa propre opinion sur les conceptions et l'attitude de François Roux sans qu'il soit nécessaire de rajouter des polémiques de façon artificielle.

Quel est votre avis sur la Justice Internationale et l'efficacité de ces tribunaux ad hoc ?

Je suis ni juriste ni spécialiste de ces questions, et je peux tout au plus vous donner mon sentiment personnel face à ce que certains qualifient de « justice des vainqueurs ». Au début du film, François Roux dit à Douch que l'ensemble de la communauté internationale est présente dans ce procès et dit : « Nous sommes tous concernés par les crimes contre l'humanité qui ont été commis au Cambodge et dont certains vous sont reprochés ». Or, même si François Roux lui-même est trop humble pour donner des leçons à qui que ce soit, il voit très bien, comme moi, comme la plupart d'entre nous, que cette même communauté internationale qui n'a pas levé le petit doigt à l'époque pour empêcher le génocide vient aujourd'hui soigner sa mauvaise conscience en finançant ces procès. Mais ne soyons pas cyniques pour autant : le simple fait que des milliers de Cambodgiens venus de tout le pays aient été invités à venir au tribunal, qu'ils aient vu une salle d'audience et entendu une justice qui leur affirme : « Il y a bien des victimes d'un côté et des responsables de l'autre », cela me semble fondamental. C'était bien plus important que le procès en lui-même qui n'a apporté aucune révélation. Le seul véritable apport du procès,

à mes yeux, c'est le fait qu'il y en ait un parmi les chefs Khmers rouges qui se soit avancé pour dire : « Oui j'y étais, c'est moi, j'ai bien commis ces actes et j'en suis responsable ». Car même s'il est revenu à la fin sur son acceptation de la sanction, il n'est jamais revenu sur sa reconnaissance de responsabilité. Je crois que c'est très important pour la population cambodgienne, ne serait-ce que pour les 70% de jeunes qui ne croient pas à l'existence des Khmers rouges.

■ Propos recueillis par Marjolaine Normier et Lyloo Anh

A NOSSA FORMA DE VIDA

PEDRO FILIPE MARQUES

COMPÉTITION PREMIERS FILMS, 91, PORTUGAL
JEUDI 22 MARS, 20H45, CINÉMA 2 + DÉBAT EN SALLE
VENDREDI 23 MARS, 16H00, CINÉMA 1 + DÉBAT EN SALLE
JEUDI 29 MARS, 17H00, CENTRE WALLONIE-BRUXELLES

Pedro Felipe Marques nous livre ici un portrait intimiste, drôle et sensible sur le quotidien d'un couple : Armando, éternel prolétaire et Maria, femme au foyer consumériste vivent en haut d'un immeuble au-dessus de la mer.

Votre présence en tant que filmeur semble s'effacer pour se fondre dans le décor. Combien de temps vous a-t-il fallu pour rentrer dans l'intimité de ces personnes ?

Il a fallu presque un mois de tournage au quotidien pour comprendre comment nous allions pouvoir vivre ensemble avec une caméra. La première clé a été la confiance : ils ont accepté l'expérience sans même connaître mes intentions cinématographiques ou théoriques. L'oeil rivé à la caméra, je me suis donc efforcé de chercher une manière de filmer leur intimité, de saisir le réel. Le déficit supplémentaire était de vivre cette expérience avec mes grand-parents. Je me suis d'abord rendu chez eux en tant que membre de la famille, puis en tant que réalisateur. Il fallait à tout prix que je sois transparent pour faire oublier la caméra. A partir des premiers rushes, j'ai cherché à « réécrire » le réel, définir le passage du statut de « personne » à celui de « personnage ».

Il semblerait que la grève soit un des fils conducteurs autour duquel gravitent des scènes du quotidien. Pouvez-vous nous rappeler le contexte politique et historique de votre film ?

Le film est tourné à Porto, dans le Nord du Portugal. J'ai tourné pendant deux périodes de grève. La première était une simple grève des transports publics. Etant donné que la situation économique du pays s'aggravait, j'ai souhaité rejoindre mes grands-parents pendant les grèves générales massives. Maria était à l'aise devant la caméra dans les scènes de la vraie vie, alors qu'avec Armando, c'était totalement différent. J'ai traversé de longs moments de silence avant qu'il n'arrive à se détendre pour exprimer ses pensées. L'idée de la grève renvoie au « prolétaire éternel » dépeint par Armando. C'est aussi l'idée d'une lutte constante

pour survivre avec ses propres pensées, dans un monde de médias de masse qui nous envahit avec ses “mises en fiction de la réalité”. Ironiquement, je voulais que le film reprenne exactement cette forme : ils nous racontent des histoires que nous ne voyons pas, comme une télédiffusion des “nouvelles de l’âme”.

Les jeux de miroirs, de transparence et autres “écrans” (TV, journaux, radio) ont-ils été pensés comme des fenêtres sur le monde ?

Absolument. J’ai souhaité développer mon film autour de l’idée du huis clos. D’abord par peur de la claustrophobie, j’ai commencé à travailler avec les reflets, les transparences, pour ramener le monde extérieur à l’intérieur. Pour moi, ce couple était très contemporain, parce que comme nous tous, ils vivaient avec des “écrans”. Je considérais les fenêtres depuis lesquelles ils commentaient les choses comme des “écrans vivants”. J’ai travaillé sur cette ironie : qu’est-ce qui est le plus “réel” ? Ce qu’ils regardent ou ce qu’ils commentent ? Eux-mêmes ou leur propre reflet dans l’écran ?

La verticalité apparaît comme un élément essentiel du film. Alors qu’Armando semble avoir fait le choix de rester dans les airs - comme “Le Baron Perché” de Calvino, est-ce Maria qui, seule, crée le lien (physique) avec l’extérieur ?

Il est vrai que je me suis plu à donner le sentiment d’une tour de contrôle ou d’un phare. J’avais décidé que les seuls plans extérieurs seraient ceux provenant du bâtiment. Un jour, alors que je filmais Armando lisant son journal, depuis le balcon, Maria est passée devant la caméra. « Encadrée » elle-même dans le reflet de la vitre, elle a commencé à commenter ce qu’elle regardait dans la rue. Je tenais l’idée du film ! Son reflet me disait : “je suis à l’extérieur”, tandis qu’Armando était à l’intérieur.

Armando est-il une sorte de rêveur désillusionné qui, par l’usage de la poésie et du bricolage, cherche à “soigner” les choses, combler un manque, sublimer le monde ?

Oui. Je retrouve l’âme du prolétaire cherchant à donner une seconde vie aux choses. Ce qui me touche particulièrement, c’est sa façon de toucher les objets qu’il répare, avec beaucoup de finesse et de tendresse. C’est comme si c’était plus que des objets. Lorsqu’il caresse la nuque recollée de la petite statue avec son couteau, c’est comme une révélation sur le fait que l’amour peut être aussi violent que fragile et pur. Quand je le filmais, je sentais qu’Armando se situait dans un “entre-deux”. Son humour semblait une sorte de kit de survie contre toutes les disgrâces du monde. Cela provient certainement d’une tradition de poètes humoristiques de sa jeunesse qu’il continue d’admirer. Il fait partie des gens qui pensent qu’il y a inévitablement un remède au monde.

En quoi ce couple représente-t-il selon vous ce qu’il reste de l’âme du Portugal aujourd’hui ?

Ce bâtiment, depuis lequel on contemple l’horizon, reflète l’âme du Portugal contemporain. Au XIV^{ème} et au XV^{ème} siècle, les gens partaient en bateaux à la recherche de nouvelles terres.



D’une manière ironique mes personnages n’ont pas la possibilité d’aller plus loin, mais ils sont toujours devant leurs fenêtres à fantasmer le monde. Comme Armando, le Portugal trouve sa force d’expression dans la poésie, considérant la vie comme un “fado”.

Est-ce que le temps du film est un hommage à la longueur de cette histoire d’amour ?

C’était l’intimité que je cherchais à atteindre dans le film. La durée du film est fondamentale pour atteindre ce que j’appelle “vivre l’expérience du film”, donner la possibilité au spectateur d’être avec eux pendant une heure et demie.

■ Propos recueillis par Alexandra Pianelli et Mahsa Karampour

UN ARCHIPEL

MARIE BOUTS, TILL ROESKENS

CONTRECHAMP FRANÇAIS, 37', FRANCE
VENDREDI 23 MARS, 20H45, CINÉMA 2 + DÉBAT EN SALLE
LUNDI 26 MARS, 13H45, CINÉMA 1 + DÉBAT PETIT FORUM
SAMEDI 31 MARS, 14H00, CENTRE WALLONIE-BRUXELLES

“L’inspiration première pour cette proposition nous venait du livre de Bruce Chatwin, “Le Chant des pistes”, qui enquête sur les pratiques de cartographie chantées des aborigènes australiens. Nous savions la part de folie et d’utopie que contenait notre proposition faite aux habitants de la banlieue parisienne de réinventer quelque chose de l’ordre de ces Songlines dont l’écho mystérieux nous vient de l’autre côté du monde.”

« Un Archipel » est le fruit d’une résidence artistique à Khiasma. Comment et dans quel contexte est née cette aventure ?

Till Roeskens: Elle provient d’une carte blanche qui nous a été donnée par Olivier Marboeuf, dans le cadre de son Manifeste

pour des villes invisibles : faire un film autour du devenir des villes contemporaines. Puisque la proposition émanait de Seine-Saint-Denis (Khiasma est aux Lilas), il nous semblait juste d'aller voir le devenir des villes de ce côté-là, dans une zone en bouleversement où le futur immédiat porte actuellement le nom de Grand Paris.

Marie Bouts : Till m'a demandé de travailler avec lui : nos pratiques artistiques sont fondamentalement amies, dans leurs formes parfois, dans leurs préoccupations presque toujours. Ni Till ni moi ne connaissions ces terres. Nous étions donc, à une encablure de chez nous (Lille et Marseille), dans une situation de grande découverte.

La cartographie est un intérêt que vous partagez depuis plusieurs années, comment abordez-vous cette notion dans vos travaux respectifs ? Comment l'abordez-vous ensemble ici ?

M.B. : La cartographie me permet de raconter des espaces mais aussi des temporalités. Elle me permet de comprendre où je suis, quelle est ma place, et d'essayer de comprendre comment les humains, seuls ou en communautés, s'organisent pour vivre dans un monde aussi grand. Mon travail est cartographique mais aussi cosmographique. J'aime déchiffrer ce qui m'entoure, observer les liens secrets qui unissent/désunissent les choses, les êtres.

T.R. : Oui, cette passion pour la géographie humaine est un des points de convergence de nos travaux respectifs, entre l'écriture et le dessin pour ce qui concerne Marie, entre le théâtre et le cinéma pour ce qui me concerne. Dans cette première collaboration, nous l'abordons sous la forme d'une carte qui reste largement invisible, puisque c'est une carte chantée - même si de petits indices de cette carte hypothétique s'inscrivent dans le paysage.

Vous vous situez au croisement du documentaire et du conte.

M.B. : Till comme moi avons un fort rapport à l'entretien dans notre travail. L'un comme l'autre, nous avons envie d'aller ailleurs, dans un autre mo(n)de de parole. Cet ailleurs est devenu le chant, le chant comme chemin mais aussi comme ultime expression de la résistance humaine (blues, rap, slam, flamenco, etc.), à la fois extrêmement fragile et extrêmement puissant. Pour « Un Archipel », les chants sont des chemins, et ces chemins sont ceux, réels, sur lesquels les protagonistes ont choisi de nous emmener. Les chemins s'entrecroisent, soit dans la réalité du territoire soit dans la fiction que tisse le montage du film. La carte, c'est celle des chants croisés, c'est celle de l'espace du film, plus que celle de l'espace réel.

T.R. : Il ne s'agit pas, en effet, d'un documentaire au sens strict. Il ne s'agit pas non plus d'une fiction. Un ami a trouvé ce terme qui pourrait convenir : une fabulation. Il s'agit d'une suite de trajets en compagnie de personnes-personnages qui fabulent leur vie.

Comment avez-vous dirigé les personnes rencontrées ?

T.R. : Nous avons rencontré ces personnes par divers biais. Elles sont devenues nos guides dans les lieux et sur les chemins

qu'ils ont choisis, en banlieue. Nous leur avons proposé de poser leur parole sur ces lieux et ces chemins, en inventant ce que nous appelions des « chants » au sens large : des paroles slammées, psalmodiées, chuchotées, récitées...

M.B. : Il y a eu plusieurs « répétitions » avec les personnes que nous avons rencontrées. Certains écrivaient, certains improvisaient. De là, nous fabriquions des sortes d'ateliers d'écriture personnalisés : nous leurs donnions un retour sur leur manière de dire, et sur le contenu.

La voix off, chuchotée, qui parcourt votre film, m'apparaît ici comme un chant qui s'ajoute aux autres. Devenez-vous, à votre tour, des guides pour le spectateur du film ?

T.R. : Des guides, c'est beaucoup dire ! Mais l'ajout de nos voix répondait en effet à l'enjeu de trouver une façon de prendre place dans notre film aux côtés des autres personnages.

M.B. : Nous avons construit cette voix off comme un guide à l'intérieur de l'espace que nous avons construit. Pour moi, la voix off devait faire un voyage dans la profondeur, dans l'épaisseur du

récit : extérieure au début, elle va s'asseoir avec les personnages à la fin du film, et raconte l'histoire avec eux. La voix rentre littéralement dans le film.

Enfin, comment avez-vous pensé l'architecture du film ?

M.B. : il n'y avait pas de scénario préconçu. Nous faisons à la fois des découvertes et des deuils. Comme dirait Giacometti, « nous ne comprenions ce que nous voyions qu'en travaillant ». Les récits chantés, la voix off, les dessins dans la ville à la craie concourent à tisser un espace imaginaire qui nous parle de la réalité que nous avons rencontrée : des immeubles sont détruits, des gens sont relogés, pour construire le Grand Paris : la ville bouge.

■ Propos recueillis par Alexandra Pianelli

« LA FORME D'UNE VILLE CHANGE PLUS VITE, HÉLAS, QUE LE CŒUR D'UN MORTEL ! »

CHARLES BAUDELAIRE

PROGRAMME VENDREDI 23 MARS

CINÉMA 1

14H00 AC

DX-SEPT ANS
Didier Nion
France
83'. VO/FR

CINÉMA 2

14H00 AC

POUR UN SEUL DE MES DEUX
YEUX
Avi Mograbi
Israël / France
100'. VO/FR

PETITE SALLE

15H30 1^{re}F

SELF-PORTRAIT: AT 47 KM
Zhang Mengqi
Chine
77'. VO/FR+EN
+ DÉBAT EN SALLE

PETIT FORUM / DÉBAT

18H15 SUITE DÉBAT CM EN CINÉMA 2

SNOW CITY
AUTOMNE

20H30 DÉBAT

SOREYU NO KODOMOTACHI

CI COMPÉTITION INTERNATIONALE
1^{re}F COMPÉTITION PREMIERS FILMS
CM COMPÉTITION COURTS MÉTRAGES
CF CONTRECHAMP FRANÇAIS
NF NEWS FROM...
DA DEDICACES ET ATELIERS

SP SÉANCES SPÉCIALES
XD EXPLORING DOCUMENTARY
AN A NOUS LA VIE!
EV ÉCOUTE VOIR!
AC LES 20 ANS DE AOD
DR DÉBATS, RENCONTRES

16H00 1^{re}F

A MOSSA FORMA DE VIDA
Pedro Filipe Marques
Portugal
91'. VO/ FR+EN
+ DÉBAT EN SALLE

16H30 CM

LOS ANIMALES
Paola Buontempo
Argentine
8'. VO/ FR
+ DÉBAT EN SALLE

18H00 DA

NATUREZA MORTA - VISAGES
D'UNE DICTATURE
Susana De Sousa Dias
France / Portugal
72'. VO/FR
+ DÉBAT EN SALLE

18H30 1^{re}F

SOREYU NO KODOMOTACHI
Yoichiro Okutani
Japon
107'. VO/FR+EN
+ DÉBAT PETIT FORUM

20H30 NF

LE KHMER ROUGE ET LE NON
VIOLENT
Bernard Mangiante
France / Cambodge
91'. VO/FR
+ DÉBAT EN SALLE

21H00 CI

BESTIAIRE
Dennis Côté
Canada
72'. Sans dialogue
+ DÉBAT EN SALLE

18H45 XD

COMBATANTS #2
LA DÉCISION DE VENGER
Collectivo Cero A La Izquierda
Salvador
63'. VO/ FR
+ PRÉSENTATION

20H45 CF

UN ARCHIPEL
Marie Bouris, Tili Roeskens
France
37'. VO/FR
+ DÉBAT EN SALLE

LA CAUSE ET L'USAGE

Dorine Brun, Julien Meunier
France
62'. VO/FR
+ DÉBAT EN SALLE

RÉDACTION Lyvo Anh, Stéphane Gérard, Leïla Garbi, Olivier Jehan, Mahsa Karampour, Daniela Lanzusi, Gauthier Leroy, Lucrezia Lipoi, Sébastien Magnier, Julien Meunier, Anne-Lise Michoud, Marjolaine Normier, Alexandra Planelli, Amandine Poisson, Amanda Robles, Jean Sébastien Seguin
RÉDACTEUR EN CHEF Dorine Brun, Zoé Chantre, Mairé Peltier **MISE EN PAGE** Maxime Dendreaen **CONTACT** journaldureel@gmail.com