

AMAL'S GARDEN
NADIA SHIHAB

Ô HEUREUX JOURS !
DOMINIQUE CABRERA

LE TERRAIN
BIJAN ANQUETIL

DEPORTADO
NATHALIE MANSOUX

EL OTRO DIA
IGNACIO AGÜERO



AMAL'S GARDEN

AMAL'S GARDEN

NADIA SHIHAB

Compétition Internationale Courts Métrages / 2012 / Etats-Unis, Irak / 30'

LUNDI 25 MARS 16H00 CINÉMA 1 + DÉBAT

MARDI 26 MARS 10H30 CWB

MERCREDI 27 MARS 21H00 CINÉMA 2 + DÉBAT

À Kirkuk, au Nord de l'Irak, la maison d'Amal est en pleine reconstruction. La femme s'affaire tandis que son mari chante dans le jardin. Rythmées par les chansons de Mustafa, ces images intimes s'ouvrent peu à peu vers un hors-champ douloureux, celui d'une région marquée par des années de guerre.

Qu'est-ce qui a été à l'origine du tournage ? Est-ce le fait qu'Amal entreprenne des travaux dans sa maison ?

Je ne savais pas qu'elle allait faire des travaux pendant notre séjour. Au début, les bruits de forage, de bris de verre me semblaient un obstacle pour la prise de son. Puis j'ai senti que ces sons construisaient une répétition intéressante pour le film : tous les matins quand les ouvriers arrivaient, Mustafa se retirait dans le jardin et se mettait à chanter. Je me suis intéressée à cette interaction et l'histoire a alors

trouvé sa forme. C'est au montage que je me suis rendue compte combien la reconstruction de la maison devenait une métaphore de la situation en Irak. On a tendance à concevoir la reconstruction comme une chose réalisée à grande échelle, par les acteurs politiques, mais elle se fait également à l'échelle individuelle.

Dans votre film c'est la femme qui oeuvre à cette reconstruction.

Amal signifie « espoir ». Pendant tout le film, elle est en mouvement. Depuis la fin de la guerre, beaucoup de femmes irakiennes font tout pour créer une sorte de stabilité pour leur famille. La femme prend en charge l'aspect pratique de la reconstruction mais les chansons de Mustafa reconstruisent aussi quelque chose en rappelant des aspects de la vie qui permettent de transcender la destruction et la violence : le lever du soleil, le chant des oiseaux...

Quelle est votre relation avec Kirkuk ? En France, on ne parle pas beaucoup des Turkmènes d'Irak, ni de cette région vivant sous trois drapeaux.

Je suis la première de ma famille à être née aux Etats-Unis. Du côté de ma mère, nous sommes turkmènes d'Irak, une

minorité ethnique turcophone du nord. Mais les chansons de Mustafa sont des chansons folkloriques kurdes. Sous le régime de Baath et Saddam Hussein, les Turkmènes étaient privés de beaucoup de droits. Après Saddam, il y eut un espoir de voir évoluer les choses mais ce ne fut pas vraiment le cas. Il est possible de trouver des exemples de cohabitation mais à cause de l'insécurité créée par la guerre la méfiance règne. Prendre des images est considéré comme suspect et j'ai dû éteindre ma caméra dans certains quartiers. J'ai voulu faire un portrait honnête de cette fragile cohabitation, loin de la représentation manichéenne des médias.

■ Propos recueillis et traduits par Amanda Robles et Mahsa Karampour.

Ô HEUREUX JOURS !

DOMINIQUE CABRERA

Compétition internationale / 2013 / France / 92'

LUNDI 25 MARS 16H15 PETITE SALLE + DÉBAT

JEUDI 28 MARS 14H00 CWB

VENDREDI 29 MARS 21H00 CINÉMA 1 + DÉBAT

Vous avez filmé votre famille pendant dix ans, quelles étaient vos intentions de départ ? Comment ce film s'est-il construit sur une telle durée ?

J'ai commencé à filmer sans savoir que j'allais faire ce film. En 2002, mon frère Bernard qui vit à Boston s'est remarié. J'avais apporté une caméra pour faire cadeau d'un film aux nouveaux mariés. J'ai filmé le mariage, mais aussi mes parents, ma sœur, mes frères, les enfants. Je me suis mise à voir un autre film, un film que je pourrais faire pour moi. Je voyais les échos entre ce mariage et celui de nos parents; des échos entre Bernard qui devenait de plus en plus américain et l'émigration de mes parents en France en 1962; la détresse par instant sur le visage des enfants et cette insomnie qui ne me lâchait pas.

Il y a tout le temps dans la vie des échos entre le passé et le présent, entre les sentiments et les formes, entre les visages et les paysages, entre l'intérieur et l'extérieur, entre ce qui naît et ce qui meurt, des rimes, des dissonances, des harmonies. Quand on est occupé par un projet artistique, on y est plus sensible. Tout semble avoir un sens, au moins cartographique. Lors d'un premier montage avec Françoise Bernard, il nous a semblé qu'il manquait quelque chose pour que ce soit un film. On a trouvé qu'il manquait une voix, j'ai essayé de l'écrire.

Puis, j'ai compris qu'il fallait que je continue à filmer. Il y avait les questions que je me posais depuis toujours sur l'histoire de ma famille. J'ai beaucoup cherché. Cherché ma place au fond. Je vivais, j'écrivais, j'essayais de faire d'autres films. Et il y avait toujours celui-là que je continuais, qui m'empoisonnait la vie et que j'aimais tourner pourtant et dont je ne

voyais pas la fin. Je me perdais et c'est devenu une richesse: j'avais filmé le temps. Mais j'ai compris cela bien plus tard quand j'ai commencé à monter vraiment.

« Là, j'ai un mal fou à me débrouiller, avec la lumière, le point, le son. Je perds mes moyens... de cinéaste. »

À quelles difficultés avez-vous été confrontée ?

Ce sont parfois les empêchements qui définissent un film, ce n'est pas toujours facile de le reconnaître. Peut-être parce qu'on a toujours le désir de maîtriser, de savoir.

Je ne pouvais pas documenter ma propre famille. J'avais même du mal à les filmer avec la bonne lumière, le bon cadre. J'étais projetée dans le cinéma « amateur » quand je les filmais. Cet entre-deux fait la richesse du film, mais sur le moment c'était une lutte, un vertige. Je filmais ce qui arrive, comme cela leur arrivait et m'arrivait. C'est dans ce flot que je cherchais ce qui pouvait faire sens. Et puis de temps en temps, comme dans la vie sans le cinéma, j'arrivais à m'extraire, à prendre du recul et à entreprendre un mouvement plus volontaire, à reprendre la main, par exemple quand nous sommes parties, ma sœur et moi, à la recherche des papiers de ma mère en Algérie. C'était comme des vagues, des vagues qui par moments me noyaient, par moments me portaient. Nous sommes multiples, parfois perdus dans nos vies. Opaques à nous-mêmes, parfois capables de décision, de clairvoyance et de grâce. De cela, j'espère que le film en a gardé la trace.

Au cours de cette traversée, j'ai utilisé toutes sortes de caméras que l'on m'a prêtées, de qualités différentes. La diversité de ces formats donne une matière hétérogène au film qui fait écho à celle de la vie. Bien que je l'aie vécu pendant ces années comme une incapacité à faire sérieusement le film comme une « vraie cinéaste ». Maintenant, je pense que cette manière d'être avec ce film était juste. C'était le sujet même.

Pouvez-vous nous parler du travail de montage ?

J'avais une centaine de cassettes, pas d'argent pour le montage, quand on m'a proposé d'enseigner une année à Harvard. J'ai passé l'année à Boston, à regarder mes rushes et à commencer à monter. Puis, j'ai été accueillie en résidence à Périphérie et l'Espace 1789 à Saint Ouen m'a invitée à montrer les étapes du montage aux spectateurs. Grâce à leur bourse, j'ai pu engager un monteur Marc Daquin. Je sortais de la famille !

On a monté longtemps, c'était comme écrire un roman. Quand on a situé le temps du film, le présent d'où vient ma voix, le film a trouvé son centre de gravité. L'autre choix clé a été celui de garder les traces filmées de ma gêne, de mon geste « amateur ». Il s'agit toujours de s'approcher du noyau de ce qui nous meut. Amateur vient d'amour, je les aimais et je voulais les montrer, je suis contente maintenant d'avoir inscrit dans ce film leur beauté, la noblesse et la grâce de ces gens ordinaires aux prises avec la vie, ma famille.

■ Propos recueillis par Anne-Lise Michoud et Alexandra Pianelli



LE TERRAIN

LE TERRAIN

BIJAN ANQUETIL

Compétition française / 2013 / France / 43'

LUNDI 25 MARS 16H00 CINÉMA 1 + DÉBAT

MARDI 26 MARS 10H30 CWB ★

MERCREDI 27 MARS 21H00 CINÉMA 2 + DÉBAT

Seine Saint-Denis, été 2010. Sur un terrain commun, plusieurs familles roms construisent des baraquements avec des matériaux de récupération. Auprès d'eux pendant un an, Bijan Anquetil capte des gestes anodins et pourtant essentiels qui nous parlent de la vie commune, de la transmission, du partage de l'intime et de l'accueil de l'autre.

Votre cinéma est habité par la question de l'errance et du voyage.

L'idée de départ du film était de suivre des ferrailleurs roms qui sillonnent la banlieue parisienne en camion pour récupérer toutes sortes de choses. J'aime filmer en voiture. Mon film précédent *La Nuit remue* commence également en voiture. C'est un espace qui crée une intimité paradoxale : on est à la fois très proches, assis et en même temps en circulation. Le fait que chacun regarde dans la même direction induit aussi une qualité de parole. C'est un peu comme devant un feu. Dans *Le Terrain*, il n'y a finalement que deux moments en voiture. Ces scènes sont concrètes mais on peut aussi y voir une métaphore de leur errance. Cette tension entre le concret et l'allégorique m'intéresse.

Les femmes vous acceptent dans leur intimité de manière très touchante.

Au départ, le film devait se concentrer autour de personnages masculins, les ferrailleurs. Souvent, ils me donnaient rendez-vous et quand j'arrivais, ils étaient déjà partis ou trouvaient une excuse pour que je ne vienne pas avec eux. Je restais donc sur le terrain, avec les femmes. J'ai d'abord eu l'impression que le film était en train de m'échapper. Puis j'ai commencé à regarder ce qu'il se passait autour de moi, la construction des baraques, la vie qui s'organisait doucement. Je me suis mis à filmer ce quotidien. C'est peut-être cela le travail documentaire : on arrive avec de grandes idées, des images, et puis, à un moment, il faut savoir regarder

ailleurs, le film doit se réinventer dans l'expérience du présent. La manière de filmer s'est alors imposée. J'avais d'abord imaginé une caméra en mouvement parce que je me les représentais comme des personnes extrêmement mobiles. Je me suis aperçu que tout ce que j'avais essayé de filmer dans ce sens ne fonctionnait pas. Le vrai sujet du film était le terrain et pour filmer ce lieu, il fallait filmer l'espace comme une scène et son décor. Laisser les gens entrer et sortir du champ. Finalement, c'est un film plutôt « installé ».

Comment les avez-vous rencontrés ?

Par un ami de l'association No Mad's land qui intervenait sur certains camps pour des installations d'urgence. C'était l'été 2010, juste après le discours de Grenoble de Sarkozy. Le camp d'Hanul où ils habitaient précédemment venait d'être rasé alors qu'il existait depuis huit ans, que les personnes étaient relativement insérées, avec des enfants scolarisés. Certains rencontraient un problème pour vendre leur ferraille. Ils cherchaient quelqu'un ayant des papiers et je me suis proposé. Quand j'ai commencé ce film, je connaissais déjà certains d'entre eux qui avaient apprécié que je leur rende service.

Comprenez-vous leur langue ?

Non. Mais j'ai vite su que ce n'était pas forcément un problème pour filmer et même que cela permettait de percevoir les choses différemment. J'avais bien sûr beaucoup de discussions avec eux, en français, mais je ne les ai pas filmées. Je ne voulais pas orienter le film vers mes propres représentations. J'ai laissé les choses arriver. Pour cela, il faut du temps. Il y a eu tout un travail pour faire le vide afin de saisir justement autre chose que des discours. J'ai commencé à monter le film avant d'avoir les traductions. La traduction est venue confirmer une grande partie des mes intuitions et m'a apporté de belles surprises aussi. Au début du tournage, il arrivait que je me dise que les choses que je filmais n'avaient pas d'intérêt. C'était juste des gens qui vivent, qui mangent, qui discutent. Avec le temps, je me suis rendu compte que ces petits gestes quotidiens pour entretenir un espace commun ou plus intime, cette persistance à faire de ce terrain vague un lieu hospitalier, était l'essence même de ce qui me touchait chez eux. La caméra documentaire a cette possibilité de rendre grandes les petites choses. *Le Terrain* est un film sur la quotidienneté comme forme de résistance face à la brutalité sociale et la précarité.

Comment avez-vous construit le film au montage ?

Le film est construit comme une suite de saynètes. Mais si on y regarde de plus près, tout est dit : sur la raison de leur présence, leurs préoccupations. Ce qui était important pour moi, c'était de garder la temporalité du présent, la saveur du quotidien. Il y a un autre fil conducteur qui est la manière dont ma relation avec eux évolue. Au début, je suis un étranger dont la présence les interpelle ou les amuse et, à la fin, je suis un invité et les femmes vont jusqu'à me

donner à manger pendant que je filme. Souvent, les Roms sont filmés pour illustrer une question sociale, dénoncer une politique qui a lieu d'être dénoncée bien sûr, mais ce qui manque, c'est la rencontre. Je crois qu'il faut éviter de réduire les gens à des sujets, même, ou surtout, si c'est pour les défendre. C'est aussi un égard, une politique peut-être.

■ Propos recueillis par Amanda Robles

EL OTRO DIA

IGNACIO AGÜERO

Compétition internationale / 2013 / Chili / 120'

SAMEDI 23 MARS, 18H00, CINÉMA 1 + DÉBAT

LUNDI 25 MARS, 20H30, CINÉMA 2 + DÉBAT

MERCREDI 27 MARS, 17H00, CWB

À travers la réalisation de El Otro dia, Ignacio Agüero nous invite, avec finesse, à réfléchir sur notre rapport au temps, mais aussi à celles et ceux qui nous entourent.

Comment en êtes-vous venu à faire du cinéma et quel est votre rapport au genre documentaire ?

Lorsque j'ai vu, en 1968, *Mémoires du sous-développement* de Tomás Gutiérrez Alea, j'ai été tellement bouleversé que j'ai pour la première fois pris conscience qu'il y avait, derrière un film, un cinéaste qui le réalisait. J'ai alors ressenti que j'aurais pu être à l'initiative de ce film et j'ai compris que mon métier était de réaliser des films. Lorsque j'ai eu l'opportunité de réaliser mon premier film, mon envie se porta vers le documentaire.

Quel fut l'élément déclencheur pour la réalisation de El Otro dia ?

Il y en a eu plusieurs. Parmi eux, la fascination de voir la lumière qui change au fil du jour sur les murs et les objets et qui évolue au fil des saisons. Capturer ces images et les posséder sous une forme cinématographique devenait nécessaire. J'avais aussi envie de faire un film sur le fait de se trouver dans un endroit sans rien attendre d'important, sans but précis. Très vite, le moindre événement est devenu important.

En prenant le temps, vous êtes parvenu à capter des moments uniques.

Ce film prend le temps de regarder, ce qui suppose de laisser de côté toute intention de transmettre un message. Le film entier se résume à « être », ce qui implique une valorisation du temps présent, le futur n'existant pas dans ce film. Il n'y a rien à attendre de lui. Rien mis à part le prochain lever du soleil.



EL OTRO DIA

À deux reprises, vous êtes interrompu dans votre activité et votre réflexion. En travaillant ces instants et en les intégrant au film, quel effet recherchez-vous ?

J'ai cherché à reproduire l'expérience de la distraction. Il est très fréquent d'être concentré puis de se déconcentrer tout à coup pour faire attention à autre chose. Un documentaire peut aussi proposer de travailler cette réalité, celle de l'esprit qui se distrait à chaque instant. Ces moments se sont présentés pendant que je filmais, je me suis laissé porter par eux.

Comment avez-vous travaillé l'entrelacement de votre histoire personnelle, celle de votre pays et les histoires de vie des personnes venues sonner à votre porte ?

Cet entrelacement a été possible par le concept même du film : la lecture de l'espace permet de révéler de multiples croisements et relations. Cela suppose de ne pas prétendre dire quelque chose en particulier mais plutôt de rendre possible l'intégration de plusieurs histoires et expériences au sein du film.

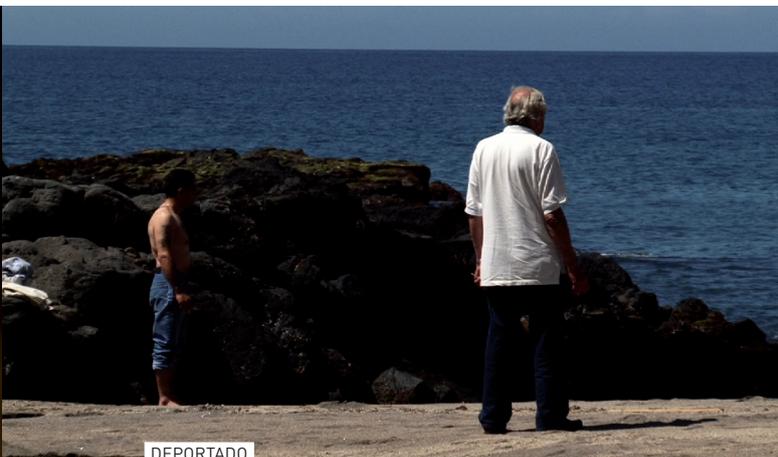
Comment avez-vous travaillé la relation entre le passé et le temps présent ?

Ces relations sont inscrites dans l'espace. Mon travail de documentariste est de me donner le temps d'observer pour lire les signes qui commencent à surgir dans cet espace. C'est comme regarder le visage d'une personne, tout son présent et son passé y sont inscrits.

Pourquoi avoir décidé de terminer votre film par une livraison à domicile ?

Cet homme venant livrer les cylindres de gaz est très important parce qu'il atténue la note grave sur laquelle aurait terminé le film s'il avait fini par l'accomplissement du cycle solaire. Par ailleurs, cela permet de reprendre l'idée principale de la distraction.

■ Propos recueillis et traduit par Milaine Larroze Argüello



DEPORTADO

NATHALIE MANSOUX

Compétition internationale / 2012 / France, Portugal / 67'

DIMANCHE 24 MARS 21H00 PETITE SALLE + DÉBAT
LUNDI 25 MARS 14H00 CINÉMA 1 + DÉBAT
MERCREDI 27 MARS 14H00 CWB

Suite à l'application de nouvelles lois migratoires, des émigrants originaires des Açores vivant depuis longtemps aux États-Unis, sont contraints à un retour forcé aux pays natal, où ils n'ont plus de racines.

Comment est née l'envie de faire ce film ?

Cela fait dix ans que je vis à Lisbonne. En 2007, j'ai entendu parler à la radio de cette histoire de déportés. Intriguée, j'ai voulu en savoir davantage et une amie açorienne, avocate, qui travaillait pour une association d'accueil pour les déportés, m'a invitée chez elle pour que je puisse voir de mes propres yeux la violence qu'impliquaient ces déportations. L'arrivée de ces hommes tatoués, parlant anglais, ayant oublié presque tout leur portugais et totalement imbibés de culture américaine, contrastaient fortement avec les habitants des Açores qui sont très conservateurs, et qui portent un regard réprobateur sur les nouveaux arrivants. Après avoir rencontré plusieurs de ces hommes, j'ai décidé de faire un film. Une productrice indépendante m'a immédiatement soutenue et s'est occupée de trouver les financements nécessaires à sa réalisation.

De l'idée originale au film fini, il y a souvent un long chemin. Est-il le cas pour votre film ?

Lors de la recherche de financements, j'ai dû réécrire le film de nombreuses fois. J'avais donc une idée assez claire de la structure du film. Cependant, lors du tournage je n'ai pas réussi à filmer tout ce que j'avais en tête et j'ai dû faire des compromis lors du montage. Par exemple, au début, je voulais montrer les liens personnels entre les familles restées aux États-Unis et les hommes déportés aux Açores, mais cela n'a pas fonctionné. Parfois, certains hommes étaient à l'aise devant la caméra, mais le récit des familles n'était pas intéressant, ou vice-versa. J'ai eu aussi un peu de mal à trou-

ver ces familles, car d'une certaine façon c'est un sujet tabou et ils n'ont pas très envie d'en parler. Beaucoup d'entre elles, ont refusé d'être filmées. D'autre part, au moment du montage, on s'est rendu compte que le matériel tourné aux États-Unis était très différent de celui tourné aux Açores. Ceci est sûrement dû au fait que je n'ai pas réussi à avoir la même proximité avec les familles aux États-Unis, qu'avec les hommes déportés, avec lesquels j'ai passé beaucoup plus de temps. Au début, on a essayé de monter le film seulement avec les images tournées aux Açores, cependant je trouvais que la situation de ces hommes aurait d'autant plus de force si on connaissait le contexte américain. J'ai alors assumé ce côté un peu informatif du début du film.

Comment ces hommes déportés ont-ils reçu votre idée de faire un film sur leur situation ?

Parmi les déportés, certains ont réussi à s'intégrer, à se reconstruire, à refonder une famille et à retrouver un travail. Cependant, ceux-ci n'avaient aucune envie qu'on leur reparle du passé, et que leurs voisins les identifient à des déportés. Par contre, ceux qui vivaient dans les maisons d'accueil étaient bien plus réceptifs à l'idée de faire un film sur leur situation. Et finalement, c'était eux qui m'intéressaient le plus, car ils représentent l'absurde de ces déportations. Ils sont couverts de tatouages, ils parlent anglo-américain, ils n'ont pas de famille sur l'île, ou s'ils en ont, la famille les renie. Ils n'ont rien à faire au milieu d'une population très conservatrice. J'ai fait beaucoup d'interviews pour écouter leurs différentes histoires. Tony, un des personnages principaux, s'est tout de suite prêté au jeu, il s'est presque assumé en tant qu'acteur. Notre complicité était telle qu'il me donnait même des indications. J'ai pu compter sur lui pendant tout le tournage, à l'inverse d'autres qui étaient partants pour participer au début mais qui m'ont abandonnée en cours de route.

Vous finissez votre film avec une séquence d'images de structures métalliques, accompagnées des sons de la nature de l'île. Que pouvez-vous nous dire sur cette séquence ?

Avec cette scène, je voulais montrer d'une certaine manière le désordre mental de ces hommes. Ils sont tiraillés entre leurs souvenirs et leur vie actuelle. Ils sont contraints à vivre sur l'île, mais ils ne savent pas où ils sont. Ils pensent qu'ils seraient mieux aux États-Unis, mais en même temps, ils critiquent les États-Unis parce qu'ils ont été expulsés. Les familles açoriennes qui ont émigré sur la côte est des États-Unis ont contribué à la construction de ces usines, de toute cette ferraille, alors ces images, pour moi c'est eux.

■ Propos recueillis par Juan Sebastien Seguin

PROGRAMME LUNDI 25 MARS

CINÉMA 1

14H00

CI DEPORTADO

Nathalie Mansoux
67', VO/FR+EN
+ DÉBAT

16H00

CM AMAL'S GARDEN

Nadia Shihab
33', VO/FR+EN
+ DÉBAT

CF LE TERRAIN

Bijan Anquetil
43', VO/FR+EN
+ DÉBAT

18H30

1^{ER} F TCHOUPTOULAS

Bill et Turner- Ross
82', VOEN/FR
+ DÉBAT

21H00

SD AGE IS ...

Stephen Dwoskin
75', SD
+ PRÉSENTATION DE ANTOINE
BARRAUD ET PASCALE CASSAGNEAU

CINÉMA 2

14H00 ★

CM BOIS D'ARCY

Mehdi Benalal
24', VOFR/EN

CF LES ÂMES DORMANTES

Alexander Abatourov
52', VO/FR+EN

16H00

CH CHILI #4

LE TRAIN DE LA VICTOIRE
Joris Ivens / Chili / 1964 / 9'
CONVERSATION WITH ALLENDE
Saul Landrau / Etats-Unis
1971 / 30'

EL DIALOGO DE AMÉRICA
Álvaro J. Covacevich /
Chili / 1972 / 52'

Total: 92', VO/FR+EN
+ PRÉSENTATION DE F. ROSSIN
ET M. LORIDAN

18H15

CF MIRAGE À L'ITALIENNE

Alessandra Celesia
90', VO/FR+EN
+ DÉBAT

20H30

CI EL OTRO DIA

Ignacio Agüero
120', VO/FR+EN
+ DÉBAT

PETITE SALLE

14H15 ★

CM MADERA

Daniel Kvitko
25', VO/FR+EN

1^{ER} F FIEBRES

Adrien Lecouturier
45', VO/FR+EN

16H15 ★

CI Ô HEUREUX JOURS !

Dominique Cabrera
92', VOFR/EN
+ DÉBAT

18H45

CI THE RADIANT

The Oulith Group
64', VO/FR+EN
+ DÉBAT

20H45

1^{ER} F MIRROR OF THE BRIDE

Yuki Kawamura
92', VO/FR+EN
+ DÉBAT

CWB

10H30 ♡

1^{ER} F RAIN

Gerard-Jan Claes
Olivia Rochette
80', VO/FR+EN

14H00 ♡

CM CE QUE MON AMOUR

DOIT VOIR

François Bonenfant
11', VO/FR+EN

CF KELLY

Stéphanie Régnier
67', VO/FR+EN

17H00 ♡

CM QUAND PASSE LE TRAIN

Jérémie Reichenbach
30', VO/FR+EN

1^{ER} F LA TIERRA QUIETA

Rubén Margallo
72', VO/FR+EN

MK2 BEAUBOURG

20H00

AP ANAND PATWARDHAN #7

WE ARE NOT YOUR MONKERS
A. Patwardhan / 1996 / 5'
JAI BHIM COMRADE
A. Patwardhan / 2011 / 180'

Total: 185', VO/FR

+ PRÉSENTATION DE NICOLE BRENEZ,
ANAND PATWARDHAN
ET FRANÇOISE FOUCAULT

1^{ER} F COMPÉTITION PREMIERS FILMS
CM COMPÉTITION INTERNATIONALE
COURTS MÉTRAGES

CF COMPÉTITION FRANÇAISE

CI COMPÉTITION INTERNATIONALE

CH CHILI

AP ANAND PATWARDHAN

PR PAYS RÊVÉS, PAYS RÉELS

★ ACCESSIBLE EN PRIORITÉ AUX

ACCREDITÉS

♡ ENTRÉE LIBRE

VOFR/EN : VO FRANÇAISE

SOUS-TITRÉE ANGLAIS

VOEN/FR : VO ANGLAIS

SOUS-TITRÉE FRANÇAIS

VO/FR+EN : VO SOUS-TITRÉE

FRANÇAIS ET ANGLAIS

VO/FR : VO SOUS-TITRÉE FRANÇAIS

SD : SANS DIALOGUE

REDACTION Lyloo Anh, Christian Borghino, Delphine Dumont, Olivier Jehan, Maïsa Karampour, Milaine Larroze Arguelo, Daniela Lanzusi, Gauthier Leroy, Stéphanie Lévy, Lucrezia Lippi, Sébastien Magnier, Anne-Lise Michoud, Marjolaine Normier, Alexandra Planelli, Amandine Porison, Amanda Robles, Juan Sébastien Seguin
RÉDACTEUR EN CHEF Dorine Brun, Zoé Chantre, Marie Peltier
MISE EN PAGE Léa Marchet
CONTACT journaldureel@gmail.com

Bibliothèque



Centre
Pompidou

publique d'information

CNRS images /
Comité du film ethnographique