



LES ÂMES DORMANTES

LES ÂMES DORMANTES

ALEXANDER ABATUROV

Compétition Française / 2013 / France / 52'

VENDREDI 22 MARS, 16H00, CINÉMA 2 + DÉBAT

LUNDI 25 MARS, 14H00, CINÉMA 2 ★

MERCREDI 27 MARS, 18H45, CINÉMA 1 + DÉBAT

La campagne présidentielle russe de 2012 depuis Atchinsk, une petite ville sibérienne de 100 000 habitants. D'une cage d'escalier d'immeuble aux quartiers généraux des partis, Alexander Abaturov montre à voir la lassitude d'un peuple qui démissionne devant le simulacre de démocratie que « ceux d'en haut » lui servent.

Pouvez-vous me raconter la genèse de votre film ?

J'ai eu l'idée de ce film en 2011 à la fin de mon master documentaire à Lussas. Je connaissais de l'intérieur la mécanique des campagnes électorales dans mon pays. J'avais notamment été colleur d'affiches à 19 ans et j'avais rencontré plusieurs acteurs des campagnes lors de ces petits

boulots dans ma ville natale, Novossibirsk. Avant même la tenue des élections de 2012, je connaissais les participants et je savais que les jeux étaient faits. C'est grâce à tous ces éléments que j'ai pu convaincre en une semaine Vincent Sorrel d'écrire ce film avec moi. Le lieu était encore à trouver. Ce n'est qu'après plusieurs semaines de recherches par la production et moi-même que nous avons trouvé Atchinsk. C'était ce que je cherchais : une ville ouvrière fondée pendant la Russie soviétique, avec ses grosses usines et ses exilés. Une ville toujours en activité mais endormie. L'idée de m'installer sur un pallier, dans la cage d'escalier d'un immeuble était déjà là dès l'écriture du projet. C'est ici, dans ce lieu qui n'en est pas un, où l'on passe de la sphère publique à la sphère privée, que je voulais parler politique avec les habitants. Nous avons fait toutes sortes de rencontres, bienveillantes et malveillantes. C'était le jeu et nous nous y attendions. Le théâtre en revanche fut découvert par hasard au tournage. C'est en rentrant dans ce lieu atypique sorti du XIX^e siècle que j'ai voulu filmer leurs répétitions, pour proposer ce parallèle entre les élections russes et la représentation théâtrale.

Comment avez-vous pu libérer la parole sur la manipulation de l'opinion, avec le personnage du mercenaire notamment ?

Je connaissais Iouri, le meneur de campagne professionnel, depuis longtemps. Il vient de la même ville que moi et j'avais déjà travaillé pour l'une de ses précédentes campagnes. Je l'ai contacté et je lui ai expliqué en toute transparence mon projet. Il a été tout de suite intéressé et nous a permis de le suivre dans ses meetings au QG de Russie Unie, le parti de Vladimir Poutine. Sans lui, le film n'aurait pas été le même.

Iouri est loin d'être un cas unique. Il est au contraire très représentatif de tous ces types qui se foutent de la politique et font la campagne électorale du plus offrant, sans aucune considération militante. Le système fonctionne comme ça depuis les années 90 avec l'ouverture au capitalisme et la démocratisation de la Russie. C'est à cette époque que des groupes de « mercenaires » se sont constitués en s'inspirant largement des méthodes des campagnes américaines.

Si Iouri a accepté de raconter les dessous de la campagne de 2012 face à la caméra, c'est, je crois, parce qu'il est lassé d'enchaîner des campagnes qui se succèdent et se ressemblent. De plus, nous ne sommes plus dans les années Eltsine où cette profession permettait d'amasser beaucoup d'argent et de devenir propriétaire d'un bel appartement en une seule campagne.

Comment avez-vous travaillé la photographie de votre film ?

Le chef opérateur est un ami depuis dix ans. Il est photographe de profession et c'était son premier tournage. Nous partageons une esthétique commune et je voulais tourner avec un appareil photo 5D.

D'abord, car nous voulions être les plus discrets possibles, mais surtout car je tenais à faire des plans fixes. Les plans photographiques me semblent les plus à mêmes de montrer la ville figée et endormie que je percevais. J'ai également fait ce choix par mon obsession du contrôle. J'avais plus de prise sur mes plans, je pouvais contrôler le cadre avant de commencer à tourner, ce que j'imaginai moins en caméra portée. Dans l'escalier en revanche, je laissais le cadre au chef opérateur et ne me souciais plus de l'image. Je voulais être uniquement dans la rencontre et inciter les personnes rencontrées à oublier la caméra.

Le son tient une place importante dans votre film.

Je vais faire mon russe, mais selon moi, le son, c'est l'âme du cinéma.

C'est un art difficile, tout en subtilité, et je prends beaucoup de plaisir à faire parler l'image et le son. Pendant deux mois, j'ai cherché à penser chaque seconde de mon film en son. Chaque bruit devait être signifiant et participer à la narration. Il y a la parole des interviews, la musique tirée exclusivement de la pièce de théâtre, et il y a les sons que l'ingénieur du son a réussi à capter de cette ville. Il y avait notamment un bruit de machine, sourd et grave qui me fas-

cinait. Il résonnait d'immeuble en immeuble et s'entendait où que l'on soit dans cette ville. Je pense que cela venait des rails de trains, mais je n'en suis pas certain. Je m'en suis servi pour la séquence avec l'apparition du haut dignitaire de l'Église orthodoxe à la TV, car son sermon participe au bon fonctionnement du système. Le son me donne beaucoup de liberté d'associations. C'est un peu comme si l'image était le corps et le son ce qui l'anime.

■ Propos recueillis par Marjolaine Normier

MORRO DOS PRAZERES

MARIA RAMOS

Compétition internationale / 2013 / Brésil, Pays Bas / 90'

MERCREDI 27 MARS 21H00 CINÉMA 1 + DÉBAT

JEUDI 28 MARS 12H15 CINÉMA 1 + DÉBAT

SAMEDI 30 MARS 14H00 CWB ★

Après des années de non-droit et de violences policières, une nouvelle force de police s'installe dans une favela de Rio de Janeiro pour ramener la paix et l'état de droit. Au jour le jour, les habitants essaient tant bien que mal de cohabiter avec leurs ennemis de toujours.

Quel est votre parcours de réalisatrice et dans quel courant s'inscrit ce film ?

Je viens plutôt du monde de la musique. Après mes études à Brasilia, j'ai décidé de venir en Europe. Paris d'abord, puis Londres où j'ai effectué un master en musique électroacoustique, avant de m'installer aux Pays-Bas où j'ai décidé de faire une école de cinéma.

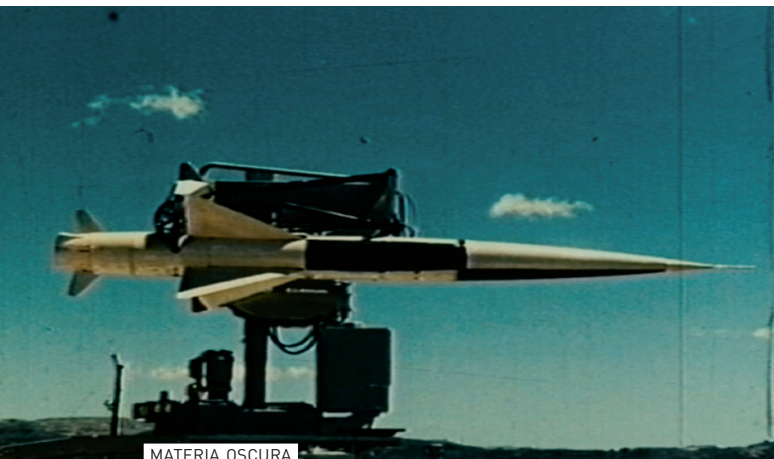
Le film que je présente au Cinéma du Réel est le troisième volet d'une trilogie qui observe la société brésilienne à travers le prisme du système judiciaire.

Le premier volet *Justice*, a été tourné dans un tribunal pénal de Rio, tandis que *Behave* se déroulait dans un tribunal pour mineurs, toujours à Rio. Dans *Morro dos prazeres*, c'est le système policier et le processus de pacification des favelas mené par des unités spéciales de la Police, appelées UPP (Pacifying Police Units), qui est au centre du film.

Dans tous ces films, j'ai voulu mettre en exergue les contradictions de la réalité. J'ai essayé de déconstruire les préjugés, sur les accusés, les juges, les habitants d'une favela, pour pouvoir mieux regarder cette réalité avec une certaine distance.

On est frappé par la maîtrise et la beauté des prises de vues et de son, dans un univers où l'imprévu règne. Nous avons parfois l'impression d'être dans un film de fiction, c'est d'ailleurs ce que vous évoquez dans la scène initiale. Quels ont été vos partis pris formels pour ce film ?

J'aime travailler avec le réel, mais dès le départ mes documentaires ont été très formels, très stylisés, se rapprochant



de la fiction. Mes influences ont d'abord été du côté de Ozu ou de Robert Bresson, avant que je découvre le documentaire hollandais.

Par ces choix formels, je souhaite créer une distance entre le spectateur et ce qu'il est en train de regarder. Ce dispositif peut lui permettre de comprendre que ce qu'il voit à l'écran est le regard de quelqu'un sur cette réalité.

Beaucoup de producteurs me disent que je devrais réaliser une fiction, mais ça n'est pas ce que je veux. Je suis inspirée par les gens tels qu'ils sont dans leur quotidien et pour moi c'est très important que les personnages jouent leur propre rôle. Je veux qu'ils soient authentiques. Si le spectateur n'est pas subjugué par la réalité des personnages, le film sera faux. De plus, j'aime le fait qu'un film documentaire se construise au jour le jour, que ce soit un processus long et imprévisible.

Comment avez-vous préparé le film : combien de temps avez-vous passée dans cette favela avant de tourner ? Etait-ce difficile de gagner la confiance des habitants et des policiers ou au contraire étaient-ils demandeurs de visibilité ?

Je passe toujours beaucoup de temps avec mes personnages, ils doivent bien me connaître. On discute longuement en buvant du café, je connais leurs familles, je leur parle de moi autant qu'eux me parlent de leur vie.

Il faut se rendre compte que les UPP ont pacifié 40 favelas à ce jour, mais il y en a plus de 400 à Rio. C'est donc un processus qui en est à ses débuts et qui tente de changer une situation de violence cristallisée depuis très longtemps. Il y a donc énormément de méfiance et de préjugés autant de la part des habitants que de la part des policiers, car partout ailleurs les choses continuent comme avant, et cela peut être dangereux.

J'ai longuement discuté avec les policiers pendant leur travail, à propos de leurs difficultés, de leurs sentiments vis-à-vis de cette opération. Sans cela, je ne pourrais jamais obtenir ce que je cherche pour le film.

Il était très important pour moi de trouver un ou une jeune adolescente qui serait représentatif du petit trafic de drogue locale. Ces adolescents sont nombreux dans les favelas et fragiles : ils arrêtent l'école jeunes, il ne leur reste que l'alternative d'être dealer et leur taux de mortalité est très élevé.

Mais avec l'arrivée de l'UPP, leur futur est remis en jeu car toute l'organisation interne de la favela a changé, y compris le trafic de drogue. Quand j'ai rencontré pour la première fois la jeune femme que je filme, avec ses ambiguïtés et son charisme, j'ai compris tout de suite qu'elle était parfaite pour représenter cette jeunesse en transition qui vit l'arrivée de l'UPP avec une extrême méfiance.

Comment s'est passé le montage ?

Cela a été difficile de construire un film avec cinq personnages, et de parvenir à atteindre une intimité avec chacun d'eux, tout en traitant de l'ensemble de la favela. Nous avons longtemps cherché la structure du film.

Parfois, j'aurais préféré avoir moins de personnages et les approfondir, mais chacun était important pour comprendre la dynamique de la favela : chaque personnage représente une partie de ce microcosme et ses enjeux.

■ Propos recueillis par Daniela Lanzuisi

MATERIA OSCURA

MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI

Compétition internationale / 2013 / Italie / 80'

DIMANCHE 24 MARS 16H30 CINÉMA 1 + DÉBAT

MARDI 26 MARS 17H00 CWB

MERCREDI 27 MARS 18H30 CINÉMA 2 + DÉBAT

Materia Oscura explore le territoire du champ de tir de Salto di Quirra où, depuis bientôt 60 ans, l'armée italienne teste ses armes en dépit de l'habitat environnant. Si les images de ces expérimentations existent, les effets sur l'évolution de la nature et les maladies qui touchent la région sont plus opaques. Dans un calme désolé, le film essaye de fixer ces traces invisibles et de donner visibilité à ceux qui résistent.

Quelle est l'origine du film ?

Le travail a commencé il y a quelques années, avant qu'une enquête judiciaire sur la base militaire soit ouverte. Cette décision nous avait fait penser que le film ne serait plus possible en raison de l'attention médiatique que cela générerait et le fait que le champ de tir était sous séquestre. Mais finalement les médias ne sont pas venus et nous avons pu quand même entrer et découvrir l'existence de ce matériau filmique impressionnant. Aujourd'hui, les journaux nationaux commencent à peine à en parler, avec trois ans de retard ! Pourtant, c'est un des procès les plus intéressants du moment.

Est-ce qu'on pourrait reconnaître dans vos films, au-delà d'une proposition cinématographique précise, l'exigence d'une dénonciation ?

Nous ne parlons pas de dénonciation mais un des fils

conducteurs de nos films est d'enquêter au sein de l'institutionnel : observer les rapports entre les institutions, le pouvoir et les citoyens. Nous essayons de faire émerger des dysfonctionnements, des failles, des trous noirs. Nous cherchons des histoires chorales, à partir desquelles nous pouvons offrir une réflexion. Mais on nous a toujours dit que nous faisons plus des films d'observation que de dénonciation.

Les longs plans fixes et larges permettent une sédimentation des signes mais brouillent aussi les repères d'un paysage presque de science-fiction.

C'est ce que nous voulions. Faire un film sur l'invisible et l'impossible : filmer ce qu'on ne voit pas. L'idée était de se perdre complètement et de comprendre tout doucement où nous nous trouvions. Pour l'instant, notre recherche s'est concentrée sur le plan fixe qui pour nous correspond à une magie du cinéma, à l'idée que peu à peu les choses se passent devant nous : plus nous restons immobile, plus nous les voyons différemment. Et puis pour observer et prendre le temps, il faut des supports, de l'aide ! Le trépied nous permet de rester sereins. Cela dit, il faut faire attention à ne pas devenir prisonnier d'une esthétique, chaque projet a sa nécessité technique.

Vous avez votre propre maison de production, cela vous aide-t-il à faire les films de manière indépendante ?

Nos moyens sont limités, mais nous avons besoin de peu et nous aimons cette indépendance car elle représente la possibilité de travailler d'une manière qui nous correspond, la seule que nous connaissions. Par exemple, nous avons l'habitude de regarder les images au fur et à mesure que nous les filmons : nous pouvons donc creuser cette matière, la décortiquer. Sur un an de tournage, nous avons le temps d'essayer, de reformuler, de comprendre la direction que pourrait prendre le film et de mener cette réflexion souhaitée. Pour *Materia oscura*, c'était important de travailler comme cela : faire cohabiter l'archaïsme et la modernité, la réalité d'une nature très belle mais qui cache en soi des maux profonds et invisibles. Nous devons restituer ces contradictions et nous avons pensé dès le début à faire un film sans parole.

Ce silence est résolu dans une scène puissante et poétique, la scène avec le veau, qui exprime à elle seule la position des habitants de la région face à leur situation. Comment saviez-vous, avant de la filmer, que le film aurait pu se passer de mots ?

Nous savions que pour la dernière partie du film, nous avions besoin de sentiments et que ce père et ce fils pourraient en amener. Après cette scène, nous avons arrêté de tourner, le film était fini. Elle s'est déroulée de cette façon, mais elle aurait pu se résoudre de mille autres manières. Nous connaissions ces gens, nous savions l'histoire qu'ils portaient en eux. Tout était dense pour nous. C'est écrit sur leurs visages et donc c'est aussi une question de choix des



SHUNTE KI PAO !

personnages. Le grand potentiel créatif du documentaire se trouve là, dans les intuitions que l'on peut avoir, sachant que des situations peuvent avoir lieu sans que l'on puisse forcément les prévoir.

Revenons à cet immense matériau filmique dont vous parliez au début, ces images d'archives...

Le champ de tir filme depuis 1956 toutes ces expérimentations, pour les analyser. L'acte de filmer est quasiment l'âme du lieu. Pour nous, c'était l'occasion de faire aussi un film sur le cinéma. C'était important de montrer que jusqu'à la fin des années 1960, les images étaient belles, précises, car même dans le milieu militaire il y avait une école de cinéma. Et là, la fonction expérimentale de ces images, bizarrement, rappelle aussi un certain cinéma expérimental. Au contraire, dès les années 1980, les images réalisées avec des nouvelles caméras sont sales, mal filmées, surexposées et elles sont utilisées pour filmer de l'anecdotique.

Le montage des archives a pris du temps, nous y avons longuement réfléchi. Nous voulions éviter qu'elles soient seulement une façon d'embellir le film, nous nous inquiétions d'une certaine banalisation que l'on observe depuis peu. Mais pour nous, elles étaient fonctionnelles : elles ramenaient à la vie ce qui se passe dans le champ de tir. Nous avons l'exemple de Farocki, Forgacs, Gianikian et Ricci Lucchi, artistes dont nous apprécions le travail. Nous avons compris que nous voulions re-filmer ces images et nous l'avons appelé fond d'archives « diégétique » précisément parce qu'il existait à partir du moment où il était re-filmé.

Gianikian et Ricci Lucchi vivent à Milan comme vous. Y a-t-il des connexions qui se font entre artistes en Italie, l'espoir d'une effervescence ?

Nous avons vu leur travail lors d'une rétrospective à Milan l'année dernière, mais nous ne les connaissons pas personnellement. De manière plus générale, nous pouvons parler d'effervescence seulement dans un pays où la culture est perçue comme une valeur. Ici on ne parle plus de valeurs depuis un moment...

■ Propos recueillis par Lucrezia Lippi

SHUNTE KI PAO !

KAMAR AHMAD SIMON

Compétition internationale / 2012 / Bangladesh / 90'

MERCREDI 27 MARS 16H15 CINÉMA 1 + DÉBAT

JEUDI 28 MARS 13H15 PETITE SALLE ★

VENDREDI 29 MARS 18H30 CINÉMA 2 + DÉBAT

Que reste-t-il quand un déluge a tout emporté? Bienveillance des relations, rires complices, brume matinale, cheveux que l'on coiffe, étoffes colorées, maisons végétales... Pieds nus dans la boue, détresse du crédit, précarité des promesses, voix étouffées, colère collective, lutte pour être aidé... Shunte ki pao! ou la sensualité du chaos.

Combien de temps après la catastrophe, le tournage a-t-il commencé? Avez-vous senti le deuil, le traumatisme, quand vous êtes arrivé? Combien de saisons êtes-vous resté?

J'ai commencé à tourner six mois après le désastre, quand c'est devenu de l'histoire ancienne pour les médias.

Sur un vieux bateau en bois, j'ai navigué sur toute la longueur de la ceinture sud-ouest du littoral du Bangladesh, la région affectée par le raz-de-marée Aila. J'ai jeté mon ancre dans le village du film trois mois après le début du voyage. Mais le tournage a commencé six mois après, et a duré vingt mois, jusqu'à ce que la communauté commence à retourner sur ses terres. J'ai entamé le tournage en m'attendant à une ambiance de deuil et de traumatisme, mais j'ai plutôt trouvé des gens en colère et frustrés.

Quelle était la vie de cette famille avant le raz-de-marée? La vie à crédit est-elle coutumière au Bangladesh? La femme est-elle devenue maîtresse d'école par obligation, le père vivait-il de la débrouille, avait-il déjà une activité politique avant, ou se sont-ils adaptés à cette nouvelle situation?

Avant le raz-de-marée, la famille principale du film vivait de ses récoltes et du verger qu'elle avait dans son arrière-cour. Ils avaient également un jardin de bétel et un étang où ils élevaient des poissons qu'ils vendaient une à deux fois par an. La mère avait été maîtresse dans la grande école que l'on aperçoit dans le film. Mais après le tsunami, l'école a déménagé dans un petit bâtiment. L'école de fortune que vous voyez dans le film est dirigée par cette jeune femme. Elle se sentait un devoir de le faire.

Le père a abandonné son école d'ingénieur, c'est un touche-à-tout qui aime explorer son environnement et qui a tenté de faire de la philanthropie après la catastrophe. Le désastre l'a mis en face de lui-même pour la première fois de sa vie, et il s'est senti impuissant car il ne pouvait pas faire grand-chose.

Vos images sont posées, belles et sensuelles, alors que la situation est cataclysmique. Comment s'est passé le tournage?

L'eau potable était rare et à chaque visite nous devions

commencer par la construction de toilettes pour l'équipe. Nous ne pouvions nous offrir de vrais professionnels du cinéma, nous avons donc dû former des cinéphiles motivés. L'équipe changeait en permanence, car l'ancienne ne pouvait endurer la situation en raison des difficultés de logement, de nourriture et d'hygiène. Mais l'amour et l'engagement des villageois nous ont aidés à former une équipe sur place qui a rendu notre vie un peu plus facile.

D'un côté les femmes semblent avoir des moeurs libérés, mais de l'autre le père de famille instrumentalise son épouse. Pouvez-vous nous en dire plus des relations hommes/femmes au Bangladesh?

Il y a encore peu de temps, les femmes au Bangladesh étaient libres et fortement impliquées dans la vie du village. De manière générale, le Bangladesh est une société patriarcale mais, à l'intérieur du foyer, les femmes sont aux commandes et en privé, elles aiment exprimer leur domination sur les hommes.

Cette situation qui exacerbe à la fois la solidarité et la concurrence semble avoir l'intérêt de souder tout le monde dans un effort collectif. Le fait de renvoyer tout le monde à un statut égal de pauvreté a-t-il eu des effets positifs sur la population?

Effectivement, le désastre a forcé toutes les classes à vivre au même niveau et la solidarité s'est renforcée. Mais ceux qui avaient une bonne situation avant le raz-de-marée ont été meurtris, tandis que les plus pauvres étaient plutôt heureux car le désastre avait créé des conditions d'égalité.

Nous sommes étonnées de voir que les matériaux utilisés pour endiguer l'eau ou pour se reloger semblent précaires et non-résistants. Les gens sont-ils rémunérés pour reconstruire le barrage?

Il y avait eu une autre tentative de reconstruction de la digue auparavant. Elle a été emportée juste après sa construction et personne n'a été payé pour l'avoir faite! Pour reconstruire la digue que l'on voit dans le film, les villageois ont été payés six mois après, au tarif de deux euros la journée. Les bambous utilisés dans les constructions sont des matériaux très précieux dans la localité et ont été entièrement fournis et financés par les villageois.

Le risque que ce bout de terre soit touché par un cyclone est toujours fort. Les habitants restent-ils parce qu'ils sont attachés à leur terre ou parce qu'ils n'ont pas le choix?

La terre a toujours été très fertile et les gens sont attachés à elle depuis des générations. Bien que la migration se banalise, ils détestent migrer et beaucoup reviennent après des tentatives ratées. Le dialecte, le paysage, les saisons et la société forgent vraiment leur identité, et en terre étrangère, ils se sentent perdus.

■ Propos recueillis par Delphine Dumont et Stéphane Levy

PROGRAMME MERCREDI 27 MARS

CINÉMA 1

13H45

CF **MIRAGE À L'ITALIENNE**

Alessandra Celestia
90'. VO/FR+EN
+ DÉBAT

CINÉMA 2

12H00 ★

CM **OSEIMASTKA**

Marta Prus, 20'. VO/FR+EN

CF **LE PRINTEMPS D'HANA**

S. Zarifian, S. Desjoubert
55'. VO/FR+EN

PETITE SALLE

13H15

1^{ER} F **RAIN**

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

CWB

10H30

CF **LE REFLUX**

Guillaume Bordier
91'. VO/FR/EN

NOUVEAU LATINA

13H30

PR **PERYNE NA LUNE**

FIRST ON THE MOON
Alekssei Fedorchenko
75'. VO/FR+EN
+ DÉBAT

CF COMPÉTITION FRANÇAISE
CI COMPÉTITION INTERNATIONALE
CM COMPÉTITION INTERNATIONALE
COURTS MÉTRAGES

1^{ER} F COMPÉTITION INTERNATIONALE
PREMIERS FILMS

CH CHILI

AP ANAND PATWARDHAN

DE DÉBATS ET RENCONTRES

SP SÉANCES SPÉCIALES

PR PAYS RÊVÉS PAYS RÉELS

16H15

CI **SHUNTE KI PAO I**

ARE YOU LISTENING I
Kamar Ahmad Simon
90'. VO/FR+EN
+ DÉBAT

13H45

CH **CHILL #6**

MITUBIRGERI - ZUM BODENKEN AN
SALVATORE ALLENDE
G. Scheumann, W. Hey-
nowski / Allemagne (RDA)
/ 1974/8'

SEPTEMBRE CHILIEN

B. Muel, T. Robichet, V.

Mayoux France / 1973 / 40'

LAMBASSADE, Chris Marker / Fr-
/ 1973 / 21'

CHILENIM, P. Nestler / Suède/
1974/ 23'

Total : 92'. VO/FR
+ PRÉSENTATION DE F. ROSSIN

18H45

CM **BOIS D'ARCY**

Mehdi Benallal
24'. VO/FR/EN
+ DÉBAT
Alexander Abatourou
52'. VO/FR+EN
+ DÉBAT

CF **LES ÂMES DORMANTES**

16H00

CH **CHILL #8 PART 1**

LA BATAILLE DU CHILI : LA LUTTE D'UN
PEUPLE SANS ARMES
Patricio Guzman, 100'
VO/FR
+ PRÉSENTATION DE P. SUZMAN

21H00

CI **MORRO DOS PRAZERES**

Maria Ramos
90'. VO/FR+EN
+ DÉBAT

18H30

CI **MATERIA OSCURA**

M. d'Anofri, M. Parenti,
80'. VO/FR+EN
+ DÉBAT

21H00

CM **AMAL'S GARDEN**

Nadia Shihab
33'. VO/FR+EN
+ DÉBAT

CF **LE TERRAIN**

Bijan Anquetil
43'. VO/FR+EN
+ DÉBAT

17H00

CI **EL OTRO DIA**

Ignacio Agüero
120'. VO/FR+EN

15H30

CM **CHA FANG**

THE QUESTIONING
Zhu Rikun
20'. VO/FR+EN
+ DÉBAT

CF **ATALAKU**

Dieudo Hamadi
60'. VO/FR+EN
+ DÉBAT

18H00 ♣

CH **RENCONTRE CHILI**

Avec Carlos Flores del Pino,
Ignacio Agüero, Carmen
Castillo et Patricio Guzman
ANIMÉ PAR RÉMI LAINÉ (SCAM) ET
FEDERICO ROSSIN (PROGRAMMATEUR
DE LA RETROSPECTIVE)
Séance avec traduction
simultanée française
au casque, 120'

20H45

SP **COMME SI NOUS**

ATTRAPIONS UN COBRA

Hala Alabdalla
121'. VO/FR+EN
+ DÉBAT

17H00

CI **EL OTRO DIA**

Ignacio Agüero
120'. VO/FR+EN

14H00

CI **DEPORTADO**

Nathalie Mansoux
67'. VO/FR+EN

15H15

AP **ANAND PATWARDHAN #7**

WE ARE NOT YOUR MONKERS
A. Patwardhan / 1996 / 5'
JAI BHIM COMRADE
A. Patwardhan / 2011 / 180'
Total : 185'. VO/FR

18H45

PR **TRANSPORTS À DOS**

D'HOMME
Bertille Bak, 15'. SD

PR **L'ÎLE**

Pauline Delwante
24'. VOEN/FR

PR **À CERBÈRE**

Claire Childeric, 35'. VOFR
+ DÉBAT

21H00

PR **I HAVE ALWAYS BEEN**

A DREAMER
Sabine Gruffat
78'. VOEN/FR
+ DÉBAT

VO/FR+EN : VO SOUS-TITRÉE

FRANÇAIS ET ANGLAIS

VO/FR : VO SOUS TITRÉE FRANÇAIS

VOFR/EN : VO FRANÇAISE

SOUS-TITRÉE ANGLAIS

VOFR/EN : VO ANGLAISE

SOUS-TITRÉE FRANÇAIS

VOFR : VO FRANÇAISE

SD : SANS DIALOGUE

RÉDACTION Lyloa Anh, Christian Borghino, Delphine Dumont, Olivier Jehan, Marisa Karimpour, Milaine Larroze Arguelo, Daniela Lanzuisi, Gauthier Leroy, Stéphane Lévy, Lucrezia Lippi, Sébastien Magnier, Anne-Lise Michoud, Marjolaine Normier, Alexandra Pianelli, Amandine Porison, Amanda Robles, Juan Sebastian Seguin

COMITÉ DE RÉDACTION Dorine Bruun, Zoé Chantre, Maïté Peltier
MISE EN PAGE Léa Marchet

CONTACT journaldureal@gmail.com