

  
**journal****numéro 5****du réel**  
**mercredi 9 mars 2005****LES DEUX VIES D'ÉVA****ESTHER HOFFENBERG****France, 2004, 83 minutes**

Eva est née en 1923, la même année qu'Yvette, la première héroïne des *Enracinés*, le si beau film de Damien Fritsch. Yvette l'enracinée et Eva la déracinée. Pas d'autre lien entre ces deux films si ce n'est ce hasard des dates qui nous offre deux portraits parallèles de femmes dans le siècle. Et puis, surtout, la question des racines. Mathilde, dans *Le retour au désert* de Koltès : « *Mes racines ? Quelles racines ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol* ». Yvette, « clouée », végétale, nous disait son histoire enfoncée, elle qui n'avait pas de géographie. L'histoire d'Eva l'exilée, « *Allemande du centre de l'Europe* », est une géographie. Déracinée, elle a du fuir à pieds, sa Pologne. Abandonner le père adoré à son usine pour fuir le petit père honni, Staline qui arrivait et faisait peur. Mais quelque chose est déchiré.

Eva a quitté Sosnowiec par le dernier train, le 27 janvier 1945. Elle a traversé les cartes jusqu'à Göttingen puis Paris, les Champs-Élysées le 2 septembre 1945. La vie se transformait vite. Doris Day. Elle a épousé Sam au doux visage, survivant du ghetto de Varsovie (« *Il était l'homme-miracle, l'homme qui dit « je fais » et il le fait... celui par qui j'en sortirai* ») ; protestante, s'est convertie « sur parole » au judaïsme, fait du « problème juif » son problème, en a même parlé au Pape, Polonais comme elle, encore fringuant ; elle a su être heureuse comme tout le monde à la Libération et sur la côte d'azur ; a fait des enfants, géré un foyer et des drames un peu trop nombreux.

En 1970, Eva a une première crise délirante. En 1978, Esther, sa fille, l'enregistre au cours d'un voyage en train. Elle raconte sa vie d'avant le mariage, avant Göttingen, avant les camps, la Pologne. « *Je n'ai pas trié les cartes de ma mémoire pour te les sortir en images complètes* ». Images incomplètes donc, à compléter. Si la mère n'a pas trié, la fille va le faire. Trier les cartes et les chrono-

logies (la géographie et l'histoire) de la vie d'Eva pour dénouer les fils du drame. L'enregistrement sonore où résonne la dure voix d'Eva sera le socle du film, son centre nerveux.

La suite ? La suite c'est l'art, c'est la *manière*. Comment raconter l'histoire d'une vie et d'un siècle avec des images et des sons ? *Les deux vies d'Eva* est un documentaire *classique*, comme on dit cinéma *classique*. Une forme simple et claire, limpide, précise, au service de l'histoire. Howard Hawks au pays du docu, quoi. Et, comme à Hollywood, il faut du monde pour arriver à ça. Le générique est long, le cinéma est un travail collectif, même le documentaire.

La *manière*, donc : il y a d'abord les archives, familiales et historiques. Photos de la vie en Pologne, lettres d'Eva, super 8 du bonheur familial etc... ; films alliés sur l'Allemagne vaincue, scènes ordinaires de l'arrivée des nazis en Pologne, la difficulté d'Eva à lever le bras. Puis il y a les témoignages des proches de la première vie d'Eva, cousines ou amies : voix, visages et intérieurs de ces femmes fortes qui ont traversé ce siècle dangereux, vivantes mais pas indemnes. Il y a encore quelques plans « feuilles blanches », abstraits ou contemplatifs, sur lesquels vient résonner une voix, parfois la voix d'Eva, parfois celle de sa fille Esther qui lit une lettre ou lie les éléments par quelques précisions. La mise en scène générale de tous ces éléments, travail d'écriture et de montage, est belle comme de l'eau qui coule. L'histoire s'écrit.

À la fin, le travail est accompli. La réalisatrice a trié les cartes comme elle a pu, dit la bonne aventure de sa mère, et par là, la sienne propre. Compris des choses mais pas tout, nous aussi. J'arrive à Beaubourg, la gueule de Fassbinder est posée, et je pense à Eva : « *Dire 'Je suis folle' réchauffe les femmes en détresse* ».

Camille Plagne

## TROPIQUE DU CANCER

### EUGENIO POGLOVSKY

Mexique, 2004, 52 minutes

D'abord il y a le bruit d'un serpent à sonnette. Puis le silence. Un faucon traverse le ciel, la caméra saisit son vol. On l'imagine prêt à fondre sur sa proie. Le plan suivant apportera la réponse : si la proie était bien le serpent, le prédateur, lui, n'est nul autre qu'un homme. Muni d'un bâton, au bout duquel se trouve un nœud coulissant, il cherche à s'emparer de la tête du reptile. L'animal, traqué, se terre. En vain. Scène d'ouverture, scène de chasse, scène de capture. Plus loin, une femme dépècera l'animal et le fera sécher. Plus loin encore, une femme au volant d'une 4x4 de luxe achètera sa peau.

Nous sommes au Mexique, quelque part dans le désert de San Luis Potosi, quelque part sur le Tropique du Cancer où quelques familles subsistent de la chasse d'animaux sauvages qu'elles revendent ensuite à des touristes, sur le bord d'une route. Pourtant dans *Tropique du cancer*, il s'agit d'autre chose que de chasse, d'autre chose que de commerce. L'histoire d'une rencontre – collision – entre deux mondes. Il y a ceux qui habitent ce désert et ceux qui le traversent, ceux qui prennent la route et ceux qui vivent sur ses marges, ceux qui vendent et ceux qui achètent, ceux qui partent et ceux qui restent, ceux qui soulèvent la poussière et ceux qui la respirent... À chacun de ces mondes son temps, sa vitesse, son corps, son regard. Mais la beauté n'est pas toujours où on l'attend et les damnés de la terre pas toujours ceux que l'on croit.

Dans le désert, la place n'est pas à la parole mais aux gestes. Dans le désert vivre c'est marcher, traquer, scruter, écouter, trouver sa proie : un écureuil, un rat, un canari, un faucon... L'homme y est prédateur parmi les prédateurs. Et tout le génie du réalisateur est de parvenir à faire corps avec ces quelques hommes, femmes et enfants qu'il filme. L'homme à la caméra scrute son sujet comme le chasseur scrute le désert. Filmer comme on traque. Une histoire de regard. D'ouïe aussi. Qui ferait l'expérience de ce film les yeux fermés y entendrait le bruit des pas foulant la terre, le cri de l'oiseau en plein vol, la plainte de l'animal en cage. Il entendrait aussi comment le flot régulier de voitures et de camions recouvre la voix des hommes.

Arpenter ce désert encerclé de montagnes, c'est visiter les coulisses du monde moderne, celui du flux, de la vitesse, de la marchandise, et qui trouve dans cette route quelconque son incarnation la plus misérable. Ceux qui restent au bord de la route imaginent facilement ce que charrient les camions. Mais l'automobiliste s'intéresse-t-il à ce qui se trame à la lisière de son monde ? Ces oiseaux qui finiront par égayer nos appartements d'où viennent-ils ? Toutes ces « marchandises » étalées au bord de la route comment sont-elles parvenues là ? L'acheteur ne demande pas. Le pauvre ne chante pas sa douleur. À chacun sa pudeur. Dans *Tropique du cancer*, à aucun moment, il ne s'agit de faire jouer un monde contre l'autre, l'exploité contre l'exploitant. Pas de procès. L'affaire est plus subtile.

Le désert que filme le réalisateur n'a rien d'un monde immaculé. C'est un monde en chantier, de récupération. Ses habitants n'ont rien du chasseur vivant en harmonie avec la Nature. Avec une ingéniosité folle, un bâton et un bout de ficelle, ils exploitent

l'inexploitable, prennent ce qu'il y a à prendre (et à vendre). Les cactus ne suffisent pas à protéger les nids. Les barbelés ne suffisent pas à protéger les cactus. Pillage. C'est ainsi.

La vente, vers laquelle tend toute cette activité, n'arrive qu'en dernière partie du film. Comme pour mieux nous faire sentir, le moment venu, que cette route au bord de laquelle ils exposeront leurs trophées de chasse n'est, en fin de compte, pas seulement le lieu d'une rencontre mais aussi celui d'une séparation. Un faucon traverse le ciel. Des camions menaçants soulèvent la poussière, à tout allure. Des regards s'échangent, des mots, des billets. Tout s'accélère, pour un moment, puis le client repart. Et cette route apparaît telle une frontière qui ne dit pas son nom. Triste tropique.

Bijan Anquetil

## EL DESENCANTO/ LE DÉSENCHANEMENT

### JAIME CHÁVARRI

Espagne, 1975, 95 minutes

Le film de Chávarri garde, 30 ans après son tournage, la même tonalité étrange, hors du temps, autour d'une famille qui règle ses comptes avec elle-même. De fils à père, d'épouse à époux, de fils à mère. La famille filmée n'est bien sûr pas n'importe quelle famille, de même que l'époque de la réalisation du film n'est pas une période anodine. Famille du poète phare du régime franquiste, Leopoldo Panero, et période de déclin et de mort du dictateur Franco, en 1975. Si l'on peut débattre de savoir si ce film est la « métaphore géniale » de la dégénérescence du franquisme, les confidences de cette famille sur elle-même (une veuve mère de trois enfants déjà bien grandis et abîmés) et sur son chef posthume, pose avec acuité la question de la transmission entre générations.

L'utilisation d'une pellicule noir et blanc, la musique de Schubert, les alternances d'entretiens individuels et « collectifs » (les trois fils ne seront jamais rassemblés à l'image si ce n'est sur la photo de famille, alors très jeunes et en compagnie de leur mère), la présence obligatoire de verres d'alcool copieusement remplis, tout cela va jouer sur l'esthétique d'une famille qui choisit de collaborer à fond à la mise en scène de sa déchéance.

Le projet du film, parti comme un court métrage classique sur le poète défunt Leopoldo Panero, s'est ainsi fait happer et transformer en long métrage par ses personnages. Ceux-ci ont réglé son compte au père poète phalangiste, rappelant sa brutalité, son mépris, sa distance vis-à-vis de sa famille. Tant de « détails » qu'une personnalité masculine, toute franquiste qu'elle soit, peut partager avec bon nombre de chefs de famille quand ils appartiennent avant tout à leurs fonctions officielles... mais qui ne s'harmonisent pas avec cette légende épique de père et époux modèle transmise par le régime. Cette légende est mise en pièces.

Le paradoxe de la transmission est que c'est précisément le seul fils qui aura réussi à affronter l'écrasant modèle du père sur le plan de la poésie (Leopoldo Maria Panero), qui lui doit le plus. Celui-ci s'est comme construit en miroir inversé de son père. Père dirigeant les institutions culturelles les plus prestigieuses de l'Espagne franquiste, fils passé maître dans la fréquentation des institutions dites les plus « honteuses » : prisons où il dit chercher ses amitiés éphémères, asiles psychiatriques multiples...

Mais ce film va au-delà de l'idée de la transmission. Malgré l'autodérision dont chaque personnage arrive à fournir bonne preuve, le déchetage en règle suscite un malaise. Le franquisme n'explique pas tout : cette histoire est aussi celle d'un mariage raté, d'une éducation en deux temps, d'abord sous la férule d'un père indifférent, ensuite sous la férule, pas tellement plus douce ou réussie, d'une mère s'éveillant à la vie avec la mort de son mari.

Par ailleurs, la variable poétique complique tout : les Panero semblent comme maître poètes de père en fils depuis plusieurs générations. Grand père poète, père et oncle poètes, deux fils sur trois de même. Mais c'est la dernière génération qui semble avoir totalement misé sur la branche « poètes maudits ». Poésie et amour des mots. C'est peut-être là où l'authenticité de ce film magnifique souffre quelque peu : trop d'amour des belles phrases, trop d'amour des auto-mises en scène. Le film semble comme être réalisé avant tout par la famille elle-même, suffisamment subtile pour provoquer l'attention sans provoquer la pitié... ni le respect. Et les expressions bien balancées défilent : « *On est une fin de race astorgienne* », « *Je suis un échec absolu* », « *L'échec est ma victoire* »... « *Je me détruis pour savoir que je suis moi et pas les autres* » empruntée à Artaud. Toute une esthétique de la destruction et de la mort se cisèle en finesse, conséquence de la puissante personnalité du fils Leopoldo Maria Panero, projetant son être et ses mots à l'écran.

Film des Panero ou film de Chávarri ? Film en tout cas mystérieux de cette volonté d'assassinat cinématographique du père. Un faux poète épique, phalangiste, méritait-il au moins ça ? Quand le père trinque, toute la famille trinque : l'autodérision devient si corrosive que l'humour ne sauve plus la face. Celle-ci est ravagée. « *Qui n'est fils de personne est fils de putain* », un des fils citant Hemingway. Aurait-il mieux valu être fils de putain que fils de Leopoldo Panero ? Si l'on rattache Panero au franquisme et que l'on s'offre une lecture politique, la logique est sauve, de même qu'une certaine « tranquillité d'esprit » : le « salaud » a « payé ». Si c'est juste une famille qui a souffert du manque de communication entre ses êtres, de son propre mépris, de la folie, de la mort, alors peut-être ce film magnifique n'est-il avant tout qu'une farce funèbre, belle, impitoyable, et sans espoirs sur les relations humaines.

Devlin Johan

## VEINTE ANOS NO ES NADA/ VINGT ANS CE N'EST RIEN

JOAQUIN JORDA

Espagne, 2004, 117 minutes

Le film s'ouvre sur le montage parallèle de deux scènes d'allégresse. D'abord, des gens se retrouvent. Ils ont un peu plus de quarante ans et apparemment ils ne se sont pas revus depuis très longtemps. Certains ne se reconnaissent même pas. Mais très vite, ils versent des larmes et se jettent dans les bras les uns des autres. Ensuite, il y a des images plus anciennes. Leur qualité nous les fait situer au début des années 80. Ces images nous montrent des jeunes gens danser sur les accords d'un petit groupe de rock amateur. Cette scène est assez étrange pour que l'on s'y arrête. Le lieu de l'action semble être un atelier de couture, des machines occupent la pièce et de grandes fenêtres laissent entrer la lumière. Voir une joie aussi sincère, aussi simple, une amitié si forte entre ces

gens, parfois de générations différentes, sur leur lieu de travail, est troublant. Le film déroule alors en pointillé le chemin parcouru entre ces deux moments de joie.

En réalité, la scène de la fête appartient à un film précédent de Joaquín Jorda, *Numax Presenta*, dans lequel il avait suivi la lutte des ouvriers de l'usine textile Numax, lutte qui avait abouti à l'autogestion de l'entreprise par les ouvriers (comme cela s'est passé à Besançon pour Lip). C'était en 1979, il y a plus de vingt ans.

Aujourd'hui, Jorda filme leurs retrouvailles. Jorda se concentre sur certaines personnes, il les suit un moment pour tracer quelques parcours de vie, des vies qui semblent avoir commencé à cette époque-là. Ces images de la fête témoignent d'une nouvelle naissance : la naissance au groupe, la naissance aux autres. Car ce qui est arrivé ce jour de fête et durant tous les autres jours de lutte, c'est plus qu'un mouvement syndical. Il s'agissait de mettre en place « un art de travailler et de vivre ensemble ». Les mouvements autogestionnaires basés sur des principes anarchistes sont parmi les seuls moments historiques où le stade ultime de la solidarité, « l'harmonie des intérêts et des sentiments » (Malatesta) est touché du doigt. L'Homme atteint alors le seul moment qui puisse « expliquer sa nature » et lui apporter ainsi « le plus grand bien être possible », un moment durant lequel « chacun concourt au bien de tous et tous au bien de chacun ». En plus d'instaurer un système égalitaire et libertaire dans la gestion de l'entreprise, les "Numax" esquissèrent aussi un nouveau mode de vie communautaire. C'est certainement pour cette raison que vingt ans après l'émotion est si poignante. Car durant ces vingt années, aucun d'entre eux n'a revécu une telle expérience. Les anciens ouvriers racontent avec pudeur et sans regret quelques tentatives de rupture, dont une, radicale, qui fait basculer le film. Mais aucune n'a mené au même genre d'épanouissement.

Le souvenir de cette lutte reste vivant en chacun d'eux. Ce qu'ils ont retenu de cette expérience, c'est la distance critique, une intelligence politique et un désir intransigeant de liberté. Ce qu'ils ont appris, aucun parti politique ni syndicat n'aurait pu leur faire imaginer. Ils ont connu la liberté, ils ont appris à la gagner et à la défendre par eux-mêmes. Et cela ils ne l'oublieront pas. Alors qu'ils dansaient dans l'atelier de l'usine, Jorda les interviewait et chacun d'entre eux répétait la même chose : « Je n'aurais plus jamais de patron, je ne serai plus jamais exploité ». Or les gens que Jorda a suivis se sont tous orientés vers des professions libérales. Si le rêve libertaire n'est pas oublié, il ne s'agit plus désormais que de se sauver individuellement. Chacun a réussi à vivre comme il l'entendait, c'est-à-dire libre, mais chacun s'est retrouvé seul. L'un d'eux, devenu taxi, dit : « Aujourd'hui c'est chacun pour soi ». Et la nostalgie dévore la dernière scène, alors qu'ils lèvent le poing et entonnent l'Internationale, une fois encore, devant les images du film de 1979.

Thomas Donadieu

### Rectificatif

Dans l'interview de Parviz Kimiavi (numéro 4, Lundi), nous avons rapporté : « *J'ai toujours en cours un projet de film Iran is my land sur la poésie persane* ». À la demande du réalisateur, nous tenons à spécifier qu'*Iran is my land* n'est pas un projet « en cours » mais qu'il s'agit d'un film tourné pour l'instant, mais bloqué pour des questions de production.

# ENTRETIEN

## avec Michale Boganim

### réalisatrice de ODESSA... ODESSA !

#### **Quelle est l'origine du projet *Odessa...Odessa* ! ?**

Le projet est parti du court-métrage *Dust* que j'ai réalisé en 2001. *Dust* se situe à Odessa parmi la vieille communauté juive de la ville. J'ai eu envie de prolonger ce film. Quand on a commencé à faire le long-métrage, je cherchais un style cohérent. Il a fallu remonter toute la partie d'Odessa. Ce n'est pas le même film, mais j'ai utilisé des scènes et des images de *Dust*, des rushes que je n'avais pas montés et je ne suis pas retournée à Odessa.

#### **Vous vouliez dès le départ réaliser un long-métrage ?**

Initialement, non. Mais après les premières projections de *Dust*, j'ai eu envie de rencontrer les communautés odessites à travers le monde. Je suis allée à New York et je me suis rendue compte que ce que vivaient les gens d'Odessa s'était transposé à New York, avec plus de vitalité. Au fur et à mesure, j'ai compris qu'il fallait faire un long métrage. J'ai obtenu l'avance sur recettes du CNC, ce qui m'a donné la liberté de réaliser dans la longueur et dans la forme que je voulais. La sortie en salles est prévue pour l'automne 2005.

#### **Le film comporte trois parties en trois couleurs : bleu à Odessa, vert / jaune à New York et blanc en Israël. Comment s'est opéré ce choix ?**

Il y a trois lieux et je voulais les différencier. La couleur c'est une approche d'un lieu. Ce film parle d'Odessa, de Little Odessa à New York et d'Israël, et je désirais marquer visuellement les différents espaces. Et comme avec *Dust* j'avais commencé avec une couleur, je ne pouvais pas continuer avec ce bleu qui n'avait aucun sens à New York et en Israël. Il fallait que je trouve une couleur appropriée pour chaque endroit. C'était le défi du film, je voulais montrer les différents lieux d'une manière originale et en même temps il fallait une continuité par rapport au film : j'ai choisi trois couleurs pour trois lieux, c'est très marqué. Il y a ce voyage en mer où on voit à l'écran le changement de couleur.

À New York tout est en briques, le train est rouillé, j'ai accentué la couleur du lieu pour transmettre au mieux cette atmosphère.

Pour Israël, les émigrants en provenance de Russie arrivent dans une architecture très déstabilisante, tous les grands bâtiments sont blancs, récents. Ils découvrent aussi un soleil éclatant, très lumineux. D'ailleurs la plupart des cinéastes israéliens luttent contre cette lumière et choisissent de tourner en hiver, ou le matin et le soir car la lumière est trop forte en journée. J'ai choisi d'assumer cette clarté qui donne cette impression de surexposition. C'était quelque chose d'intéressant à utiliser parce c'est un élément de l'immigration. Le passage de la Russie au Moyen Orient s'exprime par le climat, par l'atmosphère. Les couleurs montrent ce décalage pour des Russes qui arrivent au milieu de nulle part. Le choc de la découverte d'Israël.

Symboliquement les couleurs se conçoivent aussi dans un rapport au temps : Odessa c'est davantage le passé, je filme des ruines, on est dans une pénombre, et au fur et à mesure on avance vers des lieux de plus en plus modernes. Dans la dernière partie, en Israël, on arrive dans une espèce de no man's land très moderne où tout est blanc.

#### **Les couleurs sont différentes, par contre on retrouve la même manière de filmer ?**

La cohérence cinématographique voulait que les mouvements de caméra, lents, soient homogènes tout au long du film. Ce sont des plans très construits avec beaucoup de travail préalable. Tout est mis en scène.

Quant aux personnes, je n'écris pas leur texte, mais parfois je leur

demande de refaire la scène. Ce n'est pas une « répétition » parce que je ne leur demande pas de dire la même chose. J'organise une mise en place dans l'espace et je leur demande de parler de tel ou tel sujet. Par exemple, le long plan séquence en Israël est très préparé, mais tous les gens qui sont présents travaillent sur la place, ce sont leurs vrais métiers. J'ai simplement mis en scène l'installation pour ce plan.

#### **Quel est le rôle du personnage de fiction « l'homme à la valise » ?**

Mon intention était d'avoir un lien entre les trois parties, et je voulais marquer le fait que l'on est dans un mélange entre fiction et documentaire. Ce n'est pas un documentaire classique, c'est le voyage d'un personnage. Cela peut paraître un peu superficiel mais au moins, dès le départ, le côté fictionnel du film est assuré. Lors des projections de *Dust*, des spectateurs m'avaient dit qu'Odessa ce n'est pas ça, que je ne filmais pas la réalité d'Odessa. J'ai voulu montrer le voyage subjectif d'un individu.

Ce personnage c'est aussi la caméra, son regard. Il est assez complexe. Au début du film, cet homme est déjà présent avec la mémoire de ce voyage vers lequel il va nous amener. On entend des bribes de phrases qui sont une sorte de voix intérieure.

#### **Avez-vous envisagé une place importante pour ce personnage ?**

Non, il fallait qu'il reste au second plan. Dans une fiction, les gens n'auraient aucune difficulté avec ce personnage. Le fait d'insérer un personnage de fiction dans un documentaire, ça interroge. Alors que personnellement je considère qu'il n'y a pas de différences entre fiction et documentaire : dans ce film tous les personnages sont mis en scène. Dans les documentaires classiques, on essaie de montrer une réalité objective, alors que mon film est un voyage subjectif. Ce personnage est un passeur, une figure poétique.

#### **Pourquoi ne filmez-vous que des jeunes ?**

C'est un film sur la nostalgie, l'exil, le manque, l'absence d'un pays. Les jeunes, à New York comme en Israël, se sentent intégrés, ils ne sont dans aucune nostalgie. Lorsque je leur demandais de me parler d'Odessa, ils ne me disaient rien. Ils veulent à tout prix être Américain ou Israélien, je le montre à travers les deux scènes où l'on voit des jeunes. Il y a un conflit de générations. Les enfants sont Américains ou Israéliens. Cette vieille femme russe l'a bien compris quand elle dit « on était Juif à Odessa, on est Russe en Israël, nos enfants seront Israéliens ». Les personnes âgées sont les seules qui connaissent l'exil.

À Odessa j'ai choisi de filmer la fin d'un monde juif, de ce monde yiddish. Un million de Russes sont partis en Israël et tout autant à New York. Il n'y a pratiquement plus de communauté juive à Odessa.

#### **C'est davantage un film sur l'exil que sur la communauté d'Odessa ?**

C'est un film sur l'exil en général, ça ne parle pas seulement des Juifs. Je pense que cette condition d'exil est toujours similaire que ce soit des Italiens, des Chinois... Quand un migrant part, un imaginaire se met en place et lors de son retour dans son pays d'origine, le sentiment d'exil demeure. C'est valable pour tout exil. Lorsque l'on a une double culture, on a un manque permanent, et on est toujours à la recherche d'un lieu. C'est une errance permanente, et il n'y a jamais de fin, c'est un voyage incessant. À la fin, la caméra revient à Odessa vers ces femmes qui disent « nous aussi on est en exil ». Tout le monde est en exil.

# Programme

Mercredi 9 mars



Cinéma 1

12h30 E

**Juguetes rotos** *Jouets cassés*  
Manuel Summers/Espagne 80'

14h30 F

**Odessa... Odessa !**  
Michale Boganim/France 98'

16h30 C

**Kalokerines Astrapes** *Éclairs d'été (Summer Lightning)*  
Nicos Ligouris/Grèce, Allemagne 80'

18h30 C

**Les Femmes du Mont Ararat** *(The Women of Mount Ararat)*  
Erwann Briand/France 86'

20h30 C

**El Cielo gira** *Le Ciel tourne (The Sky Turns)*  
Mercedes Álvarez/Espagne 103'

Petite salle

13h00 C Débat

**Home Video Argentina**  
Cheng Xiaoxing/Chine, France 18'  
**Azrak-ramadi** *Bleu-gris (Blue-Grey)*  
Mohamad Al Roumi/Syrie 23'

**Madame B**

Thomas Sipp/France 10'  
**Igra** *Le Grand jeu (Lucky Draw)*  
Jelena Jevcic/Serbie-Monténégro 23'

16h00 F Débat

**Le Grand jeu – Algérie, présidentielle 2004**  
Malek Bensmaïl/France 90'

19h00 Atelier

« **Minutes Lumière** » d'étudiants de cinéma  
Accompagnées par Claire Simon et Alain Bergala  
Entrée libre dans la limite des places disponibles

21h00 F Débat

**Les Deux vies d'Eva**  
Esther Hoffenberg/France 83'

## Précisions

Projection du court-métrage **To Kouti** (La Boîte) en Cinéma 1 à 16h30.  
En Cinéma 2 à 18h30, seul le film **November** sera suivi d'un débat.  
Il sera donc projeté en deuxième partie de programme.

Cinéma 2

12h30 E Débat

**Veinte años no es nada** *Vingt ans ce n'est pas rien*  
Joaquín Jordá /Espagne 117'

16h00 C Débat

**Following Sean**  
Ralph Arlyck/États-Unis 88'

18h30 C

**Ravintola Pekingissä** *Le Troquet de Zhang (Zhang's Diner)*  
Mika Koskinen/Finlande 56'  
**November** *November* Débat  
Hito Steyerl/Autriche 25'

21h00 C Débat

**Tas, Kurio nėra** *Le Compte à rebours (Countdown)*  
Audrius Stonys/Lithuanie 45'  
**Tropico de Cancer** *Tropique du Cancer*  
Eugenio Polgovsky/Mexique 52'

Le Latina

18h00 E

**De Salamanca a ninguna parte** *De Salamanque à nulle part*  
Chema de la Peña/Espagne 84'

20h00 E Débat

**Ocaña, retrat intermitent** *Ocaña, portrait intermittent*  
Ventura Pons/Espagne 83'

22h00 E

**El Desencanto** *Le Désenchantement*  
Jaime Chávarri/Espagne 95'

Compte tenu des difficultés d'accès au festival le jeudi 10 mars, nous avons programmé les séances supplémentaires suivantes :

• Au Centre Wallonie Bruxelles

**le jeudi 10 :**

14h30 : **Cargo** et **Débat**

17h : **Ceux de Saladillo**

18h30 : **Le rêve de Sao Paulo**

**le samedi 12 :**

14h : **Anneler ve Gocuklar** (*Mères et enfants*) VO sous-titrée anglais, et **Rond-point Chatila** et **Pour vivre, j'ai laissé**

17h : **Yanmo** (*Mise en eau*), VO sous-titrée anglais

• Au Centre Pompidou :

**Vendredi 11**, 12h30, Petite Salle : **Igra** et **L'Anno di Rodolfo**

**Samedi 12**, 18h30, Cinéma 2 : **The Tenth Planet** et **Nachbarn-Vecinos** (*Voisins*).

cette séance remplace le programme **Almadrabas, El Cerco, Marineros en tierra**.

**Samedi 12**, 18h30, Petite Salle : **Kalokerines Astrapes** (*Eclairs d'été*)

**Dimanche 13**, 21h, Cinéma 2 : **Weisse Raben** (*Les Corbeaux Blancs*)

**Le journal du réel** est réalisé par Bijan Anquetil, Devlin Belfort, Mehdi Benallal, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Thomas Donadieu, Aminatou Échard, Boris Mélinand, Briec Mével, Raphaël Pilloso, Camille Plagnet, Éléonore Saintagnan, Pierre Thévenin, Sarah Troche // Maquette : Anita Lau // Contact : [journal\\_du\\_reel@no-log.org](mailto:journal_du_reel@no-log.org)