



35<sup>E</sup> CINÉMA DU RÉEL



FESTIVAL INTERNATIONAL  
DE FILMS DOCUMENTAIRES  
21 – 31 MARS 2013

CNRS images /  
Comité du film ethnographique

[www.cinemadureel.org](http://www.cinemadureel.org)

Bibliothèque  
Centre  
Pompidou  
publique d'information



# 35<sup>e</sup> Cinéma du réel

## CINÉMA DU RÉEL REMERCIÉ TOUT PARTICULIÈREMENT

*Absence Productions*  
– Sébastien Fauveau  
ACRIF  
– Didier Kiner, Nicolas Chaudagne  
ACSE – Laurence Girard,  
Nadia Bentchicou,  
Catherine de Luca  
ADDOC – Meryl Moine  
ADDOR – Anaïs Kien  
*Aéroports de Paris*  
– Stéphanie Arnoux-Couderc  
*Ambassade de France en Argentine*  
– Christian Tison  
*Ambassade de France en RDC*  
– Antoine Yvernault  
*Ambassade de France en Russie*  
– Christine Laumont, Katia Grollet  
*Ambassade de Suisse en France*  
– Blandine Pierre  
*Ambassade d'Inde en France*  
– Apoorva Srivastava  
*Ambassade du Chili en France*  
– Felipe Tupper  
*Ancor* – Jean-Paul Musso  
*Arte Actions culturelles*  
– Nathalie Semon  
*Arte, Unité de programmes  
société et culture*  
– Martine Saada, Alex Szalat  
*Adapei 45 - Bell' de Loing*  
– Eric Leblond Landrier  
*Carlotta Films et le Nouveau Latina*  
– Inès Delvaux, Virginie Mercier,  
Vincent Paul-Boncour  
*Centre national du cinéma  
et de l'image animée (CNC)*  
– Anne Cochard,  
Hélène Raymondaud,  
Guillaume Blanchot,  
Claudine Manzanaras,  
Valentine Roulet,  
Amélie Benassayag  
*Centre Pompidou, Département Cinéma*  
– Sylvie Pras  
*Centre Pompidou, Festival Hors Pistes*  
– Géraldine Gomez,  
Charlène Dinhut  
*Centre Wallonie-Bruxelles*  
– Anne Lenoir, Louis Hélio  
*CinemaChile*  
– Amalric de Pontcharra,  
Constanza Arena  
*Cinéma Indépendants Parisiens*  
– Françoise Bévérini,  
Isabelle Laboulbène,  
Anne Bargain, Elsa Rossignol  
*Cinematca - Filmarchiv,*  
*Goethe Institut Santiago*  
– Isabelle Mardones  
*Cineteca Nacional de Chile*  
– Gabriel Cea

*Cineteca Universidad de Chile*  
– Carlos Flores del Pino,  
Luis Horta Canales  
*Consejo de la Cultura  
y de las Artes (CAIA)*  
– Viccenza Martini Vera  
*Crédit coopératif* – Marion Cuny  
*Docaviv* – Sinai Abt  
*Documentaire sur grand écran*  
– Annick Peigné-Giuly,  
Hélène Coppel, Laurence Conan  
*Dogwoof* – Ana Vicente  
*DOK Leipzig* – Claas Danielsens  
*École Nationale Supérieure  
des Beaux-Arts de Tours*  
– Denis Jourdin et ses étudiants  
*Emmaüs Solidarité* – Hélène Thouluc  
*Eliote* – Laurent Le Sager  
*Eurodoc* – Anne-Marie Luccioni  
*EYE International - Film Institute  
Netherlands* – Lisa Linde Nieveld  
*Festival dei Popoli*  
– Alberto Lastrucci,  
Claudia Maci, Sandra Binazzi,  
Lorenzo Dell'Agnello  
*et toute l'équipe du Festival*  
*Festival del film Locarno*  
– Carlo Chatrion  
*Filmair* – Alexandra Vallez  
*Film d'ici* – Serge Lalou, Céline Païni,  
Virginie Guibbaud  
*Les Films de l'Atalante*  
– Maria Luisa (Mariù) Mallet  
*Fipa* – Jean-Michel Aussenil,  
Charlotte Garcia, Sandie Ruchon  
*Fondation européenne Joris Ivens*  
– André Stufkens  
*Fundaçõ Calouste Gulbenkian*  
– Helena Murteira  
*Fondazione La Biennale di Venezia*  
– Michele Mangione  
*Forum des Images*  
– Laurence Herszberg,  
Marianne Romeur, Nathalie Heys,  
Emmanuelle Dorbon  
*France Télévisions* – Yves Rolland,  
Frédéric Olivennes,  
Fabrice Puchault,  
Laurence Zakas-Lalande  
*German Films* – Julia Basler  
*HBO Archives* – Matthew Fisher  
*Hôtel de Nice* – Marie Rasimi  
*Hôtel de Paris Rivoli* – Sylvie Verjus  
*Hôtel Paris France*  
– Christelle Cadoré, Maurice Sellam

*Hôtel Tiquetonne* – Marie Bieulaygue  
*House on Fire* – Antoine Barraud  
*Illuminations Films*  
– Keith Griffiths, Simon Field  
*Images en bibliothèque*  
– Marianne Pallese  
*Independencia*  
– Cyril Neyrat, Maureen Fazendeiro  
*IndieLisboa* – Nuno Sena  
*Institut Cervantes* – Raquel Caleya  
*Institut français* – Valérie Mouroux,  
Agnès Nordmann,  
Anne-Catherine Louvet  
*Institut Français de Chine,*  
*Ambassade de France en Chine*  
– Armelle Faramin, Hou Wei  
*Institut français d'Égypte*  
– Isabelle Seigneur  
*Institut français du Chili*  
– Maria-Cécilia Gonzalez  
*Institut Polonais à Paris*  
– Marzena Moskal  
*Ircam* – Caroline Palmier  
*Iskra* – Viviana Aquilli,  
Jasmina Sijercic  
*Istituto italiano di cultura*  
– Irene Marta, Marina Valensise  
*Karlovy Vary IFF* – Karel Och  
*Kyrnéa International - Passeurs  
d'images* – Michèle Bourgade,  
Patrice Lhuillier  
*La Générale*  
– Ivonne Barberis, Sidonie Han,  
Delphine Dumont  
*L'Abominable* – Stefano Canapa,  
Nathalie Nambot, Nicolas Rey,  
Yoana Uruzola  
*L'Acid* – Fabienne Hanclot  
*Les Films du Viaduc*  
– Ludmila Melnikova  
*L'Instant culinaire*  
– Laurent Corplet, François Furlan  
*Mairie de Paris, Mission Cinéma*  
– Michel Gomez,  
Maud Vaintrub-Clamon  
*Maximage* – Nadine Lüchinger  
*Media Desk France*  
– Nathalie Chesnel  
MK2 – Bertrand Roger,  
Caroline Leseur  
*Ministère de la Culture et de  
la Communication, Direction générale  
des médias et des industries culturelles*  
– Laurence Franceschini  
*Ministère de la Culture et de  
la Communication, Direction générale  
des médias et des industries culturelles,*  
*Service du Livre et de la Lecture*  
– Pauline Le Goff-Janton

*Ministère de la Culture et de la  
Communication, Direction générale des  
patrimoines, Service du pilotage de la  
Recherche et de la politique scientifique*  
– Christian Hottin  
*Ministère de la Justice, Direction  
régionnelle des Services  
Pénitentiaires*  
– Aurélie Vaubourg  
*Ministerio de Relaciones Exteriores de  
Chile* – Eduardo Machuca Valiente  
*Moulin d'Andé* – Fabienne Aguado,  
Philippe Guemghar  
*Museo de la Memoria*  
*National Archives at College Park*  
– Daniel Rooney  
*Panic ! Cinema* – Yann Olejarz  
*PH Project* – Philippe Heumann,  
Didier Pons  
*Potemkine* – Nicolas Giuliani  
*Procrep* – Idzard Van der Puyf,  
François Bertrand, Elvira Albert  
*RED, réseau d'échange et  
d'expérimentation pour la diffusion  
du cinéma documentaire*  
*Région Île-de-France* – Olivier Bruand  
*Revoir* – Pip Chodorov  
*Sacem* – Laurent Petitgirard,  
Aline Jelen, Amélie Argous,  
Nathalie Barbry  
*Scam* – Jean-Xavier de Lestrade,  
Rémi Lainé, Patrick Benquet,  
Chantal Briet, Eve-Marie Cloquet,  
Véronique Blanchard,  
Martine Dautcourt  
*Service Pénitentiaire d'Insertion  
et de Probation du Val-de-Marne*  
– Romain Dutter  
*Softirage* – Fabian Teruggi  
*Southern California Library*  
– Michele Welsing  
*Universidad Católica de Chile*  
– Susana Foxley  
*Université de Provence*  
– Pascal César et Baudoin Koenig  
*ainsi que Lola Contal,*  
Martin Lamprecht,  
Jean-Baptiste Mees,  
Nathalie Pfeiffer, Corinne Vicari  
*étudiant-e-s du master professionnel  
« Métiers du documentaire »*  
*Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle*  
– Laure Gaudenzi, Martin Goutte  
*Université Paris 8* – Pauline Gallinari  
*Urban Distribution* – Sophie Lacoste  
*Utram* – Frédéric Champy  
*Vectracom* – Jean-Michel Seigneur  
*Wallonie-Bruxelles International*  
– Emmanuelle Lambert,  
Caroline Vandennouwer

## LES PARTENAIRES MÉDIAS

*Ciné+*  
– Bruno Deloye,  
Maryline Guillard, Anna Dumont,  
Sonia Lukic, Charlotte Landes  
*Critikat.com*  
– Arnaud Hée, Clément Graminiès  
*Écran total*  
– Sylviane Achar, Maily Prevot  
*Festivalscope.com*  
– Alessandro Raja,  
Théophile Meyniel,  
Timothy Handford,  
Mathilde Henrot  
*Film-documentaire.fr*  
– Marianne Geslin,  
Arnaud de Mezamat  
*France Culture*  
– Gaëlle Michel,  
Jean-Marie Guinebert,  
Olivier Poivre d'Arvor,  
Sandrine Treiner  
*Fred Film radio*  
– Federico Spoletti,  
Emmanuelle Tasselli,  
Ilaria Gomarsca  
*Jazz Hot*  
– Jérôme Partage  
*Télérama*  
– Caroline Gouin,  
Véronique Viner-Flèche,  
Anne Bernardi  
*UniversCiné.com*  
– Bruno Atlan, Harriet Seegmuller,  
Jana Plan, Pauline Roy

## LES PARTENAIRES HORS LES MURS

*Centre Social Balzac à Vitry-sur-Seine*  
– Bouabacar N'Diaye  
*Centre social et culturel  
Anne Frank à Bagnolet*  
– Angela Guelouhen  
*Centre Solidarité Formation  
Médiation à Clichy*  
– Dominique Mortreux,  
Sophie Lamotte  
*Ciné 7 à Elancourt*  
– Luc Beaucamp  
*Cinéma Jacques Prévert  
à Aulnay-sous-Bois*  
– Morgane Lainé  
*Cinéma Jacques Tati  
à Tremblay en France*  
– Luigi Magri, Irene Mordiglia  
*Cinéma Le Bijou à Noisy-le-Grand*  
– Christophe Gourjon  
*Cinéma L'Écran à Saint-Denis*  
– Carine Quicquet  
*Cinéma Louis Daquin au Blanc Mesnil*  
– Corentin Bichet, Marilyn Lours  
*École Nationale Supérieure  
d'Architecture de Normandie*  
– Anne Philippe  
*École Nationale Supérieure  
des Beaux-Arts de Paris*  
– Martine Markovits  
*Espace Khiasma aux Lilas*  
– Olivier Marboeuf, Clément Postec  
*L'Étoile à la Courneuve*  
– Nicolas Revel  
*Le Grenier à sel à Trappes*  
– Gaël Pineau  
*Les Artisans filmeurs associés*  
– Jean-Baptiste Cautain  
*Les Cinoches à Ris-Orangis*  
– Lorenzo Ciesco  
*L'Odyssee, médiathèque de Lomme*  
– Nathalie Bailly  
*Magic Cinéma à Bobigny*  
– Dominique Bax, Ariane Mestre  
*Médiathèque de l'Alcazar à Marseille*  
– Raymond Romano  
*Médiathèque de Vaise*  
– Nadine Spacagna  
*Médiathèque d'Orléans*  
– Sarah Doucet  
*Toiles sous Toile*  
– Nathalie Joyeux

**LISTE DES MEMBRES DE L'ASSOCIATION  
LES AMIS DU CINÉMA DU RÉEL**

**MESDAMES**

Hala Alabdalla, Sylvie Astric  
Bertille Bak, Kauthour Ben Hania  
Caroline Bonmarchand  
Francesca Bozzano  
Pascale Cassagnau  
Caroline Champetier, Libbie D. Cohn  
Alice Diop,  
Marie-Pierre Duhamel  
Anne Feinsilber, Estelle Fialon  
Françoise Foucault  
Marie-Odile Gazin  
Véronique Godard, Sabine Gruffat  
Joana Hadjithomas  
Esther Hoffenberg, Anthea Kennedy  
Marceline Loridan-Ivens  
Mariana Otero, Julie Paratian  
Elisabetta Pomiatto  
Tatia Shaburishvili  
Michèle Soullignac  
Nadia Turincev, Michele Welsing  
Katie Wilkinson

**MESSIEURS**

Victor Asliuk, Habib Attia  
Alexander Balanescu  
Dominique Barneaud  
Sergio Castilla  
Alessandro Comodin  
Álvaro J. Covacevich  
Paulo Roberto de Carvalho  
Didier Dupuy, Olivier Dutel  
Aleksiej Fedorchenko  
Frédéric Féraud  
Jean-Michel Frodon  
Serge Gordey, Claude Guisard  
Nick Holland, Tom Hurwitz  
Khalil Joreige, David Kent  
Georgi, Boris Lehman  
Jorge León, Hugues Le Paige  
Jean-François Neplaz  
Peter Nestler  
Javier Packer Comyn  
Nicolas Philibert  
Christophe Postic  
David Shepard, James Shenton  
J.P. Sniadecki  
Mehran Tamadon  
Bart Van Langendonck

*L'ensemble des réalisateurs,  
producteurs, et distributeurs  
qui honorent le festival  
de leur confiance.*

**MEMBRES  
D'HONNEUR**

Chantal Akerman  
Margot Benacerraf  
Freddy Buache  
Pankaj Butalia  
Danielle Chantereau  
Bob Connolly  
Judith Elek  
Suzette Glénadel  
Mani Kaul  
Helena Koder  
Marceline Loridan-Ivens  
Michel Melot  
Marie-Christine de Navacelle  
Nelson Pereira dos Santos  
Pedro Pimenta  
Helga Reidemeister  
Yolande Simard-Perrault  
Mario Simondi  
William Sloan  
Frederick Wiseman  
Colin Young

**MEMBRES FONDATEURS**

*Bibliothèque Publique d'Information  
Comité du film et hnoographique  
C.N.R.S. Audiovisuel*

**MEMBRES DE DROIT**

Vincent Berjot  
*– directeur général des patrimoines  
du Ministère de la culture  
et de la communication*  
Eric Garandeau  
*– président du centre national  
du cinéma et de l'image animée*  
Bertrand Delanøe  
*– maire de la Ville de Paris*  
Laurence Franceschini  
*– directrice générale des médias  
et des industries culturelles  
du Ministère de la culture  
et de la communication*  
Laurence Girard  
*– directrice générale de l'Acse*  
Jean-Paul Huchon  
*– président de la région Ile-de-France*  
Jean-Xavier de Lestrade  
*– président de la Scam*  
Alain Seban  
*– président du Centre Pompidou*  
Alain Sussfeld  
*– président de la Procirep*

**MEMBRES ACTIFS  
À TITRES PERSONNELS**

Valérie Abita, Thierry Augé  
Nurith Aviv, Bernard Baissat  
Jean-Marie Barbe,  
Dominique Barneaud  
Jean-Louis Berdot, Agathe Berman  
Julie Bertuccelli, Jacques Bidou  
Catherine Bizern  
Marie-Clémence Blanc-Paes  
Catherine Blangonnet,  
Claudine Bories  
Dominique Bourgeois, Cyril Brody  
François Caillat,  
Christine Camdessus  
Xavier Carniaux, Patrice Chagnard  
Eve-Marie Cloquet, Gérald Collas  
Jean-Louis Comolli, Richard Copans  
Alexandre Cornu, Didier Cros  
Marielle Delorme,  
Raymond Depardon  
Jacques Deschamps, Alice Diop  
Bernard Dubois  
Marie-Pierre Duhamel-Muller  
Frank Eskenazi, Alain Esmery  
Christian Franchet d'Espèrey  
Denis Freyd, Thierry Garrel  
Izza Genini, Evelyne Georges  
Véronique Godard, Sophie Goupil  
Dominique Gos, Claude Guisard  
Patricio Guzman,  
Laurence Herszberg  
Esther Hoffenberg,  
Catherine Humblot  
Yves Jaigu, Martine Kaufmann  
Marie Kuo Quiquemelle  
Catherine Lamour, Bernard Latarjet  
Pascal Leclercq, Vladimir Leon  
Hugues Le Paige, Pierre-Oscar Lévy  
Oswalde Lewat, Georges Luneau  
Guillaume Massart,  
Arnaud de Mezamat,  
Mathilde Mignon  
Marco Muller, Christian Oddos  
Jean-Luc Ormières, Mariana Otero  
Cesar Paes, Rithy Panh  
Jean-Loup Passek, Nicolas Philibert  
Risto-Mikaël Pitkanen,  
Solange Poulet  
Jérôme Prieur, Paul Rozenberg  
Abraham Segal, Godfried Talboom  
Christian Tison  
Bertrand Van Effenterre  
Joël Van Effenterre, André Van In  
Jacqueline Veuve, Patrick Winocour

**AU TITRE  
DE LEUR INSTITUTION**

Jean-Michel Arnold  
*– CICT*  
François Bertrand  
*– Procirep*  
Maria Bonsanti  
*– Cinéma du réel*  
Olivier Bruand  
*– Région Ile de France*  
Pascal Brunier  
*– ADAV*  
Patrick Bazin  
*– Bibliothèque publique d'information*  
Françoise Foucault  
*– Festival Jean Rouch*  
Michel Gomez  
*– Mission cinéma, Mairie de Paris*  
Nicolas Georges  
*– Direction générale des médias  
et des industries culturelles, Ministère  
de la culture et de la communication*  
Christian Hottin  
*– Département du pilotage  
de la Recherche et de la politique  
scientifique, Ministère de la culture  
et de la communication*  
Marianne Palesse  
*– Images en Bibliothèques*  
Annick Peigné-Giuly  
*– Documentaire sur Grand Écran*  
Michèle Soullignac  
*– Périphérie*

**CONSEIL D'ADMINISTRATION**

Patrick Bazin  
Agathe Berman  
François Bertrand  
Julie Bertuccelli  
Maria Bonsanti  
Xavier Carniaux  
Frank Eskenazi  
Sophie Goupil  
Claude Guisard  
Christian Hottin  
Jean-Xavier de Lestrade  
Mariana Otero  
Annick Peigné-Giuly  
Paul Rozenberg  
Alain Seban  
Abraham Segal  
Michèle Soullignac  
Patrick Winocour

**CINÉMA DU RÉEL  
AVEC L'AIDE DE**

*L'ensemble des départements  
et services de la Bpi et notamment  
le Département Comprendre et  
Philippe Revol, Sylvie Astric,  
Arlette Alliguié, Florence Verdeille  
le Département des Systèmes  
d'Information et Marc-André Grosy,  
Christelle Joussain,  
Thomas Joossen, Régis Rouet,  
Laurent Hugou, Franck Boisnault,  
Lorenzo Weiss, Yann Lebrun  
les équipes de l'atelier,  
le Département Lire le Monde et  
Régis Dutremée,  
Philippe Poissonnet, Renaud Ghys,  
Adrien Pasternak, Isabelle Chartier,  
Pierre Dupuis, Sophie Francfort,  
Bernard Fleury  
le Département des Services techniques  
et Angélique Bellec, Pascal Pfeiffer,  
Philippe Huet, Isabelle Morin,  
Christian Gleyzon, Henri Vendéoux  
le Département Vivre et  
Nelly Guillaume, Anne Jay  
le Département administratif et  
financier et Dominique Rouillard,  
Florie Yall, Céline Briet  
le Département des Publics et  
Emmanuel Cuffini,  
Cécile Desauziers, Claire Mineur,  
Marie-Laure Narolles,  
Nathalie Daigne, Florian Leroy*

*Les amis du festival qui ont accepté  
d'animer des débats, les membres  
et correspondants de l'association  
des Amis du Cinéma du réel*

*Le Président du Centre Pompidou  
– Alain Seban  
la Directrice générale du Centre  
Pompidou – Agnès Saal  
la Direction de la production et  
Stéphane Guerreiro,  
Hugues Fournier-Montgieux,  
Saïd Fakhouri, Manuel Michaud,  
Olivier Beron, Laurie Szulc,  
Vahid Hamidi, Yann Bellet,  
Valérie Leconte, Daniel Le Gal,  
Katia Laffite, Héléne Guinot,  
Gilles Carles, Frank Boisnard,  
Thierry Kouache*

*la Direction du bâtiment et de la  
sécurité et Louis Corno,  
Patrick Lextrait, Frédéric Marin,  
Ahmed Kartobi, Engin Aycıçek,  
Moustapha Kilinc, Ahmed Tahir  
et les équipes de ménage, la Direction  
des publics et Muriel Venet,  
Benoît Sallustro, Marie-Christine  
Deschamps, Franck Moulay,  
Clémence Darde  
le Mnam-CCI et Isabelle Daire,  
Alexis Constantin  
la Direction des systèmes d'information  
et télécommunication et  
Vincent Meillat, Mohamed Mebtoul  
la Caisse Centrale et Élise Guioivanna,  
Agnès Laurent, Yvan Gauthier  
et David Tigiflon*

*les agents d'accueil, techniciens,  
projectionnistes et caissiers du Centre  
Pompidou et la Librairie Flammarion*

*Les rédacteurs du Journal du Réel,  
Anne Lise Michoud, Juan Sebastian  
Seguin, Marjolaine Normier,  
Daniël Lanzuisi, Lucrezia Lippi,  
Gauthier Leroy, Amandine Poirson,  
Amanda Robles, Alexandra Pianelli,  
Mahsa karampour, Lyloo Ahn,  
Olivier Jehan, Sébastien Magnier,  
Milaine Larroze, Christian Borghino,  
Delphine Dumond, Stéphane Lévy*

*Un grand merci à l'équipe  
des bénévoles, aux étudiant-e-s  
du Master professionnel « métiers  
du documentaire » de l'Université  
de Provence, aux étudiants  
de l'École des beaux-arts de Tours.*



**Direction générale des médias et des industries culturelles**  
**Service du livre et de la lecture**

Nicolas Georges  
Directeur chargé  
du livre et de la lecture  
Director, Books and Reading

Depuis sa création à la fin des années 1970, le festival Cinéma du Réel organisé par la Bibliothèque publique d'information (Bpi) est devenu un rendez-vous incontournable en raison de l'originalité de sa programmation et des publics qu'il sait attirer et fidéliser chaque année. Cette 35<sup>e</sup> édition s'annonce à la fois fidèle à l'exigence de qualité qui est la marque du festival et porteuse d'un renouveau impulsé par l'arrivée de sa nouvelle directrice artistique, Maria Bonsanti.

Le Prix des Bibliothèques, doté par le ministère de la Culture et de la Communication, est décerné à un long-métrage par un jury composé de bibliothécaires associés à un professionnel du cinéma. Depuis sa création, la Bpi, qui fut l'un des premiers établissements à intégrer des documents audiovisuels au sein de ses collections, a favorisé, à travers sa mission de coopération nationale, une meilleure prise en compte du documentaire dans les collections des bibliothèques. Le réseau français des bibliothèques constitue ainsi un circuit de diffusion naturel pour cette production documentaire en lui permettant de s'ouvrir à un public toujours plus large et de bénéficier du précieux travail de médiation des vidéothécaires.

Si le festival Cinéma du réel est devenu aujourd'hui une manifestation de renommée internationale, je souhaite que cette nouvelle édition renforce encore son rayonnement sur l'ensemble du territoire par sa collaboration avec un réseau des bibliothèques publiques qui, tant en France qu'à l'étranger, sont nombreuses à participer au Mois du Film documentaire coordonné par l'association Images en Bibliothèques, et à faire découvrir à leurs publics une sélection exigeante de la production documentaire internationale.

*Since its inception in the late 1970s, the Cinéma du réel festival organised by the Bibliothèque publique d'information (Bpi) has become a key event on account of the originality of its programming and the audiences that it attracts and brings back year after year. This 35<sup>th</sup> edition promises to uphold the quality that is the festival's hallmark and bring renewal initiated by its new artistic director, Maria Bonsanti.*

*The Library Award, endowed by the French Ministry of Culture and Communication, is given to a feature-length documentary by a jury comprising librarians and a film professional. Since its creation, the Bpi, which was one of the first bodies to include film and television material in its collections in line with its national cooperation mission, has promoted the inclusion of documentary films in library collections. The French network of multimedia libraries thus provides a natural exhibition circuit for this documentary production, allowing it to open up to a widening public and benefit from the video librarians' valuable intermediation.*

*While the Cinéma du réel festival is now an internationally recognised event, I hope that this new edition will further strengthen its reputation at national level thanks to its partnership with a network of public libraries in France and abroad, many of which participate in the French Documentary Film Month coordinated by the association Images en Bibliothèques and help to their readers discover an outstanding selection of international documentary films.*

Concentration et lisibilité

Cette 35<sup>e</sup> édition du festival Cinéma du réel s'inscrit dans la continuité. Celle d'une exigence, revendiquée dès l'origine, quant à la qualité du regard porté sur la réalité, qualité sans laquelle celle-ci disparaît sous le stéréotype d'un faux réalisme. Continuité, également, par rapport aux quatre années dernières durant lesquelles Javier Packer Comyn a considérablement amplifié le succès et le rayonnement du festival, non seulement par la pertinence de sa programmation mais aussi par les moments de réflexion critique et d'échange qu'il a su y développer.

En même temps, cette édition anniversaire marque un vrai tournant avec l'arrivée d'une nouvelle directrice artistique, Maria Bonsanti, forte de son expérience à la direction du Festival Dei Popoli de Florence et d'une vision internationale du cinéma documentaire.

Ce tournant s'exprime, dès cette année, d'abord, par un renforcement de la dimension compétitive du festival. Ainsi, une quatrième section dédiée à la production française est créée, tandis qu'une meilleure lisibilité de la programmation est permise par un resserrement du nombre de films sélectionnés et un sous-titrage systématique de ceux-ci. Par ailleurs, la volonté de permettre au public de s'imprégner le mieux possible de cette programmation se traduit par l'aménagement au sein de la Bibliothèque publique d'information d'une vidéothèque ouverte durant toute la durée du festival.

Volonté de continuer à nourrir le débat critique, volonté de développer au-delà du cercle des professionnels une culture du cinéma documentaire, mais volonté, également et d'abord, de se concentrer et d'aiguiser son regard sur les quelques films qui, à un moment donné, se situent à la pointe avancée du cinéma, tel est la parti pris de cette 35<sup>e</sup> édition.

Concentration and readability

This 35<sup>th</sup> edition of the Cinéma du réel festival is in continuity... Of the kind that, right from the beginning, has required an outstanding quality in the ways of looking at reality – a level of quality without which this reality would vanish under the stereotype of false realism. Continuity, also, with respect to the last four years during which Javier Packer-Comyn greatly expanded the festival's success and reputation, not only through the relevance of his programming but also due to the moments of critical thinking and exchange that he was able to develop.

At the same time, this anniversary edition marks a real turning point with the arrival of a new artistic director, Maria Bonsanti, who had sound experience as the director of the Florence Dei Popoli festival and an international vision of documentary cinema.

This change has materialised first in the extended breadth of this year's competition and the introduction of a fourth section dedicated to French production. The programme has been given greater readability through a reduced number of selected films and the fact that these will be systematic subtitled. In addition, so that the public can steep themselves in the programming, a video screening area has been set up in the Bibliothèque publique d'information and will remain open throughout the festival.

The ambition of this 35<sup>th</sup> edition is to continue feeding critical debate, to expand the culture of documentary cinema beyond the circle of professionals, but also and more importantly, to focus and sharpen our view of the few films that, at a given point in time, are at the cutting edge of filmmaking.



## Association des Amis du Cinéma du réel

Alors qu'un flot d'images parfois abusivement appelées documentaires, nous submerge, nous n'avons jamais eu autant besoin de repères. Forte de son histoire, la 35<sup>e</sup> édition du Cinéma du réel sera un moment d'affirmation et de partage. En augmentant le nombre de films en compétition internationale, en rétablissant une compétition française ; en mariant l'Histoire, les imaginaires collectifs, les regards singuliers et les films de combat : Maria Bonsanti s'inscrit dans la ligne du festival et fait bouger celle-ci comme le réel « bouge » lui-même.

Cette année encore, au Centre Pompidou et dans les salles associées ce sont près de 25 000 personnes qui sont attendues pour voir des films, les discuter, débattre des conditions de leur création et vivre le cinéma et le réel. Merci à tous nos partenaires qui soutiennent le festival, merci à l'équipe qui l'a préparé et merci aux festivaliers eux-mêmes qui donnent son sens à l'événement.

*Now that we are submerged by a wave of images, sometimes abusively referred to as documentaries, we have never had a greater need to find our bearings. With 35 years of experience behind it, the 35<sup>th</sup> edition of Cinéma du réel will be a moment of affirmation and sharing. By increasing the number of films in the international competition and re-introducing the French competition, by combining History, collective imaginaries, individual viewpoints and films of struggle, Maria Bonsanti is following on in the spirit of the festival, and moving it much as reality itself "moves".*

*This year again, in the Centre Pompidou and the partner film theatres, it is expected that some 25,000 people will watch the films, discuss them, debate the conditions in which they were created and experience the cinema and the real. Thank you to all our partners who support festival, thank you to the team that has prepared it and thank you to the festival-goers themselves, who give meaning to this event.*

Xavier Carniaux  
President, Association  
des Amis du Cinéma du réel  
President, Association  
des Amis du Cinéma du réel

Plus que jamais, les auteurs réfléchissent à leur place dans le monde d'aujourd'hui.

Parce que désormais, comme si les anciens récits de science-fiction s'étaient matérialisés, la toute-puissance des médias de communication, prend insensiblement une part grandissante du pouvoir intellectuel. Pouvoir sur les programmes, la diffusion, pouvoir sur la forme même des œuvres...

Ce vieux « Big brother » nous inonde d'images et de paroles aux contenus éclatés, aux visions anecdotiques de l'information. Perte de sens, formatage, mise en spectacle de l'intime, sont autant de voies de garage pour nos pauvres cerveaux disponibles.

Face à cela, les auteurs disposent des ressources de la Copie Privée, pour inventer une politique culturelle différente. Documentaristes, journalistes, écrivains, gens d'images et de radio, rassemblés par leur Société, tracent ensemble les grandes lignes de leur politique culturelle. En cela ils accompagnent et complètent l'action de l'État, des villes, des régions, sans oublier les initiatives privées ou personnelles. Une politique qui commence par l'Aide à l'écriture et se poursuit par la valorisation des œuvres : Prix, Étoiles, Hommages, Cartes blanches, programmations des œuvres à la Scam et au sein de nombreuses manifestations.

Dans ce monde de l'immatériel, le festival est une fête. Combien de rencontres, de lectures, de débats chaleureux. L'auteur est seul dans son travail et la présentation de son œuvre en est le précieux prolongement, bien au-delà de l'éclairage fugace des médias, ou de la vie brève des vitrines de librairies... Tout seul qu'il est, avec sa plume ou sa caméra, l'auteur travaille pour la liberté et la démocratie. N'en déplaise à Big brother, les films et les livres continueront à changer le monde.

À la porte du Cinéma du réel, de tous les Réels, nous vous souhaitons un beau voyage !

*Now more than ever, auteur filmmakers are wondering about their place in today's world.*

*Because – as if the old science fiction stories had come true – the media's omnipotence is imperceptibly taking over a growing share of intellectual power. Power over programmes, over broadcasting, even power over the form films take...*

*This good old "Big brother" is flooding us with images and words with disjointed content and anecdotal visions of information. A loss of meaning, standardisation and private worlds on show are all ways of side-lining our poor available brains.*

*Faced with this, authors have the resources of the "Private Copy" levy, to invent a different cultural policy. Brought together by their Society, documentary filmmakers, journalists, writers and people working in image and sound together trace out the main lines of their cultural policy. In doing so they are supporting and supplementing the action of the State, the municipalities, regions, without forgetting private or personal initiatives. A policy that begins with the award of writing grants and continues with actions to give value to the works: prizes, the "Etoile" awards, tributes, programming of works at the Scam and many other events.*

*In this world of the immaterial, the festival is a celebration. A host of encounters, readings, friendly discussions! Authors are alone in their creation and presenting their works is a precious way of prolonging them, beyond the media's passing spotlight or their brief life in a bookshop window... Alone perhaps, with pen or camera, but the author is working for freedom and democracy. Whether Big Brother likes it or not, films and books will continue to change the world. At the door of Cinéma du réel, of all realities, we wish you a wonderful journey!*



## Centre national du cinéma et de l'image animée

Eric Garandea  
Président du CNC  
President, CNC

À l'occasion de sa 35<sup>e</sup> édition, le festival international Cinéma du réel ouvre une nouvelle section compétitive consacrée à la création et à la diffusion du documentaire, genre cinématographique à part entière du 7<sup>ème</sup> art, comme en atteste la fréquentation du public et des professionnels toujours plus nombreuse et son envergure toujours plus internationale.

En investissant à nouveau le Centre Georges Pompidou – lieu voué à la création et à la recherche artistique sous toutes ses formes – le documentaire trouve en ses murs une place de choix pour y creuser autant de fenêtres ouvertes sur le monde et ses réalités.

Le succès de ce festival est grandissant avec plus de 200 films programmés, toutes sections confondues, favorisant les échanges entre professionnels du monde entier, et permettant la découverte de nouveaux talents au service de la création.

Une place particulière sera donnée cette année aux œuvres plus intimistes, avec un hommage à Stephen Dwoskin, figure majeure du cinéma expérimental anglo-américain, ou également à l'occasion d'une dédicace d'Anand Pawardhan, documentariste Indien porté par l'espoir de transformer la vision étriquée du monde de ses concitoyens.

Le CNC est particulièrement attaché au soutien du documentaire au travers de dispositifs spécifiques mis en place et continuera à l'être en soutenant ces manifestations.

Je souhaite enfin remercier cette équipe, Xavier Carnaux, son président, et Maria Bonsanti, nouvelle directrice artistique, sans oublier tous les autres, qui œuvrent à porter à la connaissance du plus grand nombre, le documentaire, genre originel du cinéma ! Bon festival à tous.

*Now in its 35<sup>th</sup> edition, the international Cinéma du réel festival has introduced a new competitive section devoted to the creation and exhibition of documentary film, a seventh art cinematographic genre in its own right, as is shown by the growth of its general public and professional audiences and its expanding international scope.*

*Once again in the Centre Georges Pompidou – a venue dedicated to all forms of artistic creation and research – the documentary finds in its walls a choice place to hollow out windows that open onto the world and its realities.*

*The festival is increasingly successful, with a total of over 200 films programmed. It fosters exchanges with professionals from across the world and enables the discovery of new talents to promote artistic creation.*

*This year, a special place will be given to more intimate work, with a tribute to Stephen Dwoskin, a leading figure of Anglo-American experimental cinema, and the dedication to Anand Pawardhan, the Indian documentary filmmaker driven by the hope of changing the narrow worldview of his fellow citizens.*

*The CNC is particularly committed to supporting the documentary through the specific mechanisms it has set up and will remain so by continuing to back these events.*

*I would finally like to thank the team, Xavier Carnaux, its president, and Maria Bonsanti, the new artistic director, without forgetting all the others who are working to create a greater awareness of documentary film – the cinema's very first genre!  
I hope you all enjoy the festival.*

Bertrand Delanoë

*Maire de Paris*

*Mayor of Paris*

Du 21 au 31 mars 2013, Paris devient capitale du documentaire en accueillant la 35<sup>e</sup> édition du festival Cinéma du réel.

Les documentaires sont plus que jamais nécessaires pour appréhender un monde en mouvement. Ils éclairent l'action en posant un regard critique sur une actualité qui échappe à toute simplification. Ils s'efforcent de montrer le sens où il paraît absent. Parce qu'il est porteur d'une triple exigence de vérité, de justice et de beauté, le documentaire est chez lui à Paris.

Je salue Javier Packer-Comyn pour le travail remarquable qu'il a mené à la direction artistique du festival Cinéma du réel pendant quatre ans et forme le vœu que les Parisiennes et les Parisiens viennent nombreux apprécier la programmation que Maria Bonsanti, qui lui succède, a préparé pour cette édition 2013.

Jean-Paul Huchon

*Président du Conseil régional  
d'Ile-de-France*

*President, Ile-de-France  
Regional Council*

Pour nous les politiques, le réel est un matériau mouvant, un matériau à connaître et à transformer. Mais pour le rendre visible, pour dire ce mouvement, rien ne remplacera jamais le cinéma documentaire.

Chaque documentariste apporte sa pierre pour donner à voir les choses, les gens et leur histoire, dans toute leur complexité. Comme citoyens, nous avons besoin du documentaire pour changer nos regards sur le monde, pour le construire et lui donner du sens. Le documentaire participe à la vie de la cité.

C'est pourquoi l'Ile-de-France accompagne chaque année les cinéastes documentaires. La Région est aux côtés des producteurs et des réalisateurs, des distributeurs, des programmeurs et des publics pour faire connaître ces œuvres et aider chacun à voir le monde avec des yeux différents. Cette 35<sup>e</sup> édition du Cinéma du réel, donne à voir une fois de plus toute la richesse du réel, en Ile-de-France et ailleurs. Pour notre plus grand plaisir à tous.

## Mairie de Paris

*From 21 to 31 March 2013, Paris will become the capital of documentary film by hosting the 35<sup>th</sup> edition of the Cinéma du réel festival.*

*Documentaries are now more than ever a vital key to understanding a world in movement. They inform action by taking a critical look at a current reality that defies all simplification. They try to reveal meaning where this is seemingly absent.*

*With its threefold demand for truth, justice and beauty, the documentary is at home in Paris.*

*I wish to commend Javier Packer-Comyn for the extraordinary work that he accomplished in his four-year stretch as the Cinéma du réel festival's artistic director and hope that a good many Parisians will come and appreciate the programming that Maria Bonsanti, his successor, has prepared for this 2013 edition.*

## Conseil régional d'Ile-de-France

*For us politicians, reality is material in motion, material to be understood and transformed. But to make it visible, to express this movement, nothing will ever replace documentary cinema.*

*Each documentary filmmaker makes a contribution to showing things, people and their stories, in all their complexity. As citizens, we need documentary cinema in order to change our views of the world, in order to build it and give it meaning. The documentary takes part in the life of the City.*

*This is why, each year, the Ile-de-France supports documentary filmmakers. The Region stands alongside the producers and filmmakers, distributors, programmers and audiences to help make these works more widely known and help each of us to see the world with different eyes. This 35<sup>th</sup> edition of Cinéma du réel once again reveals how rich reality is, in Ile-de-France and elsewhere. To the great enjoyment of us all.*



## Sacem

Savourons à l'avance la programmation nous étant à nouveau proposée par Cinéma du réel.

Et pour la Sacem, le bonheur provient aussi du désir militant et engagé de promouvoir des réalisations et productions audacieuses autour de la musique. Avec comme fils rouges les identités imaginaires et rêvées et l'articulation tradition-transformation, la musique trouve une place certaine.

Les musiques composées pour l'image permettent d'illustrer des œuvres et de rendre un hommage éclairant à certains cinéastes. Tel sera le cas avec la participation du compositeur et violoniste Alexander Bălănescu, fidèle complice de Stephen Dwoskin, figure majeure du cinéma expérimental disparu l'an dernier. Bălănescu nous entretiendra de son travail de composition pour l'image et donnera un concert unique en lien avec son travail avec Dwoskin. La Sacem vous souhaite à tous une merveilleuse exploration, notamment musicale, au sein du Réel!

*Let's enjoy ahead of time the programming offered to us this year by Cinéma du réel.*

*And for Sacem, this pleasure also stems from its militant and committed wish to promote adventurous creations and productions around music. In the underlying themes of imaginary, dreamt-up identities and the linkage between tradition and transformation, music has a true place.*

*Music composed for images is a way of illustrating films and paying an enlightening tribute to certain filmmakers. This is the case with the participation of the composer and violinist Alexander Bălănescu, a loyal partner to Stephen Dwoskin – a leading figure of experimental cinema who passed away last year. Bălănescu will talk about his work of writing film scores and will give an exceptional concert that recalls his collaboration with Dwoskin. Sacem would like to wish everyone a marvellous exploratory journey, especially a musical one, at this year's Cinéma du réel!*

Laurent Petitgirard  
 Président du Conseil  
 d'Administration de la Sacem  
 Directeur du cursus  
 de musique à l'image  
 du CNSMDP  
 Membre de l'Institut  
 President of the Board, Sacem  
 Director of film score study  
 programme, CNSMDP  
 Member of Institut français

Quand on pense au cinéma du réel, on associe aussitôt ces trois mots à un festival, à un lieu.

Dans ce lieu, ce cinéma tient toujours sa promesse.

Au « Réel », on apprend à découvrir au sens plein du terme ; à retirer ce qui couvre, à mettre à jour ce qui était caché ou inconnu.

Un festival essentiel pendant lequel on peut également participer. Projections, débats, ateliers ponctuent son déroulement pour mieux constater, étudier l'évolution d'un genre. Des films du monde entier, d'hier et d'aujourd'hui viennent s'y croiser. Il faut féliciter l'organisation et les programmations mettant en avant des réalisateurs, un pays, une période. Une sélection précise permettant de voir, d'entendre l'évolution des propos, des écritures et des modes de diffusions.

On y prend conscience qu'un regard singulier, qui n'a pas obtenu de reconnaissance en son temps, a aujourd'hui une dimension patrimoniale essentielle. On y réalise qu'un pas de côté est souvent le bon mouvement pour enrichir nos points de vue. On regarde alors les films autrement.

La Procirep, société des producteurs, est fière de soutenir le festival pour sa 35<sup>e</sup> édition. Fière de soutenir sa programmation, son équipe artistique, et tout ceux qui sont impliqués ou participent à ce projet. Ce genre, « le cinéma du réel », est au cœur des préoccupations de la Procirep qui par ses aides aux projets d'intérêt collectif, ses aides aux développements et aux productions des films cherchent à soutenir cette exigence qui parfois a du mal à se maintenir.

*When we think of the “cinéma du réel”, we immediately associate these three words with a festival, with a place.*

*And in this place, this cinema always keeps its promise.*

*At the “Réel”, we learn to discover, in the full sense of the term, to strip away coverings and bring to light what was hidden or unknown.*

*An key festival that calls on our active involvement. Screenings, discussions and workshops are scheduled giving us an opportunity to better observe and study the development of a genre. Films from across the world, from past and present, come to meet here. Our congratulations go to an organisation and programming that foreground filmmakers, a country, a period of time. A carefully chosen selection that enables us to see and hear how subject matter, writing and modes of exhibition are evolving.*

*We become aware that an original viewpoint, unrecognised in its time, is today a vital part of our cultural heritage. We come to realise that a step out of line is often the best move to enrich our points of view. We begin to watch films differently.*

*The Procirep, the producers' society, is proud to support this 35<sup>th</sup> edition of the festival. Proud to support its programming, its artistic team and all those who are involved and participating in this project. The “cinéma du réel” genre is central to the concerns of the Procirep, which is endeavouring – through its funding of projects with a collective interest, project development and film production – to support standards of quality that are sometimes difficult to maintain..*

## L'Institut français

L'Institut français soutient depuis de nombreuses années le documentaire de création, à travers les bourses Louis Lumière, les acquisitions de films dont il assure la diffusion non commerciale dans le monde, la promotion à l'international du Mois du film documentaire et l'attribution chaque année d'un prix au Cinéma du réel.

À l'occasion de cette 35<sup>e</sup> édition du festival, marquée par l'arrivée de sa nouvelle directrice artistique, Maria Bonsanti, ainsi que par la création d'une nouvelle section compétitive, l'Institut français est heureux de doter la nouvelle compétition française du Prix de l'Institut français.

Après avoir décerné pendant plus de 20 ans le prix Louis Marcorelles, avoir récompensé quelques 22 documentaires et cinéastes (et non des moindres – Rithy Panh, Nicolas Philibert, Claire Simon... ou Emad Burnat et Guy Davidi pour *Five broken cameras* nominé aux Oscars 2013 –) et permis au Cinéma du réel d'être relayé à travers le monde avec la diffusion des films des lauréats, ce n'est pas sans émotion que l'Institut français transforme son prix, qui change donc de nom et de section.

Le Prix de l'Institut français visera encore et toujours à récompenser la qualité et l'exigence formelle, mais aussi la créativité, l'originalité et l'apport du cinéma documentaire pour notre compréhension du monde.

*The Institut français has supported creative documentary films for many years through its Louis Lumière grants, the purchase of films for non-commercial exhibition worldwide, international promotion of the French Documentary Film Month and its annual award at the Cinéma du réel.*

*For this 35<sup>th</sup> edition of the festival, marked by the arrival of a new artistic director, Maria Bonsanti, and the creation of a new competitive section, the Institut français is delighted to endow the new French competition with the French Institute Award.*

*After attributing the Louis Marcorelles prize for over twenty years, awarding twenty-two documentaries and their filmmakers (notably, Rithy Panh, Nicolas Philibert, Claire Simon... or Emad Burnat and Guy Davidi for *Five broken cameras*, nominated for the 2013 Oscars) and relaying the Cinéma du réel abroad by screening its award-winning films, it is not without emotion that the Institut français has transformed its award, which will now change its name and section.*

*The French Institute Award will continue to reward the quality and formal rigour of a film, but also its creativity, originality and contribution to documentary cinema in terms of furthering our understanding of the world.*

Xavier Darcos  
Président de l'Institut français

*L'Institut français est l'opérateur du ministère des Affaires étrangères pour l'action culturelle extérieure de la France.*

*President, Institut français*

*The Institut français is the French Agency of the Ministry of Foreign and European Affairs in charge of promoting French culture overseas and internationally.*



À travers la Commission « Images de la Diversité », animée conjointement avec le CNC, l'Acisé a su créer les conditions d'une meilleure représentation de la diversité française et du changement de regard sur les habitants des quartiers.

Depuis 2007, l'Agence a ainsi financé près de 500 œuvres.

Dans la complémentarité qui unit le CNC à l'Acisé, l'engagement de l'Agence en faveur du documentaire est déterminant : qualité des œuvres aidées, grande diversité des porteurs de projets, notamment non liés au secteur commercial, et, en définitive, préservation d'une certaine production documentaire qui, sans l'Acisé serait très fragilisée. L'Acisé a ainsi aidé plus de 350 documentaires, soit près des deux tiers de son catalogue. L'Acisé soutient aussi bien des documentaristes confirmés tels que José Vieira, Claire Simon ou Rithy Panh, que des jeunes talents prometteurs.

Les choix effectués privilégient un traitement artistique témoignant d'un regard esthétique, et singulier, destiné non pas à rendre simplement compte de problématiques sociales, mais aussi à révéler des auteurs, qui, à partir d'une réalité riche et complexe, esquissent les nouveaux contours d'un imaginaire libéré des représentations simplistes.

*Thanks to the 'Images de la Diversité' Commission, run jointly with the CNC, Acisé has successfully created the conditions for a more effective representation of French diversity and the changing vision of our neighbourhoods and their residents.*

*Since 2007, the Agency has funded nearly 500 films.*

*In the complementarity between the CNC and Acisé, the Agency's commitment to documentary film is cardinal in terms of the quality of the funded works, the broad diversity of projects, notably those outside of the commercial sector, and the preservation of a certain documentary output that would be greatly weakened without Acisé's support. Acisé has thus helped to fund over 350 documentaries – almost two-thirds of its catalogue. Acisé supports not only experienced documentarists such as José Vieira, Claire Simon or Rithy Panh but also promising young talents. The choice of projects prioritises artistic approaches with aesthetic and original viewpoints, which do not just document social problems but also reveal filmmakers that, out of a rich and complex reality, shape the new contours of an imaginary free from simplistic representations.*

## Cinéma du réel

« Imaginer, c'est choisir » J. Giono, *Noé*, 1947

La recherche au niveau des langages cinématographiques et l'enjeu de raconter le monde ont toujours caractérisé les sélections de Cinéma du réel et c'est avec l'intention de continuer sur ce chemin que j'ai pris le relai. Face au grand nombre des films vus, nous avons orienté nos choix vers une ligne éditoriale qui rend compte de la richesse des écritures, des principes esthétiques, des pays et des conditions de productions et, bien sûr, des sujets.

Les traces de l'histoire sont l'un des éléments qui marquent la sélection de cette 35<sup>e</sup> édition de Cinéma du réel, l'histoire – d'un pays, d'un lieu, d'un groupe, d'une famille – revue et retravaillée par l'imaginaire collectif ou par l'imagination d'une seule personne. Le cinéma documentaire s'immisce là où la réalité entre en conflit avec les rêves. C'est là que le documentaire trouve dans la résistance, individuelle ou collective, sa richesse, sa beauté, son idée créatrice, qu'il s'agisse d'une résistance contre l'injustice sociale, les bouleversements environnementaux et climatiques, les guerres, le délitement de la société ou le déracinement. L'obstination et la persévérance qui caractérisent cette lutte sont nécessaires à ceux qui choisissent de s'exprimer avec le documentaire en racontant la réalité du présent, du passé, et pourquoi pas, des futurs possibles.

La section thématique *Pays rêvés, pays réels* propose des films contemporains qui interrogent l'identité imaginaire d'un pays, nous permettant de donner une tonalité, comme dans une partition, à l'ensemble du programme. Les autres sections parallèles nous racontent des luttes collectives – le mouvement populaire au Chili avant le coup d'état, les soulèvements sociaux en Inde filmés par Anand Patwardhan, les films du mouvement ouvrier révolutionnaire présentés dans la section *L'Art et la crise : du New Deal à aujourd'hui* – nous parlant aussi inévitablement d'idéaux et des rêves trop souvent bafoués. Avec l'hommage à Stephen Dwoskin, nous sommes dans la dimension privée de l'imaginaire et de la rêverie, mais pas moins puissante et essentielle, qui a permis à l'auteur de ne pas céder, et de toujours lutter.

Les cinéastes invités font tous preuve d'une sensibilité profonde et mènent une vraie réflexion artistique sur la représentation de l'altérité. Les quatre compétitions, une partie importante du programme élaborée avec le comité de sélection, proposent des auteurs reconnus aux côtés de cinéastes qui présentent leurs premiers films, mais pas moins forts ni solides. Ces 42 œuvres évoquent souvent à travers la réalité un « ailleurs », qu'il s'agisse d'un ailleurs proche ou lointain. Dans ces films, imaginer c'est essayer de sentir et découvrir ce qui se cache derrière l'autre, dans un autre lieu, dans une autre histoire.

Le programme de cette édition est en grande partie construit avec eux, avec les cinéastes : la suite d'*Arrested cinema* (après le grand succès de l'année dernière), la rencontre 35 ans/35 mm, conçue à l'occasion des 35 ans du festival, les débats, les tables rondes, la journée professionnelle dédiée au développement... tout ça a été construit en dialogue avec les participants, pour un festival qui souhaite être une étape dans les processus de création des auteurs qui croisent son chemin.

Ce programme est donc le résultat d'un effort collectif. Notre espoir est que cette diversité de regards et ces expériences mises ensemble donnent lieu à un programme varié qui raconte le cinéma du réel contemporain tout en valorisant ses racines.

Enfin, je profite de ces lignes pour de précieux remerciements : à Javier Packer Comyn, qui m'a passé le relai après 4 ans de travail passionnant, ayant poursuivi avec succès les accomplissements de ceux qui l'avaient précédé ; aux collaborateurs attentifs, préparés et enthousiastes que nous avons eu la chance de rencontrer en entreprenant cette aventure ; à la BPI qui nous soutient avec confiance et curiosité, prête à établir de nouveaux liens (la vidéothèque accueillie dans les espaces de la bibliothèque est un signe évident de ce soutien) ; aux partenaires qui permettent au Cinéma du réel de renouveler sa proposition et l'accompagnent au fil des ans, sans oublier bien sûr le public du festival, un public particulièrement sensible et exigeant, qui suit attentivement le programme également dans les nombreuses projections *Hors les murs*, et auquel nous souhaitons un très bon festival.

*“To imagine is to choose” Jean Giono, Noé, 1947*

The exploration of cinematographic languages and the desire to recount the world have always been the hallmarks of the Cinéma du réel's selections and it is our intention to continue along this path now we have taken up the festival's baton. Given the large number of films to be viewed, we focused our choice on an editorial line that reflects the richness of the writing, aesthetic principles, the countries and conditions of production and, of course, the subject.

It is in the traces of history that one of the aspects marking the 35<sup>th</sup> Cinéma du réel selection is to be found: the history – of a country, a place, a group, a family – revisited and reworked by the collective imaginary or the imagination of a single person. Documentary cinema intervenes when reality comes into conflict with dreams. At the moment, the documentary's wealth, beauty and creative inspiration lie in individual or collective resistance, be it against social injustice, upheavals in our environment and climate, war, social disintegration or uprootedness. The stubbornness and perseverance that characterise this struggle are crucial to those who have chosen the documentary genre to express present and past realities, and why not possible futures.

The Imaginary countries, real countries section proposes contemporary films that question the imaginary identity of a country and sets the key, as in a musical score, for the overall programme. The other parallel sections portray collective struggles – the popular movement in Chile before the military coup, the social uprising in India filmed by Anand Patwardhan, films from the revolutionary workers' movement presented in the section Art and crisis: from the New Deal to nowadays – and inevitably speak to us about ideals and dreams too often flouted. With the tribute to Stephen Dwoskin, we enter the personal, but no less powerful and vital, sphere of imagination and reverie, which enabled the author never to give up, to constantly pursue his struggle.

The invited filmmakers all have a profound awareness and artistic reflection on what it means to depict otherness. The four competitions, accounting for a large part of the programme established together with the selection committee, will screen recognised auteurs along with filmmakers who are presenting their first film, but who are no less strong and sturdy. These forty-two works often use reality to evoke an “elsewhere”, be it a close or distant elsewhere. In these films, imagining implies trying to sense and discover what lies behind the other, in another place, in another (hi)story.

The festival programme has for the most part been built with them, with the filmmakers: the follow-up to Arrested cinema (after last year's resounding success), the 35 years/35 mm encounter set up for the festival's 35<sup>th</sup> anniversary, the discussions, the round tables, the professional meeting on the theme of project development... all this has been built through dialoguing with the participants, for a festival that aims to be a step in the creative process of those auteurs that cross its path. The programme is the result of a collective effort. Our hope is that this diversity of views and pooled experience will create a very varied programme of films that show the cinema of contemporary reality while at the same time highlighting its roots.

We would like to take advantage of these lines to extend our heartfelt thanks: to Javier Packer Comyn, who handed over to us after four years of exciting work that also built on his predecessors' achievements; to the attentive, well-prepared and enthusiastic collaborators that we were fortunate enough to meet on embarking on this adventure; to the Bpi, which supports us with confidence and curiosity and is ready to forge new links (the video space hosted by the library is an obvious sign of this support); to our partners who have enabled the festival to continue its course and accompanied it over the years; and, last but not least, to the particularly sensitive and demanding public which has closely followed the festival, and its many Hors les murs screenings in less traditional venues, whom we wish a great festival.



Jury de la Compétition internationale ¶ *International Competition Jury*

- ① - Depuis une quinzaine d'années, **François Caillat** réalise des films à la frontière du documentaire et de l'essai. Il s'intéresse à l'absence, aux traces, à l'oubli. Il a réalisé plusieurs long-métrages pour Arte (*La Quatrième génération*, Cinéma du réel 1997) et pour le cinéma, notamment *Bienvenue à Bataville* (sorti en 2008) et *Une jeunesse amoureuse* (sortie en salles début avril 2013).
- ② - Diplômé en histoire de l'art à l'École du Louvre, **Sébastien Lifshitz** devient l'assistant de Bernard Blis-tène, conservateur au Centre Pompidou. Il remporte le Prix Jean Vigo en 2006 pour son court-métrage *Les Corps ouverts*. Son documentaire *La Traversée* (2001) sera projeté à La Quinzaine des réalisateurs de Cannes. Il remporte en 2013 le César du meilleur documentaire pour *Les Invisibles* (2011).
- ③ - **Claudine Nougaret** est productrice, ingénieur du son et réalisatrice. Elle fut la première femme en France chef opératrice du son au cinéma avec le film *Le rayon vert* (1986) d'Eric Rohmer. Depuis 1987, elle partage la vie et l'œuvre cinématographique de Raymond Depardon. Elle a entre autres signé le son des films *Urgences* (1987), *La Captive du désert* (1989), *Délits flagrants* (1994), *La Vie moderne* (2008).
- ④ - Né en Suisse italienne en 1950, **Luciano Rigolini** est reconnu pour ses travaux photographiques. Depuis 1995, il travaille à Paris chez Arte, où il est responsable des créations d'auteurs à l'Unité Documentaire. Il a produit des œuvres de cinéastes tels que Chris Marker, Alexandre Sokourov, Naomi Kawase, Alain Cavalier, etc., et découvert nombre de jeunes talents.
- ⑤ - Née à Strasbourg, **Charlotte Selb** a obtenu une maîtrise en études cinématographiques à l'Université Concordia de Montréal. Elle se joint à l'équipe des RIDM (Rencontres internationales du documentaire de Montréal) en 2003, où elle est coordonnatrice puis directrice de la programmation. Elle a collaboré à d'autres événements cinématographiques montréalais, dont *Vues d'Afrique* et le Festival du Nouveau Cinéma.

Le Jury de la Compétition internationale décernera le Grand Prix Cinéma du réel doté de 8 000 € par la Bpi, avec le soutien de la Procirep et le Prix international de la Scam doté de 5 000 €.

For about fifteen years, **François Caillat** has made films halfway between documentary and essay, focusing on absence, traces and oblivion. He has directed several feature-length documentaries for the Arte channel (*La Quatrième génération*, Cinéma du réel 1997) and for cinema, including *Bienvenue à Bataville*, 2008 and *Une jeunesse amoureuse*, due for theatre release in April 2013.

An art history graduate from the École du Louvre, **Sébastien Lifshitz** became the assistant to Bernard Blis-tène, a curator at the Centre Pompidou. He won the Jean Vigo award in 2006 for his short, *Les Corps ouverts*. His documentary, *La Traversée* (2001) will be screened at the Cannes Directors' Fortnight. At the 2013 Césars, he won the Best Documentary award for *Les Invisibles* (2011).

**Claudine Nougaret** is a producer, sound engineer and film director. She was the first woman in France to become sound director for cinema with Eric Rohmer's *The Green Ray* (1986). Since 1987, she has shared Raymond Depardon's life and cinematographic work. She has been sound director on most of his films, including *Urgences* (1987), *La Captive du désert* (1989), *Délits flagrants* (1994), *La Vie moderne* (2008).

Born in Italian Switzerland in 1950, **Luciano Rigolini** gained international recognition for his photography work in the 1990s. Since 1995 he has been based in Paris, working for the Arte channel, where he is in charge of auteur documentary. He has produced works by directors such as Chris Marker, Alexander Sokourov, Naomi Kawase, Alain Cavalier and discovered many young talents.

Born in Strasbourg, **Charlotte Selb** graduated with a Masters in Film Studies from Concordia University, Montreal. In 2003, she began working at the RIDM (Montreal International Festival), first as the programming coordinator in 2003 and later as the programming director. She also collaborates with other major cinematographic events in Montreal, such as *Vues d'Afrique* and the Festival du Nouveau Cinéma.

The International Competition jury will award the Cinéma du réel Grand Prix funded by the Bibliothèque publique d'information and supported by the Procirep (€ 8,000) and the Scam international award funded by the Scam (€ 5,000).





6

⑥ - **Felice d'Agostino**, born in 1978, is a film director, director of photography and editor. He has co-directed all of his work with Arturo Lavorato in their home region, Calabria. Their films have been shown in many festivals (Cinéma du réel 2005 and 2006) and won awards around the world, including the Orizzonti prize at the 68<sup>th</sup> Mostra of Venezia and best documentary at the Torino Film Festival in 2005.



7

⑦ - **Ariane Doublet** is film director and editor. Editing assistant on Marcel Ophuls' *Veillées d'armes* (1993), she then worked with directors such as Vincent Dieutre, Philippe Faucon, Pierre Creton... In 1999, she embarked on a long cinematographic project in Normandy with *Les Terriens*. Sequels followed and were shown at *Cinéma du réel: Les Sucriers de Colleville* (in 2004), *La Maison neuve* (in 2005), *La pluie et le beau temps* (in 2011).



8

⑧ - Cinema historian and critic, **Fabien Gaffez** is artistic director of the Amiens International Film Festival. Since 2009, he is member of the feature films selection committee of the *Semaine de la critique* at Cannes festival. He is a regular contributor to the cinema magazine *Positif* and various cultural journals, and is the author of several books on cinema.

**Felice d'Agostino**, né en 1978, est réalisateur, chef opérateur et monteur. Ses œuvres, toutes co-réalisées avec Arturo Lavorato dans leur terre, la Calabre, ont été projetées dans un grand nombre de festivals (Cinéma du réel 2005 et 2006), et ont reçu de nombreuses récompenses, dont le Prix Orizzonti à la 68<sup>e</sup> Mostra de Venise et meilleur documentaire au Torino Film Festival 2005.

- 6

**Ariane Doublet** est réalisatrice et monteuse. Elle est assistante sur le montage de *Veillées d'armes* de Marcel Ophuls (1993), puis travaille notamment avec Vincent Dieutre, Philippe Faucon ou Pierre Creton... En 1999, *Les Terriens* inaugure un travail cinématographique en Pays de Caux, en partie montré à *Cinéma du réel: Les Sucriers de Colleville* (2004), *La Maison neuve* (2005), *La pluie et le beau temps* (2011).

- 7

Critique et historien du cinéma, **Fabien Gaffez** est directeur artistique du Festival international du film d'Amiens. Il fait également partie du comité de sélection longs métrages de la *Semaine de la Critique* au Festival de Cannes depuis 2009. Il collabore régulièrement à *Positif* et à diverses revues culturelles et est l'auteur de plusieurs livres sur le cinéma.

- 8

*The First and Short Films Competition jury will award the Joris Ivens Award funded by Marceline Loridan-Ivens, the European Foundation Joris Ivens and the organisation Les Amis du Cinéma du réel (€ 7,500); and the short film award funded by the Bibliothèque publique d'information (€ 2,500) and sponsored by Vectracom (two digi-Beta tapes with subtitles).*

Le jury Premiers films et Courts métrages décernera le prix Joris Ivens doté de 7 500 € par Marceline Loridan-Ivens, la Fondation européenne Joris Ivens et l'association Les Amis du Cinéma du réel; et le Prix du Court métrage doté de 2 500 € par la Bibliothèque publique d'information et de deux Betanum avec incrustation du sous-titrage par Vectracom.

Jury de la Compétition française ¶ *French Competition Jury*

- ① - Chargée de la programmation et de la diffusion du cinéma français dans le monde à l'Institut français, **Anne-Catherine Louvet** a conçu de nombreux programmes ou cycles dédiés à des auteurs majeurs comme Jean Rouch, Raymond Depardon, Nicolas Philibert. Aujourd'hui, son activité de programmation s'est élargie à la fiction avec la rétrospective de cinéastes contemporains (Amos Gitai, Olivier Assayas, Benoit Jacquot...).
- ② - Diplômée de l'Académie des beaux-arts de Prague en cinéma et télévision, **Nina Numankadić** a travaillé depuis 2002 sur de nombreux long-métrages internationaux et festivals de films (Sarajevo, Rotterdam, Jihlava). Depuis 2006, elle est directrice générale du portail de films documentaires en ligne Doc Alliance. Elle vit et travaille à Prague.
- ③ - **Rada Šešić** est réalisatrice, critique, programmatrice et professeur. Née en Croatie, elle habite aujourd'hui aux Pays-Bas. Elle a notamment collaboré étroitement avec de nombreux festivals de films en Europe (Amsterdam, Rotterdam, Leipzig, Sarajevo) et est directrice artistique de deux festivals: Eastern Neighbours à La Haye et le festival de films documentaires Doku Art de Bjelovar en Croatie.

*Head of programming and exhibition of French films worldwide at the Institut français, **Anne-Catherine Louvet** has designed many programmes and cycles around major auteurs such as Jean Rouch, Raymond Depardon, Nicolas Philibert. Today, her programming activity has broadened to include fiction, with the retrospective of contemporary filmmakers (Amos Gitai, Olivier Assayas, Benoit Jacquot...).*

*Graduate from the Film and Television Faculty of the Academy of Fine Arts in Prague, **Nina Numankadić** has worked since 2002 on many international feature films and film festivals (Sarajevo International Film Festival, International Film Festival Rotterdam, Jihlava International Documentary Film Festival). She has been managing director of the Doc Alliance Films portal since 2006, living and working in Prague.*

***Rada Šešić** is a filmmaker, lecturer, critic and curator, born in Croatia but now living in the Netherlands. She has collaborated closely with a number of film festivals in Europe (Amsterdam, Rotterdam, Leipzig, Sarajevo) and is artistic director for two festivals: Eastern Neighbours, held in The Hague, and the documentary film festival Doku Art in Bjelovar, Croatia.*

- ①



- ②



- ③





### Le Jury des jeunes ¶ The Youth Jury

Composé de cinq lycéens des lycées Rodin (Paris XIII<sup>e</sup>), **Abouthena Bedja** et **Gildas Guevel** en 1<sup>er</sup> L et Raspail (Paris III<sup>e</sup>), **Julien Foenkinos**, **Étienne Dumortier**, **Joachim Vu** en 1<sup>er</sup> STIDD avec le réalisateur **René Ballesteros** décernera le Prix des jeunes – Cinéma du réel, doté de 2 500 € par le Centre Pompidou avec le soutien de la Mairie de Paris

*The Youth Jury will award the Youth Award – Cinéma du réel funded by the Centre Pompidou and supported by Paris City Council (€ 2,500).*

### Le Jury des bibliothèques ¶ The Librarians' Jury

Composé de **Sarah Doucet** Médiathèque d'Orléans, **Fadila Ferrah** Médiathèque intercommunale Maurice Genevoix, **Jean-Paul Gangloff** Bibliothèque des Musées de Strasbourg, avec le réalisateur **Julien Meunier** décernera le Prix des Bibliothèques doté de 2 500 € par la Direction générale des médias et des industries culturelles, ministère de la Culture et de la Communication.

*The Librarians' Jury will award the Library Award funded by the Direction générale des médias et des industries culturelles, Ministry of Culture and Communication (€ 2,500).*

### Le Prix Potemkine

Le Prix Potemkine est doté et décerné par la société Potemkine Films à un long ou moyen métrage en compétition (toutes sections confondues) et consiste en l'édition DVD du film dans la nouvelle collection documentaire de Potemkine.

*The Potemkine Award is sponsored and awarded by Potemkine Films to a competing feature or medium length documentary (all categories taken together) and consists in a DVD release of the film, as part of the new Potemkine's documentary series.*

### Le Prix des détenus

Le Prix des détenus du centre pénitentiaire de Fresnes est décerné par un jury de détenus à un courts métrages en compétition.

*The Fresnes Prisoners' Award is awarded to a short competing film by a jury of prisoners of Fresnes.*

### Le Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique

Décernera le Prix Patrimoine de l'immatériel doté de 2 500 € par la Direction Générale des Patrimoines.

*The Intangible Heritage Award is awarded and funded (€ 2,500) by the Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique, Ministry of Culture and Communication.*

### Images en bibliothèques

Composée de bibliothécaires, la commission nationale d'Images en bibliothèques sélectionne des documentaires récents pour une diffusion dans les bibliothèques. Partenaire de Cinéma du réel, la commission choisit, avec le service audiovisuel de la Bibliothèque publique d'information, des films de la compétition pour une acquisition au Catalogue national. Géré par la Bpi, ce catalogue constitue une ressource précieuse pour les bibliothèques qui programment et proposent des documentaires en prêt tout au long de l'année.

*Composed of librarians, the national commission of Images en bibliothèques selects recent documentaries to be diffused in libraries. Partner of Cinéma du réel, this commission chooses with the help of the audiovisual department of the Bibliothèque Publique d'Information, films from the competition for an acquisition in the national catalogue. Managed by the Bpi, this catalogue constitutes an important resource for libraries, programming and proposing documentaries for loan all year long.*

## FONDATEURS

La Bpi, représentée par son directeur  
 – Patrick Bazin  
 CNRS Images  
 – Jean-Michel Arnold  
 Comité du film ethnographique  
 – Jean Rouch †

## ÉQUIPE

Maria Bonsanti  
 – directrice artistique  
 Lili Hinstin  
 – adjointe à la direction  
 artistique et responsable  
 de la compétition française  
 Aurélien Marsais  
 – stagiaire programmation,  
 secrétaire des jurys  
 international et premiers films

Aude Erenberk  
 – responsable de la gestion  
 et du développement  
 Cathy Faucheux  
 – secrétaire administrative  
 et comptable

Philippe Guillaume  
 – chargé de production  
 Bianca Mitteregger  
 – régie et sous-titrage films  
 Stéphane Gérard  
 – régie  
 Jeanne Le Gall  
 – stagiaire régie  
 et responsable de l'Œlot  
 Mario Valero  
 – stagiaire vidéothèque

Muriel Carpentier  
 – chargée de la communication  
 et des partenariats  
 Arthur Pottier  
 – stagiaire communication  
 et presse, recherche de publics

Carine Bernasconi  
 – coordination des publications

Suzanne de Lacotte  
 – chargée du « hors les murs »,  
 des scolaires et du champ social

Mathilde Carreau  
 – responsable de l'accueil  
 des invités et des accréditations  
 Olivia Cooper-Hadjian  
 – chargée des accréditations  
 Julie Garnier  
 – stagiaire accueil  
 des invités et accréditations  
 Victor Borja  
 – stagiaire secrétaire des jurys  
 des bibliothèques et des jeunes  
 Lorraine Thilloy  
 – stagiaire secrétaire du jury  
 de la compétition française

Florence Verdeille  
 – Programmatrice,  
 Service Cinéma de la Bpi,  
 coordination des débats  
 Roxane Madore  
 – stagiaire coordination des débats

Claire-Emmanuelle Blot  
 – stagiaire photographe  
 Jean-Eudes Bazin  
 – stagiaire photographe

Dorine Brun,  
 Zoé Chantre,  
 Maïté Peltier  
 – coordination Journal du réel  
 Léa Marchet  
 – stagiaire maquettiste

Christophe Lalanne-Claux  
 – chauffeur

Emmanuel Lamotte  
 – blogmaster

## PRESSE

Jean-Charles Canu  
 Catherine Giraud

## COMITÉ DE SÉLECTION

Carine Bernasconi  
 Corinne Bopp  
 Pierre-Alexis Chevit  
 Charlotte Garson  
 Arnaud Hée  
 Lili Hinstin  
 Aurélien Marsais  
 Gildas Mathieu

COLLABORATEURS  
 À LA PROGRAMMATION

Antoine Barraud  
 Nicole Brenez  
 Bernard Eisenschitz  
 Arnaud Hée  
 Alice Leroy  
 Julien Marsa  
 Raphaëlle Pireyre  
 Federico Rossin

## RÉDACTEURS

Antoine Barraud  
 Carine Bernasconi  
 Nicole Brenez  
 Bernard Eisenschitz  
 Charlotte Garson (C. G.)  
 Arnaud Hée  
 Alice Leroy  
 Julien Marsa  
 Aurélien Marsais (A. M.)  
 Raphaëlle Pireyre  
 Nicolas Rey  
 Federico Rossin

## TRADUCTIONS

Gill Gladstone

## GRAPHISME

Stéphane Robert  
 – Dasein

## ARCHITECTE

Clément Lobbens

COMPÉTITION INTERNATIONALE	INTERNATIONAL COMPETITION	22
COMPÉTITION INTERNATIONALE PREMIERS FILMS	FIRST FILMS INTERNATIONAL COMPETITION	34
COMPÉTITION INTERNATIONALE COURTS MÉTRAGES	SHORT FILMS INTERNATIONAL COMPETITION	44
COMPÉTITION FRANÇAISE	FRENCH COMPETITION	58
CHILI : 1973 – 2013	CHILE : 1973 – 2013	70
ANAND PATWARDHAN : À L'ŒUVRE	ANAND PATWARDHAN : AT WORK	84
STEPHEN DWOSKIN IS...	STEPHEN DWOSKIN IS...	92
L'ART ET LA CRISE : DU NEW DEAL À AUJOURD'HUI	ART AND CRISIS : FROM THE NEW DEAL TO NO	98
PAYS RÊVÉS, PAYS RÉELS	IMAGINARY COUNTRIES, REAL COUNTRIES	106
SÉANCES SPÉCIALES	SPECIAL SCREENINGS	114
DÉBATS ET RENCONTRES	DEBATES AND MEETINGS	122
INSTALLATIONS ET ÉVÉNEMENTS	EXHIBITIONS AND EVENTS	130
INDEX	INDEX	138
PARTENAIRES	PARTNERS AND SPONSORS	141





COMPÉTITION  
INTERNATIONALE  
INTERNATIONAL  
COMPETITION

# NATHALIE MANSOUX

## DEPORTADO

2012, Portugal, France, 67', Couleur  
**Langue** Portugais **Format** DCP + HD Cam **Image** João Pedro Plácido  
**Son** Miguel Moraes Cabral **Montage** Justine Lemahieu  
**Producteurs** Raiva – Films Grain de Sable – Terratre Films [www.terratreme.pt](http://www.terratreme.pt)  
**Print source** Nathalie Mansoux **Email** [nathalie.mansoux@gmail.com](mailto:nathalie.mansoux@gmail.com)  
**Première internationale**

Née en France en 1974, **Nathalie Mansoux** s'installe à Lisbonne en 2001 et travaille pour la Cinémathèque Portugaise. Réalisatrice de documentaires, elle tourne en 2001 *De Paso por Juchitán*, en 2007 *Femmes en construcción* et en 2008, elle produit et réalise *Via de Acceso*.

Born in France in 1974, **Nathalie Mansoux** moved to Lisbon in 2001, where she works for the Portuguese Cinematheque. As a documentary filmmaker, she has directed *De Paso por Juchitán* (2001), *Femmes en construcción* (2007) and *Via de Acceso* (2008).



How can you put down roots in the land of your roots? This seemingly paradoxical question applies to the expelled from the United States, where they have lived as American residents sometimes from their early childhood, and who suddenly re-discover the land of their Azorean ancestors due to “double penalty”. *Deportado* explores the consequences of a 1996 change in US law that authorises the automatic expulsion of prisoners, even though they are hardly informed of this when the prosecution encourages them to plead guilty. Yet, Nathalie Mansoux never goes down the path of the argumentative documentary. The force of her film lies in the staggering contrast between the open, almost idyllic landscapes of the Portuguese archipelago and the absence of a horizon offering the former detainees a future. A tourist guide, “energy workshop” and antidepressants galore at home, everything seems programmed to make them forget the invisible bars. But the emptiness recreated by the framing and editing along with the moments of suspended time that intimate their mental indolence gives us an acutely physical sense of the archaic nature of this expulsion. Deprived of the family network that was present when they were in prison, *Deportado*’s Luso-Americans are painfully reminiscent of the outcasts of Ancient Greece. (C. G.)

Comment s’enraciner au pays de ses racines ? Le paradoxe n’est qu’apparent pour les expulsés d’Amérique qui, résidents aux États-Unis où ils vivent parfois depuis l’âge tendre, retrouvent soudain la terre de leurs ancêtres açoriens pour cause de « double peine ». *Deportado* explore les conséquences d’un changement législatif de 1996 qui autorise l’expulsion automatique des détenus, guère informés au moment où le parquet les encourage à plaider coupable. Jamais pourtant Nathalie Mansoux n’emprunte la voie du documentaire argumentatif. La force de son film tient dans le contraste sidérant entre les paysages ouverts, presque paradisiaques, de l’archipel portugais et l’absence d’horizon vital à laquelle les ex-détenus sont confrontés. Guide touristique, « atelier énergie » et antidépresseurs à gogo au foyer, tout semble programmé pour faire oublier les barreaux invisibles. Mais la vacuité que restituent les cadrages et le montage, les moments de suspension temporelle qui disent le désœuvrement psychique, rendent au ras des sens l’archaïsme de cette expulsion. Privés de leur réseau familial qui subsistait lorsqu’ils étaient en prison, les Luso-américains de *Deportado* rappellent douloureusement les bannis de la Grèce antique. (C. G.)



Quand elle retrouve à Rome Bahman Mohassess, célèbre peintre iranien à l'oubli duquel le régime postrévolutionnaire a activement contribué, Mitra Faharani ignore qu'elle filmera les derniers mois de sa vie. La joie est pourtant au rendez-vous dans ce film. Malgré l'exil de cet homosexuel après la chute de Mossadegh, en 1954, une vitalité pasolinienne caractérise l'artiste et son travail. Rare toile à n'avoir pas été détruite de ses propres mains, *Fifi hurle de joie*, accrochée dans sa chambre d'hôtel, résume cette combinaison de truculence et de désespoir. « On construit et on détruit, pour ne laisser au monde qu'une triste chanson » : le vers de Marino Marini dicté à la réalisatrice n'est que l'une des injonctions ludiques, parfois explosives, qui émaillent leur relation aussi fragile que touchante, Mohassess traitant le film en cours comme un autoportrait qu'il pourrait détruire à tout moment. En lui faisant rencontrer deux mécènes qui lui commandent une toile, Faharani joue les Balzac car l'entreprise a tout du *Chef-d'œuvre inconnu*. Comme le reste du commentaire off, cette référence littéraire fait office de sas indispensable entre la forme a priori familière du portrait filmé et la violence crue, sidérante, qui l'a brutalement laissé inachevé. (C. G.)

## MITRA FARAHANI FIFI AZ KHOSHHALI ZOOZE MIKESHAD FIFI HOWLS FROM HAPPINESS

2013, États-Unis, 96', Couleur **Langue** Farsi **Format** Blu ray **Image** Mitra Farahani  
**Montage** Yannick Kergoat, Suzana Pedro **Musique** Tara Kamangar  
**Interprétation** Bahman Mohassess, Rokni & Ramin Haerizadeh, Farshad Mahootfoush  
**Producteur** Butimar Productions [www butimarproductions.org](http://www.butimarproductions.org)  
**Distributeur, print source** Urban Distribution International [www urbandistrib.com](http://www.urbandistrib.com)  
**T.** +33 1 48 70 46 55 **Email** arnaud@urbandistrib.com  
**Première française**

Peintre et cinéaste, **Mitra Farahani** est née à Téhéran en 1975. Après avoir étudié avec le peintre Golem Hossein Nami, elle entre à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris et tourne son premier documentaire, *Juste une femme* (Teddy Awards-Prix du Jury, Berlinale 2002). Son deuxième film sur la sexualité en Iran, *Tabous*, est également présenté à la Berlinale en 2004.

*Painter and filmmaker, Mitra Farahani was born in Tehran in 1975. She studied with the renowned painter Golem Hossein Nami. In 2001, she began a degree at the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris, where she made her first documentary, Just A Woman. The film was awarded the Teddy Awards Special Jury Prize at the Berlin Film Festival. Her documentary on sexuality in Iran, Zohre and Manouchehr (Taboos), was also presented at the Berlinale in 2004.*

*When Mitra Faharani finds in Rome the famous Iranian painter Bahman Mohassess, who had been relegated to oblivion by the post-revolutionary regime, she is unaware that she will be filming the last months of his life. Yet, the film is full of joy. Although this homosexual artist went into exile in 1954 after Mossadegh's overthrow, a Pasolini-like vitality characterises the man and his work. Fifi Howls from Happiness, one of the few paintings he did not destroy but hung in his hotel room, sums up his mix of vivacity and despair. "We built and we destroyed, leaving the world with nothing but a sad song": this line by Marino Marini, which is forced on the filmmaker, is one of the many playful and sometimes explosive injunctions that punctuate their fragile, poignant relationship. Mohassess treats the film in the making as a self-portrait that he can destroy as he chooses. When Faharani introduces him to two art patrons that commission a painting from him, she is treading in Balzac's footsteps since the undertaking has all the makings of The Unknown Masterpiece. Like the rest of the voice-over commentary, this literary reference serves as a passage between the inherently familiar form of the filmed portrait and the staggeringly grim violence that brutally left it unfinished. (C. G.)*

# MARIA RAMOS

## MORRO DOS PRAZERES

### HILL OF PLEASURES

2013, Pays Bas, Brésil, 90', Couleur **Langue** Portugais **Format** DCP  
**Image** Guy Gonçalves, Leo Bittencourt, Miguel Lindenberg  
**Son** Felipe Mussel **Montage** Karen Akerman  
**Producteurs** VPRO **www** vpro.nl – Nofoco Filmes  
**Producteur, print source** KeyDocs **www** keydocs.nl  
**T.** +31 20 4222607 **Email** coen.soeepboer@keydocs.nl  
**Première internationale**

**Maria Ramos** est née à Brasilia en 1964. Après avoir étudié la musique à l'université de Brasilia, elle déménage aux Pays-Bas et intègre l'École nationale de cinéma et de télévision d'Amsterdam, en section réalisation et montage. Ses précédents longs métrages documentaires sur les institutions judiciaires au Brésil (*Justiça* en 2004 et *Juizo* en 2007) ont été récompensés dans de nombreux festivals.

*Maria Ramos (1964) was born in Brasilia, Brazil. After graduating at the University of Brasilia (BA in Music/Piano), she moved to the Netherlands where she entered the Netherlands Film and Television Academy (NFTVA), specialising in directing and editing. Her previous feature-length documentaries on Brazil's legal system (Justiça in 2004 and Juizo in 2007) have won awards in many festivals.*



*In 2011, a special police unit moved into the Hill of Pleasures, a favela in downtown Rio formerly controlled by a cartel. After years of police violence, the residents look on this pacification with a mistrustful eye. Each of the six people followed by Maria Ramos is placed on a physical or symbolic threshold: the frontier between adolescence and adulthood (with the consequences in case of arrest) for Brulane, whose androgyny also stands on a gender frontier; the role of community cohesion for the postman and women's football coach, who describes the siloed existence of the inhabitants in a nutshell: "We were islands... Now bridges are being built by those our community hates most". How can one accept help from one's enemy? How can law and order be made something that must be accepted, if not desired? With a sense of framing and rhythm that confirms the achievements of her earlier films on Brazil's legal institutions (Justice and Behave), Ramos finds the correct balance between the chronicle and the portrait. In two sequences particularly (a party, a funeral), this observational documentary ventures right to the edge of fiction – and recalls James Gray's We Own the Night... (C. G.)*

En 2011, une unité de police spéciale investit « la Colline des plaisirs », une favela du centre de Rio de Janeiro contrôlée auparavant par un cartel. Après des années de violences policières, les habitants voient d'un œil méfiant ce processus de pacification. Chacune des six personnes que suit Maria Ramos est postée à un seuil, concret ou symbolique : frontière entre l'adolescence et l'âge adulte (avec les conséquences en cas d'arrestation) pour Brulane, que son androgynie situe aussi sur une frontière de genre ; rôle de liant social pour le facteur et entraîneur de football féminin, qui résume le cloisonnement dans lequel ont vécu les habitants : « On était des îles... Maintenant, des ponts sont jetés par ceux que notre communauté hait le plus ». Comment accepter l'aide de son ennemi ? Comment rendre la loi et l'ordre sinon désirables, du moins incontournables ? Avec un sens du cadre et du rythme qui confirme la réussite de ses précédents films sur les institutions judiciaires brésiliennes (*Justiça* et *Juizo*), Ramos trouve un juste milieu entre chronique et portrait. Dans deux séquences en particulier (une fête, un enterrement), le documentaire d'observation s'aventure aux confins du romanesque – on songe à *La Nuit nous appartient* de James Gray... (C. G.)





Salto di Quirra, en Sardaigne : depuis les années 1950, ces montagnes sont utilisées non seulement comme terrain d'essais aéronautiques et missilistiques par l'OTAN, mais aussi par différents corps de l'armée italienne et même par l'industrie. Enquête géologique sur la pollution liée à l'expérimentation militaire, recherches dans les archives filmées de l'armée et quotidien d'un agriculteur du cru qui élève des bêtes avec son fils : si les trois blocs de *Materia oscura* paraissent d'abord étanches les uns aux autres, c'est parce que ce cloisonnement métaphorise l'aveuglement volontaire des autorités à reconnaître l'évidence. Dans ce « Larzac » cauchemardesque, que la terre, les hommes, les animaux et les végétaux soient ravagés par les essais militaires relève de l'expérience de tout un chacun mais semble frappé d'invisibilité. Il faut le montage choral, le croisement entre la variété presque cocasse des différentes armes testées et celle des maux des animaux pour rappeler un lien de cause à effet soigneusement effacé par la bureaucratie. D'un côté, une pollution mortelle qui n'a pas droit à l'image. De l'autre, une luxueuse archive institutionnelle qui conserve sur pellicule les shows son-et-lumière des explosions nocturnes. (C. G.)

## MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI **MATERIA OSCURA** *DARK MATTER*

2013, Italie, 80', Couleur/Noir et Blanc Langue Italien **Format** Blu-ray  
**Image, musique** Massimo Mariani **Son** Martina Parenti  
**Montage** Massimo D'Anolfi, Martina Parenti  
**Producteur** Rai Cinema [www.raicinema.it](http://www.raicinema.it)  
**Producteur, print source** Montmorency Film T. +39 02 58311361  
**Email** [montmorencyfilm@yahoo.it](mailto:montmorencyfilm@yahoo.it)  
**Première française**

Côte à côte, **Massimo D'Anolfi** et **Martina Parenti** ont écrit et réalisé *I promessi sposi*, sélectionné au festival de Locarno en 2006. En 2009, leur film *Grandi speranze* a également été présenté à Locarno. Leur précédent film, *Il Castello* (2011), a été sélectionné dans de nombreux festivals internationaux, et récompensé entre autres à Toronto, Séoul, Los Angeles et Turin.

*Together, Massimo D'Anolfi and Martina Parenti wrote and directed I promessi sposi (The Betrothed) in 2006, selected at the Locarno Film Festival. In 2009 the documentary film Grandi speranze (Great Expectations) was also presented at the Locarno Film Festival. Il Castello (The Castle), selected in many international festivals, has won awards in Toronto, Seoul, Los Angeles and Torino.*

*Salto di Quirra, in Sardinia: since the 1950s, these mountains have not only been used as a NATO aviation and missile test centre, but also by different corps of the Italian army and even by the arms industry. A geological survey on the pollution linked to military trials, research in the Army's film archives and the daily life of a local animal breeder and his son: if the three parts of *Materia oscura* first seem tightly sealed off from each other, it is because this compartmentalisation serves as a metaphor for the authorities' determined refusal to acknowledge the evidence. In this nightmarish "Larzac", the fact that land, men, animals and plants are ravaged by military testing is felt by all but seems doomed to invisibility. It needs the choral editing, the mixing of a host of almost comical test weapons and a variety of animal health problems to remind us of a cause-effect relationship that is carefully blanked out by bureaucracy. On one side, a deadly pollution that cannot be filmed. On the other, a luxurious institutional archive repository that conserves on film the sound-and-light shows of nocturnal explosions. (C. G.)*

# DOMINIQUE CABRERA Ô HEUREUX JOURS! O HAPPY DAYS!

2013, France, 92', Couleur **Langue** Français **Format** DigiBeta  
**Image** Dominique Cabrera, Diane Baratier, Victor Sicard, Cyril Machenaud  
**Son** Dominique Cabrera, Dominique Ciekala  
**Montage** Marc Daquin, Isidore Bethel, John Husley  
**Producteurs** Périphérie – Espace 1789 – In the Mood – Film Study Center Harvard  
**Producteur, print source** Ad libitum T. +33 1 48 51 91 71  
**Email** dominique.cabrera@wanadoo.fr **www** dominiquecabrera.uniterre.com  
**Première mondiale**

Née en Algérie, **Dominique Cabrera** s'installe en France en 1962. Elle entre à l'IDHEC puis travaille comme monteuse. Ses documentaires sont remarqués pour leur regard original sur la vie sociale: *Chronique d'une banlieue ordinaire* (1992), *Une poste à La Courneuve* (1994). Elle réalise en 1995 *Demain et encore demain*, un journal filmé.

*Born in Algeria, Dominique Cabrera moved to France in 1962. After graduating from the IDHEC in Paris, she went on to become a film editor. Her documentaries drew attention on account of their portrayal of social life with an original touch: Chronique d'une banlieue ordinaire (1992), Une poste à La Courneuve (1994). In 1995, she released a film-diary, Demain et encore demain.*



*It all begins with a family reunion that, thanks to the promising novelty of the filmmaker's brother's remarriage in the United States, brings together parents and four siblings, who this time have left their respective spouses and children behind. Back in the nuclear family of her childhood, Cabrera thinks she is filming the event but in fact fails to properly activate the camera, as her professional composure falters. Building on these faulty acts as well as a variety of filmic media, the filmmaker creates the texture of a home movie filmed over ten years. Already in her 1995 film diary, *Demain et encore demain*, Cabrera filmed a simple piece of bread "in order to see it", as if the camera alone was able to bring order to the chaotic substance of reality. By including in *O Happy Days* her search in Algeria for the roots of her mother, born anonymously, she cascades this approach down the generations. But this lovingly accumulated footage forcibly takes on an elegiac note: seeing it again means anticipating death on the faces of the living. Is it a coincidence that the filmmaker's son holds the camera at the end... as if offering a counterpoison? (C. G.)*

Tout commence par une réunion de famille qui, dans la nouveauté prometteuse d'un remariage du frère de la réalisatrice aux États-Unis, ne rassemble en fait que les quatre frères et sœurs et leurs parents, délestés pour ce voyage de leurs conjoints et enfants. Est-ce parce que ces retrouvailles renvoient au noyau familial de l'enfance que Dominique Cabrera, croyant filmer l'événement, a mal actionné la caméra, perdant un moment ses moyens de cinéaste professionnelle? De ces actes manqués, d'une traversée des supports de filmage aussi, la cinéaste fait la pâte d'un *home movie* tourné dix ans durant. Déjà dans son journal filmé de l'année 1995 intitulé *Demain et encore demain*, Cabrera filmait un simple morceau de pain « pour le voir », comme si seule la caméra pouvait ordonner la matière chaotique du réel. En incluant dans *O heureux jours* sa recherche en Algérie des racines de sa mère née sous x, elle perpétue cette démarche à travers les générations. Mais ce métrage accumulé avec amour ouvre forcément à l'élegie: le revoir, c'est anticiper la mort sur le visage des vivants. Est-ce un hasard si, comme un contrepoison, c'est le fils de la cinéaste qui tient à la fin la caméra? (C. G.)



Malgré son cadre posé et le rythme serein de ses saynètes, *El ojo del tiburón* marque la fin d'une enfance : cet été, Maycol et Bryan, deux amis de Greytown (Nicaragua), délaisseront la chasse au lance-pierres dans la forêt pour apprendre un métier, la pêche au requin, dont le père de Maycol semble l'un des derniers représentants. Alejo Hoiyman capte avec une grande finesse l'atmosphère à la fois idyllique et sereine, entre mer et forêt vierge, d'un quotidien dont le rythme apparemment calme, voire ennuyeux (les sujets de conversation favoris restent les Nike ou le téléphone portable) est troué de part en part par une violence récurrente. À la présence étrange de militaires qui semblent la risée de la population (successeurs du passé sandiniste du père), s'ajoute un *no future* social que Maycol résume avec un humour cinglant : il prétend vouloir devenir juge, « pour blanchir de l'argent et travailler pour les narcos, puis acheter un cartel »... Entre consumérisme, rodomontades de jeunes coqs et difficile apprentissage de leur premier vrai travail, on ne sait ce que deviendront les garçons mais le beau dernier plan du film montre que dans leur initiation, la présence de la caméra n'aura pas été anodine. (C. G.)

## ALEJO HOIJMAN EL OJO DEL TIBURON *THE SHARK'S EYE*

2012, Espagne, Argentine, 93', Couleur **Langue** Espagnol

**Format** DigiBeta **Image** Gaston Girod **Son** Manuel de Andrés, Nano Fernandez

**Montage** Alejo Hoiyman **Producteurs** Gema Films **www** gemafilms.com

– Astronauta producciones **www** astronautaproducciones.com

**Print source** Deckert Distribution T. +49 341 215 66 38

**Email** info@deckert-distribution.com **www** deckert-distribution.com

**Première française**

**Alejo Hoiyman** est né en 1972 à Buenos Aires. Son premier long métrage, *Dinero hecho en casa* (2004), parrainé par le Jan Vrijman Fund, a été sélectionné en compétition First Appearance de l'IDFA et Silverdocs entre autres. *Unidad 25* (2008), son second long métrage, a reçu le prix du meilleur film aux festivals de Buenos Aires et Guadalajara. *El Ojo del Tiburón* est son troisième long métrage documentaire.

**Alejo Hoiyman** was born in 1972 in Buenos Aires, Argentina. His first feature documentary, *Dinero hecho en casa* (2004), supported by the Jan Vrijman Fund, was invited to the First Appearance Competition in IDFA and Silverdocs and other film festivals. *Unidad 25* (2008), his second feature documentary, received the Best Film Award at the Buenos Aires and Guadalajara Film Festivals. *El Ojo del Tiburón* is his third feature documentary film.

*Despite its calm setting and the serene rhythm of its small scenes, El ojo del tiburón, marks the end of childhood: this summer, Maycol and Bryan, two friends from Greytown (Nicaragua), will forego hunting in the jungle with slingshots to learn the dying craft of shark fishing with Maycol's father, who is one of the few remaining representatives. Alejo Hoiyman captures with great finesse the idyllic, peaceful atmosphere of daily life, between sea and jungle. Yet, this apparently calm, even mundane, pace of life (with Nikes and mobile phones as the favourite topics of conversation) is riddled through and through with recurring violence. The strange presence of the military, successors to the father's Sandinist past and seemingly the laughing stock of the population, adds to a futureless social context that Maycol sums up with scathing humour, claiming that he wants to become a judge, "to launder money and work for drug traffickers, then buy a cartel". No one knows what the future holds for these boys, caught between consumerism, youthful sabre-rattling and the difficulties of learning their first real job. But the film's beautiful final scene shows that the camera's presence along their initiatory journey will have counted for something. (C. G.)*

# IGNACIO AGÜERO

## EL OTRO DÍA

### THE OTHER DAY

2012, Chili, 120' Couleur/Noir et Blanc  
**Langue** Espagnol **Format** DCP + HD Cam  
**Image** Ignacio Agüero **Montage** Sophie França  
**Producteurs** Agüero & Asociado Ltda – Suricato  
**Print source** Agüero & Asociado Ltda  
**T.** +56 2 723 9884 **Email** ignacioaguero@vtr.net  
**Première européenne**

Auteur, réalisateur, producteur, acteur, **Ignacio Agüero** est né à Santiago du Chili en 1952. Cinéaste ayant contribué à la dénonciation des exactions sous la dictature de Pinochet (*No Olvidar*, 1982, projeté dans *Chili : 1973-2013*), professeur de cinéma documentaire à l'école de cinéma de l'Universidad de Chile, il est l'un des membres fondateurs d'ADOC, l'association des documentaristes chiliens.

*Author, director, producer, actor, Ignacio Agüero was born in Santiago, Chile, in 1952. One of the filmmakers who denounced the crimes of Pinochet's dictatorship (No Olvidar, 1982, screened in Chile: 1973 -2013), and founding member of ADOC (Chilean Documentary Filmmakers' Association), he now teaches at the Chile Univesity Film School and directs the Master's documentary filmmaking programme.*



*An inner revolution: this is what the light accomplishes as it falls, from morning to night, on the different objects in the filmmaker's house, a space as rich in memories and travels as it is enclosed and confined between cat and bird, books and family photos. Without the changes of light that the passing hours imprint on this tranquillity, the shots would resemble a still life. But as if to escape from a solipsism whose spatial extension is his domestic interior, Ignacio Agüero decides to film the people who ring at his door – beggars or the unemployed looking for odd jobs. Before long, he asks if he can follow them and film them in their own district. In front of the camera, the very notion of "home" is shaken to the core. Makeshift shacks, insalubrious rooms overlooking a polluting factory, gunshots between gangs outside, families broken by drugs, teen marriages or untimely widowhood, hunger... Rather than indulge in a sociologising train of thought on the rift between Chile's social classes, the filmmaker steepes himself, and the intimacy of family or friends, in "lives other than his own". (C. G.)*

Une révolution intérieure : c'est ce à quoi se livre la lumière qui, du matin au soir, se porte sur tel ou tel objet de la maison du cinéaste, espace aussi riche de souvenirs et de voyages qu'il est clos, circonscrit entre chat et oiseau, livres et photos de famille. Sans les changements lumineux que les heures du jour impriment à cette quiétude, les plans relèveraient de la nature morte. Mais comme pour sortir d'un solipsisme dont son intérieur serait l'extension dans l'espace, Ignacio Agüero a décidé de filmer les gens qui viennent sonner à sa porte, mendiants ou chômeurs en quête d'un petit boulot. Bientôt il leur demande s'il peut les suivre, les filmer dans leur propre quartier. Devant la caméra, c'est l'idée même de « chez soi » qui s'en trouve ébranlée. Bicoques de fortune, pièces insalubres donnant sur une usine polluante, coups de feu échangés entre gangs à l'extérieur, familles brisées par la drogue, le mariage ou le veuvage précoces, la faim... Plutôt que de se livrer à une réflexion sociologisante sur le fossé entre les classes sociales chiliennes, le cinéaste laisse infuser dans son intimité même – familiale, amicale – ces « autres vies que la sienne ». (C. G.)





Très loin d'un reportage sur les conséquences de la catastrophe nucléaire japonaise de 2011, *The Radiant* frappe par sa sensibilité sémantique et rythmique à la mise en relation des sons et des images. Signé par un collectif, il est réellement pluriel dans son montage: l'entrelacs d'extraits de films fictionnels ou institutionnels, de témoignages et de plans tournés au Centre parasismique de Tokyo porte au jour une forme d'aveuglement scientifique, en partie invalidé par la catastrophe. Pire, une hypothèse émerge, à peine formulée mais puissante: et si le Japon, comme le suggère la journaliste May Shigenobu, était consciemment choisi au niveau planétaire pour être le laboratoire des expériences sur la radiation? Le déplacement des déchets de la centrale dans divers endroits du pays, modifierait par exemple la zone-test de référence, faussant les mesures de radiation. En faisant le pari du travail de la forme plutôt que du film-dossier, *The Radiant* se révèle plus finement politique. Ses plans sur une terre et une herbe qui, sans doute irradiées, ressemblent à n'importe quel bout de terrain sain, suggèrent combien l'invisibilité de la radioactivité profite au discours du pouvoir. (C. G.)

## THE OTOLITH GROUP THE RADIANT

2012, Grande Bretagne, 64', Couleur **Langue** Anglais, Japonais **Format** Blu-ray  
**Image** Sebastian Mayer, Jonas Mortensen **Son** Vicente Gutierrez  
**Montage** Simon Arazi **Musique** Tyler Friedman **Producteur** The Otolith Group  
**Distributeur, print source** LUX **www** lux.org.uk **T.** +44 20 7503 3980  
**Email** distribution@lux.org.uk  
**Première française**

**The Otolith group** est un collectif d'artistes fondé par Anjalika Sagar et Kodwo Eshun en 2002. Ce collectif propose la réalisation de films en pellicule et vidéo, l'écriture et le développement d'agoras pour une lecture approfondie des images dans les sociétés contemporaines. Nominé pour le Turner Prize, leur travail a notamment été exposé à la Biennale de São Paulo (2010) et à Manifesta (2010).

**The Otolith Group** is an artist collective founded by Anjalika Sagar and Kodwo Eshun in 2002. The Group integrates film- and video-making, writing, curating and developing public platforms for an in-depth reading of images in contemporary societies. In 2010, The Otolith Group was nominated for the Turner Prize. Their work appeared at the 29th São Paulo Biennial (2010) and Manifesta 8 (2010).

*Far-removed from a reportage on the aftermath of Japan's 2011 nuclear disaster, The Radiant has a striking semantic and rhythmic sensitivity to the interplay between sound and image. Directed by an artists' collective, it is also genuinely plural in its editing: the mix of fiction, institutional film excerpts, testimonies and shots filmed in the Seismic Centre in Tokyo reveals an infatuation with science that is partly discredited by the disaster. Worse still, a barely expressed but powerful hypothesis emerges: as the journalist May Shigenobu suggests, what if Japan had been deliberately chosen at the planetary level to serve as an experimental radiation laboratory? The removal of waste from the power station to various places in Japan impacts, for instance, the crucial notion of an uncontaminated "benchmark-zone" and seriously distorts measures. As the filmmakers have chosen to focus on the form of their film rather than fact-finding, The Radiant takes on a more subtly political dimension. Its images of a earth and grass that look like any other piece of healthy land, although doubtless irradiated, suggest that the invisibility of radioactivity is to the advantage of the authorities' discourse. (C. G.)*



# KAMAR AHMAD SIMON SHUNTE KI PAO! ARE YOU LISTENING!

2012, Bangladesh, 90' **Langue** Bengali **Format** HD Cam **Image** Kamar Ahmad Simon  
**Son** Sukanta Majumdar **Montage** Saikat Sekhaheswar Ray  
**Producteur** Begining **www** storiesofchange.net  
**Distributeur, print source** CAT&Docs **www** catndocs.com  
**T.** +33 1 83 97 05 46 **Email** info@catndocs.com  
**Première française**

**Kamar Ahmad Simon** est né et a grandi à Dhaka. Par absence d'école de cinéma au Bangladesh, il fait des études d'architecture. Il commence ensuite une carrière en tant que publicitaire. Il se tourne définitivement vers le cinéma lors d'une collaboration avec Tareque Masud, seul réalisateur bangladais à avoir gagné un prix à Cannes (*L'Oiseau d'Argile*, 2002). Il contribue régulièrement à des revues pour encourager le cinéma indépendant au Bangladesh.

**Kamar Ahmad Simon** was born and brought up in Dhaka. There being no film school in Bangladesh, he enrolled in architecture. After his graduation, he started his career in advertising. He turned to filmmaking when Tareque Masud (1955-2011), the only Cannes award-winning director (*The Clay Bird*, 2002) from Bangladesh, invited him to join him on a film project. He now advocates in local publications for the independent film movement in Bangladesh.



*Is it possible to live “normally” in the absurd situation of constantly moving house? Floods and storms are part of everyday life for the families living along the coast of Bangladesh. But the beauty of Shunte ki pao! lies in the fact that the film chooses to portray only one of them. Not particularly poor at the outset, the schoolteacher Rakhi and her husband Soumen, parents of young Rahul, saw their home and possessions engulfed by a tidal wave in 2009. Two years later, they are still waiting for government aid. Crab fishing, free showers under the rain, fruit bought piece by piece – filmed with the resources of direct cinema and from an unusually low camera angle given the extremely low roofs of these makeshift houses, Kamar Ahmad Simon draws a nuanced portrait of a middle class adapting to near breaking point. Exile in India? “An illusion”, says the jobless husband. A seawall? Everyone is helping to rebuild it, but the impressive plans for this structure in wood, sand and stone are not convincingly robust. In a setting where the cycle of time too often forebodes other disasters, the filmmaker’s endurance becomes the most promising hope that some kind of continuity in time is possible. (C. G.)*

Peut-on vivre « normalement » dans l'absurdité du déménagement permanent? Inondations et tempêtes forment le quotidien des familles du littoral du Bangladesh. Mais la beauté de *Shunte ki pao!* vient de ce que le film s'en tient à la chronique de la vie d'une seule d'entre elles. Pas forcément pauvres à l'origine, l'institutrice Rakhi et son époux Soumen, parents du petit Rahul, ont vu leurs biens et leur logement engloutis par un raz-de-marée en 2009. Deux ans plus tard, l'aide gouvernementale se fait toujours attendre. Pêche au crabe, douche de pluie gratuite, fruits achetés à l'unité – avec les moyens du cinéma direct, sa caméra tenue plus bas qu'à l'accoutumée puisque les maisons de fortune sont fort basses de « plafond », Kamar Ahmad Simon livre un portrait nuancé d'une classe moyenne s'adaptant jusqu'au point-limite. L'exil en Inde? « Un mirage », dit le mari au chômage. Une digue? Chacun participe à sa reconstruction, mais les plans splendides sur ce chantier de bois, de sable et de pierre ne rassurent pas quant à sa solidité. Dans cet environnement où le temps est trop souvent celui, cyclique, du retour des catastrophes, l'endurance du cinéaste devient l'espoir le plus fiable qu'une continuité temporelle est possible. (C. G.)



Chinatown, New York. Un homme observe. En off et en chinois, il évoque son passé de natif de ce quartier, quitté il y a 50 ans. Fenêtres, trottoirs, escaliers d'incendie, célébrités du cinéma autobiographique venus tourner ici et dont l'observateur fait « ses figurants »... La poésie photographique des inserts urbains fait presque oublier de s'interroger sur le narrateur lui-même, sur sa prolixité redoublée par des cartons silencieux. Dans ce film réalisé par une femme américaine, l'homme – bibliothécaire, homosexuel, sinophone – est une invention. Mais comme il le dit à propos de tout autre chose, « les mots rendent l'impossible imaginable » : la morsure documentaire a eu lieu, cet homme existe, par la puissance d'une voix qui fabrique « une machine à regarder, une machine à m'enseigner comment regarder ». En revendiquant la matière documentaire en même temps que l'écriture fictionnelle, Shelly Silver mesure la possibilité pour un point de vue imaginaire d'atteindre une vérité plus subtile que celle de l'autobiographie. « Je suis à la recherche d'un mensonge qui révélerait le monde » (c'est encore l'homme qui parle, bien sûr...). (C. G.)

## SHELLY SILVER TOUCH

2013, États-Unis, 68' Couleur/Noir et Blanc Langue Chinoise

**Format** HD Cam + Blu-ray **Image** Shelly Silver

**Montage** Shelly Silver, Cassandra Guan **Narration** Lu Yu

**Producteur, print source** House Productions [www.shellysilver.com](http://www.shellysilver.com)

**T.** +1 212 732 2986 **Email** [info@shellysilver.com](mailto:info@shellysilver.com) **Photo** © Shelly Silver

**Première française**

Artiste new-yorkaise travaillant sur l'image fixe et animée, **Shelly Silver** explore à travers ses films les zones hybrides entre sphère privée et publique, fiction et documentaire tout en remettant en question la relation filmeur / filmé. Elle a exposé son travail à travers le monde, entre autres au MoMa à New York, à la Tate Modern de Londres, au Centre Pompidou et à la Berlinale. Elle est aujourd'hui professeur associée d'arts visuels à l'université de Columbia.

**Shelly Silver** is a New York based artist working with the still and moving image. Her work explores contested territories between public and private, narrative and documentary, and the watcher and the watched. She has exhibited worldwide, including at the MoMa in New York, Tate Modern, Centre Georges Pompidou, Berlin film Festival among others. She is Associate Professor of Visual Arts at Columbia University.

*Chinatown, New York. A man is watching. In a voice-over in Chinese, he recalls his past in the district where he was born and which he left fifty years ago. Windows, sidewalks, fire escapes, the stars of locally shot autobiographical films whom the observer enlists as "his extras"... The photographic poetry of the film's urban inserts almost makes us forget to ponder on the narrator himself, on his loquaciousness, which is made even more obvious by the silent intertitles. In this film made by a woman filmmaker, the man – a librarian, homosexual, Chinese-speaking – is an invention. But as he says, talking about an entirely different subject, "words enable you to imagine the impossible". The documentary bite thus leaves its mark – the man exists, through the power of a voice that builds "a machine for watching, a machine that teaches me how to watch". By staking her right to documentary material as well as fictional writing, Shelly Silver sizes up the likelihood of an imaginary point of view reaching a truth more subtle than autobiographical truth. "I'm looking for a lie that will reveal the world" (these words are spoken by the man, of course...). (C. G.)*

# ZHANG MENGQI

## ZI HUA XIANG: 47 GONG LI TIAO WU *SELF-PORTRAIT:* *DANCING AT 47 KM*

2013, Chine, 77', Couleur **Langue** Chinois **Format** DigiBeta  
**Image, son, montage** Zhang Mengqi  
**Producteur** Caochangdi Workstation [www.ccdworkstation.com](http://www.ccdworkstation.com)  
**Producteur, print source** Zhang Mengqi **Email** 23044884@qq.com  
**Première mondiale**

Née en 1987, **Zhang Mengqi** est actuellement danseuse à Pékin, où elle a créé deux spectacles, *Self-portrait and Dialogue with My Mother* et *Self-portrait and Sexual Self-education*. Après avoir présenté *Self-Portrait at 47km* à Cinéma du réel 2012 en compétition Premiers Films, elle revient avec ce dernier volet d'une trilogie qui s'inscrit dans le projet *Folk Memory* de la Caochangdi Workstation.

*Born in 1987, Zhang Mengqi is currently a dancer in Beijing, where she has created two productions: Self-portrait and Dialogue with My Mother and Self-portrait and Sexual Self-education. After her film, Self-Portrait at 47km, presented at Cinéma du réel 2012 in the First Films competition, this film is the latest episode in her trilogy, which is part of the Caochangdi Workstation's Folk Memory project in Beijing.*



After *Self-portrait at km 47* (Cinéma du réel 2012), Zhang Mengqi pursues her contributions to the Folk Memory Project, relentlessly questioning the survivors of the 1959-61 famine in her village, “47 kilometres” (47 km from Suizhou, in Hebei Province). Mistrust, fear of criticising the Communist Party... It is no coincidence that she is welcomed by a barking dog at the outset of the film. But her perseverance is also clear right from the start: she keeps the animal at bay with her even louder bark. This time, her collecting has a concrete purpose: to erect a stone memorial. She enquires about the names of witnesses and the dead, the dates – an almost impossible quest given that memories seem so fragmentary. Her determination to unlock this repressed history also brings her face to face with destitution in the here and now: a shack lit by a weak diesel lamp, the noiseless decline of a community reluctant to celebrate those who died from indigestion after a providential bowl of rice or because they were barred from scavenging through dustbins. “They are not heroes, they have done nothing exceptional”, says one old man. Whether in its choreography or photography, Zhang’s choreographed photo installation set up near the village confirms that memory is not reserved for “heroes”. (C. G.)

Après *Self-portrait at km 47* (Cinéma du réel 2012), Zhang Mengqi poursuit sa contribution au *Folk Memory Project*, interrogeant sans relâche les survivants à la famine de 1959-61 dans son village de « 47 kilomètres » (à 47 km de Suizhou, dans le Hebei). Méfiance, crainte de critiquer le Parti communiste... Ce n'est pas un hasard si ce sont des aboiements de chien qui l'accueillent au début du film. Mais sa persévérance se remarque aussi d'emblée : elle tient à distance l'animal en aboyant elle-même de plus belle. Cette fois, sa collecte a une fonction concrète : édifier une stèle commémorative. D'où ses questions sur les noms des témoins et des morts, les dates – une recherche presque impossible tant les souvenirs paraissent fragmentaires. Son souci de faire ressurgir une histoire refoulée l'amène aussi à se confronter au dénuement bien présent : taudis éclairé par une faible lampe au diesel, étiolement à bas bruit d'une communauté qui hésite à célébrer ceux qui, morts d'indigestion après un bol de riz providentiel ou parce qu'on leur a refusé de fouiller les poubelles, « ne sont pas des héros, ils n'ont rien fait de grand », dit un vieillard. Par la chorégraphie et la photographie, Zhang affirme que la mémoire n'est pas réservée aux « héros ». (C. G.)



COMPÉTITION  
INTERNATIONALE  
PREMIERS FILMS

FIRST FILMS  
INTERNATIONAL  
COMPETITION



# DENIS KLEBLEEV

## 31<sup>ST</sup> HAUL

2012, Russia, 60', Couleur  
**Langue Russe Format BluRay Image, son, montage** Denis Klebleev  
**Producteur** Marina Razbezhkina Studio  
**Producteur, print source** Denis Klebleev  
T. +7 903-290-13-55 **Email** dklebleev@gmail.com  
**Première française**

**Denis Klebeev** est né en 1981 à Borisoglebsk, en Russie. Après avoir étudié à l'École d'Aviation Civile de Moscou, il travaille dans l'aviation jusqu'en 2010. C'est alors qu'il entre dans l'atelier documentaire de Marina Razbezhkina. *31<sup>st</sup> Haul* est son film de fin d'études.

*Denis Klebleev was born in 1981 in Borisoglebsk, Russia. After graduating from Moscow University, he worked in an airline sales department until 2010. In 2010-2011, he attended the Marina Razbezhkina Workshop of Documentary Films. 31<sup>st</sup> Haul, is his diploma project.*



Watch out, a road movie: will Vitalik and Yuri, whose hands are dirtied as much by the oil sludge as by the mud in which their trucking tank is stuck, get to their destination? This fine team, not lacking in resourcefulness (one of them greases a tank part with mayonnaise), is not on its way to some war against a separatist State or to a military camp, but to the Kamchatka village grocery, which is awaiting the replenishment of its supplies. This opening in the mid-action certainly has a slapstick side, but the retirees of the poverty-ridden peatlands barely surviving on the bread delivered weekly by the green truck in Sergey Dvortsevov's *Bread Day* (1998), or the wandering trucker in Sergei Loznitsa's *My Joy* (2010) have preceded this film and temper its comic vein. Denis Klebleev soon enters into the more intimate life of the two truckers: one, who is the companion of woman owner of the small transport firm, half-confesses that he is a professional parasite, while the other does his best to hide a hyper-sensitivity under his cruelly macho behaviour. Sexuality, family, money, human relationships seem to be overheated and the outside world, annihilated. All that remains is to drive off again into the night. (C. G.)

Attention, road movie : Vitalik et Youri, les mains souillées autant par le cambouis que par la gadoue dans laquelle leur camion-tank s'est embourbé, parviendront-ils à destination ? La fière équipée, qui ne manque pas de ressources (l'un d'eux graisse une pièce avec de la mayonnaise) n'est pas en route vers quelque guerre contre un État séparatiste ou un campement militaire, mais vers l'épicerie d'un village du Kamtchatka qui attend son ravitaillement. Cette ouverture *in medias res* dégage certes un comique de situation, mais les retraités des tourbières miséreux tout juste approvisionnés en pain par un wagon vert hebdomadaire dans *Le Jour du pain* de Sergueï Dvortsevov (1998), ou le camionneur errant de *My Joy* de Sergueï Loznitsa (2010) viennent aussi en tête devant ce film, tempérant sa veine burlesque. Bientôt, Denis Klebeev entre dans l'intimité des deux routiers : l'un, compagnon de la patronne de cette petite entreprise de transports, avoue à demi-mot sa vocation de parasite, l'autre semble faire tous les efforts possibles pour enfouir sous un machisme cruel une sensibilité à fleur de peau. Sexualité, famille, argent, les relations humaines semblent chauffées à blanc et l'extérieur, anéanti. Reste à reprendre la route dans la nuit. (C. G.)





## DIEUDO HAMADI ATALAKU

2013, République Démocratique du Congo, France, 60', Couleur

**Langue** Français, Lingala **Format** HD Cam

**Image, son** Dieudo Hamadi **Montage** Dieudo Hamadi, Penda Houzangbe

**Producteur** Mutotu Productions

**Producteur, print source** Walter Films [www.walterfilms.com](http://www.walterfilms.com)

**Email** [vincent.munie@walterfilms.com](mailto:vincent.munie@walterfilms.com)

**Première française**

**Dieudo Hamadi** est né à Kisangani, en République Démocratique du Congo (RDC), en 1984. Diplômé de l'INSAS à Bruxelles, il co-réalise *Dames en Attente* avec Divita Wa Lusala, court métrage pour lequel ils obtiennent la bourse Pierre et Yolande Perrault à Cinéma du réel en 2010.

**Dieudo Hamadi** was born in 1984 in Kinsangani (Democratic Republic of Congo) and graduated from INSAS film school in Brussels. He was awarded the Pierre and Yolande Perrault grant at Cinéma du réel in 2010 for the film *Dames en Attente*, co-directed with Divita Wa Lusala.

L'élection présidentielle de 2011 fut la deuxième élection libre seulement, depuis l'indépendance de la République Démocratique du Congo en 1960. Gaylor, pasteur sans-le-sou (comme une majorité des neuf millions d'habitants de Kinshasa) se métamorphose en *atalaku*, « crieur » en lingala. Il fait affaire avec le député le plus offrant dont il assure la publicité dans la rue et pour qui il dénicher des musiciens qui composeront la chanson de sa campagne. *Atalaku* n'aurait sans doute pu être tourné par un non-Congolais, tant il semble faire corps avec ceux qu'il filme – le réalisateur est parfois sommé de filmer tel bourrage d'urnes, et la foule trop dense s'écarte à son passage, confusément convaincue qu'il faut un témoin. La construction du film rend compte d'un effet-domino entre l'*atalaku* et les relais qu'il paie à son tour – musiciens, vendeuses, danseurs... –, jusqu'au vertige puisque Gaylor, prêcheur d'un dieu bien éphémère, se voit reprocher son incapacité à tenir les promesses des autres. En choisissant de continuer à tourner deux semaines après l'élection, Hamadi ménage un épilogue en forme de sortie de l'immersion parfois violente qui fait aussi la force de son film. (C. G.)

The 2011 presidential election is only the second free election since the Democratic Republic of the Congo gained independence in 1960. Gaylor, a penniless (like most of Kinshasa's nine million inhabitants) pastor turns into an *atalaku*, which means a "crier" in Lingala. He makes a deal with the political candidate who has offered him the highest price for his services: ensuring the campaign's street publicity and finding musicians to write the campaign's song. *Atalaku* could certainly not have been made by a non-Congolese, given the extent to which the filmmaker becomes one with those he films – he is sometimes summoned to film ballot-box stuffing and the teeming crowd make way for him, dimly aware that having a witness is crucial. The film is constructed so as to show the domino effect between the *atalaku* and those he pays down the line – musicians, salespeople, dancers – to a point of confusion as Gaylor, who preaches for a very ephemeral god, is blamed for his inability to keep the promises of others. Hamadi's choice to continue filming two weeks after the election allowed him to accommodate an epilogue that breaks with this occasionally violent immersion, which also gives the film its force. (C. G.)

# ADRIEN LECOUTURIER

## FIEBRES

2013, France, Belgique, 45', Couleur **Langue** Espagnol  
**Format** DCP + Blu-ray **Image** Adrien Lecouturier  
**Son** Felix Blume **Montage** Louise Jaillette  
**Producteur, print source** Les Films Nus – Zaradoc – Tango Bravo  
**Email** adrienlecouturier@gmail.com  
**Première mondiale**

Après des études de philosophie et de photographie, **Adrien Lecouturier** entre à l'INSAS en option Image. Opérateur et cadreur, il collabore à de nombreux projets artistiques, autant en fiction qu'en documentaire. *Fiebres*, son premier film, a été accueilli en résidence à Périphérie.

*After his philosophy and photography studies, Adrien Lecouturier graduated from INSAS film school in Brussels. He collaborates on many artistic projects as cameraman for fiction and documentary films. Fiebres his first movie, was in residence at Périphérie.*



Three men advance through a noise-filled forest, surrounded by tapirs, nutria and toucans: on the high Amazonian plateaus, Pierre, a Franco-Venezuelan doctor, travels from camp to camp to treat the gold and diamond diggers. Trained as a director of photography, Adrien Lecouturier has teamed up with a virtuoso of sound editing (Florian Namias) and gives each sequence a unity, a nugget patiently extracted from the friable block of filming that one imagines is physically trying. Although the fight against malaria calls for systematic disinfection of the camps, Pierre's consultations are essentially face-to-face talks about physical and mental cracks, dependency on alcohol or on the "stone". Getting the locals, who are men of few words, to open up seemed an impossible feat, but he lives in the region and we can hear in his discreet questions that an inseparable link ties him to his patients. "In the depths of the miners' eyes, Pierre finds a spark that he has known well", writes Lecouturier in his director's statement. "His father was a gold digger, a miner like many of the locals, before marrying an Indian woman from the Apure lowlands, having a son and returning to Europe thanks to his pot of gold and diamonds". (C. G.)

Trois hommes avancent dans une forêt bruisante, entre tapirs, ragondins et toucans : sur les hauts plateaux d'Amazonie, un médecin franco-vénézuélien va de campement en campement pour soigner les chercheurs d'or et de diamants. Directeur de la photographie de formation, Adrien Lecouturier s'entoure d'un monteur-son virtuose (Florian Namias) et confère à chaque séquence une unité, dégageant patiemment une pépite du bloc friable d'un tournage que l'on imagine physiquement éprouvant. Si la lutte contre le paludisme implique de désinfecter systématiquement les campements, le cœur de la consultation de Pierre, le médecin, se joue dans des face-à-face où se disent les fractures physiques et mentales, la dépendance à l'alcool ou à la « pierre ». Faire parler les taiseux du cru semblait a priori impossible, mais lui vit dans la région, et l'on entend jusque dans la discrétion de ses questions qu'un lien insécable l'unit à ses patients. « Pierre retrouve au fond des yeux des mineurs une étincelle qu'il a bien connue », écrit le cinéaste dans une note d'intention. « Son père était chercheur d'or, un *minero* comme il y en a tant ici, avant d'épouser une indienne des plaines de l'Apure, d'avoir un fils et de rentrer en Europe grâce à la marmite d'or et de diamants ». (C. G.)



En s'entretenant avec ses oncle et tantes, le cinéaste brosse un portrait oblique de sa grand-mère, qui achève son existence dans une maison de retraite de Kyoto. Pragmatique, le fils évoque des raisons de santé précises et un veuvage mal vécu. Peu à peu, ses sœurs se remémorent leur propre enfance, comme si, pour exorciser leur propre culpabilité, elles se devaient de garder en mémoire le tempérament rude de leur mère. Puis, grâce à une forme d'écoute aussi intime que flottante, les mots se font sourdement plus durs, et un discours individualiste balaie l'évidente sollicitude du début. « C'est la première fois que j'aime ma vie ! », lâche l'aînée, qui, un temps, a logé sa mère âgée. Cette rudesse, la construction du film en cercles concentriques vers la parole de la grand-mère en situe bientôt l'origine dans un passé lui-même éprouvant, entre dettes monumentales du mari, banqueroutes et démêlés avec les yakuzas. « Je te vois ! J'ai trouvé la source de l'amour », chantera la vieille femme, tirée pour un mariage de sa maison de retraite. Lucide et délicat, *Mirror of the Bride* porte au jour les affects transmis à bas bruit de mère en fille, entre amour fusionnel et devoir filial. (C. G.)

## YUKI KAWAMURA MIRROR OF THE BRIDE

2013, Japon, France, 92', Couleur

**Langue** Japonais **Format** HD Cam + Blu-ray

**Image, son** Yuki Kawamura

**Montage** Junko Watanabe, Yuki Kawamura

**Producteur, print source** Yuki Kawamura

**Email** info@yukikawamura.com [www.yukikawamura.com](http://www.yukikawamura.com)

**Première mondiale**

Né au Japon en 1979, **Yuki Kawamura** vit et travaille à Paris. Vidéaste et cinéaste, il tourne en 2008 *Senko*, son premier court métrage de fiction, lauréat du prix œcuménique du Festival d'Oberhausen. En 2010, son documentaire *Grandmother* reçoit le prix du court métrage à Cinéma du réel.

*Born in Japan in 1979, Yuki Kawamura works and lives in Paris. Video-artist and filmmaker, he shot his first short-film, Senko, in 2008, which won the Ecumenical Prize at the Oberhausen film festival. In 2010, his documentary, Grandmother, received the Short-Film award at Cinéma du réel.*

*In the conversations with his uncles and aunts, the filmmaker obliquely sketches a portrait of his grandmother, who is living out her final days in a nursing home near Kyoto. As a pragmatist, her son explains that she has specific health problems and was unhappy in her widowhood. Little by little, his sisters recall their own childhoods, as if compelled to keep the memories of their mother's harsh character alive in order to exorcise their own guilt. Gradually, thanks to the intimate and free-floating listening, their words take on an underlying hardness and an individualistic discourse banishes the initial caring words. "For the first time, I love my life!" spurts out the eldest, who had for a time taken her elderly mother under her roof. The film's construction in concentric circles that converge on the mother's words soon pinpoints the origin of her harshness: a gruelling past laden with her husband's monumental debts, bankruptcies and conflicts with the yakuzas. "I see you! I have found the source of love", sings the old woman when she is hauled out of the home to attend a wedding. Lucid and delicate, *Mirror of the Bride* reveals the emotions silently transmitted from mother to daughter, a mixture of symbiotic love and filial duty. (C. G.)*

# GERARD-JAN CLAES, OLIVIA ROCHETTE **RAIN**

2012, Belgique, France, 80', Couleur **Langue** Anglais, Allemand, Français  
**Format** DCP + HD Cam **Image, son** Gerard-Jan Claes, Olivia Rochette  
**Montage** Dieter Diependaele, Olivia Rochette, Gerard-Jan Claes  
**Producteur** Savage Film **www** savagefilm.be  
**Producteur, print source** Doc & Film International **T.** +33 1 42 77 89 66  
**Email** h.horner@docandfilm.com **www** docandfilm.com **Première française**

**Olivia Rochette et Gerard-Jan Claes**, nés en 1987 en Belgique, vivent et travaillent à Bruxelles. Pendant leurs études ils ont commencé à travailler avec la chorégraphe Anne Teresa De Keermaeker et sa compagnie de danse Rosas. Leur film de fin d'étude *Because We Are Visual* (2010) a été montré dans de nombreux festivals en Europe. Travaillant sur un nouveau projet de film, ils sont artistes associés au Beursschouwburg à Bruxelles, 2012-2016.

Born in 1987 in Belgium, **Olivia Rochette and Gerard-Jan Claes** live and work in Brussels. They began to work with choreographer Anne Teresa De Keermaeker and the Rosas troupe during their studies. Their film, *Because We Are Visual* (2010), has been shown in a number of festivals across Europe. They are associated artists of the Beursschouwburg in Brussels, 2012-2016, and currently working on a new documentary project.



*Solicited by the Paris Opera, Anne Teresa De Keersmaeker agrees to put on a new production of Rain (2001) involving contemporary dance movements that at first seem alien to the illustrious French ballet company. The filmmakers were already familiar with the work of this choreographer, who had previously commissioned recordings from them, and they share her sense of rigour and sensuality. In this case, a mix of documentary sobriety and brief incursions into the realm of fiction, as when the camera lingers on the graceful beauty of one of the ballerinas, in defiance of the narrative thread and the Opera company's rules (filming is all right, but not just one person). The editing thus switches between different types of images: the video of the first production of Rain that the troupe sometimes consults, shots from the Opera's surveillance cameras, telephone conversations with the choreographer... The film acts as a curtain, like the minimal and undulating fringe of Rain's Paris stage set. Through the things that are hidden from view, this fragmentary form suggests that beyond the technical learning process there is a more mysterious appropriation. A transmission only visible perhaps in the living present of the performance. (C. G.)*

À la demande de l'Opéra de Paris, Anne Teresa De Keersmaeker accepte de monter à nouveau *Rain* (2001), dont la gestuelle contemporaine paraît a priori étrangère à l'illustre compagnie française. Familiers du travail de la chorégraphe qui leur a déjà commandé des captations, les réalisateurs partagent avec elle un goût de la rigueur et de la sensualité. En l'occurrence, sobriété documentaire et discrètes incursions romanesques, comme lorsque, faisant fi de la chronologie et des règles de la compagnie de l'Opéra (filmer, d'accord, mais pas une seule personne), la caméra s'attarde sur la beauté gracile de l'une des ballerines. Le montage alterne ainsi des régimes d'images différents : vidéo de la première création de *Rain* que consulte parfois la troupe, plans de caméras de surveillance de l'Opéra, conversations téléphoniques de la chorégraphe... Le film se fait rideau, semblable à la frange minimale et ondoyante du décor de *Rain* à Paris. Par ce qu'elle soustrait au regard, cette forme fragmentaire suggère qu'au-delà du travail technique d'apprentissage des pas, une appropriation plus mystérieuse a lieu. Une transmission visible seulement, peut-être, dans le présent vivant de la performance. (C. G.)





« C'est ce dont j'ai toujours rêvé : des photos de nu, des clubs, tu vois ce que je veux dire ! ». Du plus petit au plus grand, les frères Zanders, William, Bryan et Kentrell, insufflent à cette symphonie urbaine onirique une dose d'excitation adolescente. Une nuit durant, ils parcourent le *French Quarter* de la Nouvelle-Orléans, avant de retraverser au petit matin le Mississippi. Tournée sur neuf mois mais montée comme une seule coulée nocturne, cette déambulation (qui tire son titre du nom d'une rue) captive par l'enfilade brillante d'artistes de rue rencontrés, propres à cette ville hors-normes (musiciens, danseuses, clowns, fanfares de Mardi-gras, ivrognes « professionnels »...) mais aussi par l'impression d'immersion que procurent cadrages, montage et mixage. Dans une séquence aussi inquiétante que magique, les cinéastes-opérateurs (eux-mêmes frères) semblent pousser discrètement les garçons à visiter un bateau de croisière désaffecté. L'omniprésence de l'eau et le travail sur la voix off des Zanders n'est pas sans évoquer *Les Bêtes du sud sauvage* de Benh Zeitlin, mais les nombreuses étapes du parcours – maison de passe, prédicateurs, port d'attache... – jettent aussi un pont vers les grandes fictions romanesques. (C. G.)

## BILL ROSS, TURNER ROSS TCHOUPITOULAS

2012, États-Unis, 82', Couleur **Langue** Anglais **Format** Fichier numérique  
**Image, son, montage** Bill & Turner Ross **Producteur** Michael Gottwald  
**Distributeur, print source** Outlook Filmsales GmbH  
**T.** + 43 720 346 934 **Email** youn@outlookfilms.com **www** outlookfilms.com  
**Première française**

Les frères **Bill et Turner Ross** travaillent ensemble depuis de nombreuses années. Les courts métrages de Bill ont été diffusés dans des festivals tels que Cannes et Seattle. Turner a travaillé à la direction artistique pour des studios. En préparation de leur troisième documentaire, ils conçoivent, produisent, tournent et montent ensemble tous leurs films de manière indépendante.

*As brothers, Bill and Turner Ross have worked together on everything for the past twenty-eight years. Bill's short films have been featured at festivals that include Cannes and Seattle. Turner has worked in the art departments of studio features. Living in Los Angeles, they are now producing their third independent documentary feature together. They self-conceive, scout, produce, shoot and edit all of their work.*

*"This is everything I hoped for! Naked pictures, clubs, you know what I mean?" The Zanders brothers, from youngest to oldest, William, Bryan and Kentrell, inject a dose of youthful excitement into this dreamlike urban symphony. For a whole night, they wander around New Orleans' French Quarter before crossing back over the Mississippi in the early hours of the morning. Filmed over nine months but edited as if shot in a single evening, this filmic stroll (named after a street) captivates us with the succession of glittering street entertainers one typically meets in this out-of-the-ordinary city (musicians, dancers, clowns, Mardi Gras bands, "career" drunks...), but also with the immersive effect induced by the framing, editing and mixing. In one disquieting but magical sequence, the filmmaker - cameramen (also brothers) appear to discreetly spur the boys into exploring a disused riverboat. The ever-present water and the work on the Zanders' voice-overs is somewhat reminiscent of Benh Zeitlin's *Beasts of the Southern Wild*, but the many milestones on their itinerary – brothel, preachers, home port... – also creates a link with great fiction cinema. (C. G.)*



# SALOMÉ LAMAS

## TERRA DE NINGUÉM

### NO MAN'S LAND

2012, Portugal, 72', Couleur  
**Langue** Portugais **Format** DCP + Blu-ray **Image** Takashi Sugimoto, Salomé Lamas  
**Son** Bruno Moreira **Montage** Telmo Churro  
**Producteur, print source** O Som e a Fúria T., +351 21 358 25 18  
**Email** fm@osomeafuria.com **www** osomeafuria.com  
**Première française**

**Salomé Lamas**, née en 1987, vit et travaille à Lisbonne. Durant ses études de cinéma à Lisbonne, Prague et Amsterdam, elle a notamment travaillé sur la relation entre image et temps, et a exposé ses œuvres dans des galeries et des festivals au Portugal et à l'étranger. En 2012, elle est primée à IndieLisboa pour *Encounters with a Landscape*, et gagne le prix du meilleur documentaire au 20<sup>e</sup> Curtas Vila do Conde pour *A Comunidade*.

*Salomé Lamas, born in 1987, works and lives in Lisbon. During her film studies in Lisbon, Prague and Amsterdam, she has worked with time-based images and exhibited both in art spaces and film festivals in Portugal and abroad. In 2012, she won an award at IndieLisboa for Encounters with a Landscape and won the the best documentary award at 20<sup>th</sup> Curtas Vila do Conde for A Comunidade.*

*An unfurnished room, a chair. All around, half-light. The “no man’s land” of the title is neutral ground on which Paulo de Figueiredo, a mercenary in his sixties, agrees to talk about his life. But it also delimits an area of history still so recent and so poorly documented that the man’s revelations seem to call for some formal signs from the filmmaker – numbered chapters, intertitles. “The smell of blood gave me rushes of adrenaline...” – the film’s textual framework is a necessary minimum to help contain the violence of what is said and the suspicion that the mercenary is possibly relishing his recollections. Whereas Gianfranco Rosi’s El Sicario (Cinéma du Réel 2011) portrays a repentant killer in order to explore the workings of a single system (Mexican drug-trafficking), Figueiredo, who asserts that he has not changed, has served an array of different powers. The Portuguese colonial wars, the CIA in Salvador, Spanish and French anti-ETA commandos... Political regimes change, but the contracting-out of the worst kind of work is unaffected by the crisis. The ending of Terra de ninguém in the open air brings a postscript to what we learn in the film: all well-organised bureaucracies make sure that any strong arms they hire are stripped of their identity. In extremis, it is the film itself that certifies that a non-person has indeed existed. (C. G.)*



Une pièce nue, une chaise. Autour, la pénombre. Le « no man’s land » du titre est un terrain neutre sur lequel Paulo de Figueiredo, mercenaire sexagénaire, accepte de raconter sa vie. Mais il désigne aussi une zone historique encore si récente, si peu documentée, que les révélations de l’homme semblent appeler l’empreinte formelle de la cinéaste – chapitres numérotés, cartons de texte. « L’odeur de sang me donnait des poussées d’adrénaline... » – il faut au moins ces annotations pour encaisser la violence de ce qui est dit et le soupçon de la possible jouissance que procure au mercenaire sa remémoration. Autant *El Sicario* de Gianfranco Rosi (Cinéma du Réel 2011) explorait via un tueur repentant les rouages d’un seul système (le narcotrafic mexicain), autant Figueiredo a servi des pouvoirs variés. Guerres coloniales portugaises, CIA au Salvador, commandos espagnols et français anti-ETA ... Les régimes politiques changent, mais la sous-traitance du pire ne connaît pas la crise. La fin à l’air libre de *Terra de ninguém* apporte un codicille à ce que l’on y apprend : toute bureaucratie bien organisée se doit d’ôter son identité au bras armé qu’elle s’adjoint. In extremis, c’est le film lui-même qui atteste qu’une non-personne a bel et bien existé. (C. G.)



Cette chronique familiale dans une communauté rurale du Nicaragua s'ouvre sur un plan surprenant – un paysage à la beauté si paisible que seule une énorme tête de statue émergeant des eaux suggère la gravité de l'inondation qui l'a dévasté. Dans le quotidien de don Sebastian, de son épouse et de leur cadet (le seul de leurs dix enfants à n'avoir pas quitté le pays), les allées et venues des volailles, le cochon à tuer ou les matchs de football télévisés tissent une temporalité cyclique, hors de l'Histoire. La énième victoire électorale des Sandinistes entendue aux nouvelles (« On a encore gagné ! », Daniel Ortega) semble participer de ce retour du même qui confine à l'absurde. Pourtant, comme l'inondation qui ouvre le film, ce fragment de vie politique dont la radio se fait le faible écho, constitue l'un des rares liens avec l'extérieur. La qualité d'écoute du réalisateur, sa patience, rendent palpable une tension dans l'immobilité même de cette famille. Une grande partie de la vitalité, des affects de Sebastian et des siens ont été eux-mêmes ravagés par la force centrifuge de l'exil. La quiétude de cette terre menace à tout moment de se figer en immobilité mortifère. (C. G.)

## RUBÉN MARGALLÓ

### LA TIERRA QUIETA

#### STILL LAND

2013, Espagne, 72', Couleur **Langue** Espagnol **Format** HD Cam + Blu-ray  
**Image** Haliam Pérez **Son** Rubén Margalló **Montage** Patricio Bottos  
**Producteur, print source** Rucs collective **T.** +34 93 372 38 27  
**Email** ruben.margallo@gmail.com **www** rucscollective.wordpress.com  
**Première mondiale**

Né en 1983, **Rubén Margalló** a étudié dans le Master Documentaire de Création à l'université Pompeu Fabra de Barcelone. Son premier court métrage, *Familia 068* (2008), co-réalisé avec Toni Edo, a été distingué dans de nombreux festivals, tels que Tampere, CPH:DOX, Documenta Madrid, Krakow, entre autres. *La Tierra quieta* est son premier long métrage, développé dans le cadre de son Master.

**Rubén Margalló**, born in 1983, studied Creative Documentary at Pompeu Fabra University in Barcelona. *Familia 068* (2008), his first short film co-directed with Toni Edo, was selected and won awards in many film festivals around Europe, including Documenta Madrid, Krakow, Tampere, CPH:DOX. *Still Land* is his first feature-length film and was developed during his Master's studies.

*This family chronicle, set in a rural community in Nicaragua, opens with a surprising shot – a landscape so peacefully beautiful that the only sign of the severe flooding that has devastated it is the enormous head of a statue just visible above the waters. In the day-to-day life of don Sebastian, his wife and their youngest son (the only one of their ten children that has not gone abroad), the comings and goings of their chickens, the pig to be slaughtered and the televised football matches weave a wheel of time detached from history. The umpteenth Sandinist election victory on the news (“We have won again!” Daniel Ortega) seems to reinforce this unchanging cycle bordering on the absurd. Yet, like the opening shots of the floods, the fragment of political life faintly echoed by the radio is one of the rare links with the outside world. The filmmaker's keen sense of listening and patience give a palpable feel to the tension underlying to the family's immobility. A large part of the vitality and emotions of Sebastian and his family has been devastated by the centrifugal force of exile. The peacefulness of this land threatens to freeze into a deadly immobility from one moment to the next. (C. G.)*





COMPÉTITION  
INTERNATIONALE  
COURTS MÉTRAGES

SHORT FILMS  
INTERNATIONAL  
COMPETITION

# NADIA SHIHAB

## AMAL'S GARDEN

2012, Irak, États-Unis, 33', Couleur **Langue** Turc  
**Format** HD Cam + Blu-ray **Image** Nadia Shihab **Son** Philip Perkins  
**Montage** Nadia Shihab, Sara Maamouri  
**Producteur, print source** Nadia Shihab  
**T.** +1 806 789 2640 **Email** nzshihab@gmail.com **www** nadiashihab.com  
**Première européenne**

Née d'une mère irakienne et d'un père yéménite, **Nadia Shihab** est cinéaste et compositrice de musique expérimentale. Urbaniste de formation, elle s'intéresse aux formes narratives qui émergent du territoire et du déplacement (elle a notamment travaillé avec des communautés déplacées au sud de la Turquie et les réfugiés irakiens en Californie). Sa famille est souvent le point de départ de ses explorations filmiques.

*Nadia Shihab, born of an Iraqi father and a Yemeni father, is a documentary filmmaker and experimental musician based in San Francisco. Trained as an urban planner, she is interested in the multiple narratives that arise from place and displacement (she has worked with displaced communities in southeast Turkey and with Iraqi refugees in California), and often uses her family as a starting point for her experimental storytelling.*



*“Before, here, there was only the Iraqi flag...” In Kirkuk, in northern Iraq, almost ten years after the fall of Saddam Hussein’s regime, the Kurdish, Turkish and Iraqi flags fly side by side. The filmmaker of Amal’s Garden approaches this coexistence obliquely, with infinite tenderness, filming only what is intimate: the tiny details in the life of her uncle Mustafa, now in his eighties, and her aunt Amal, who is younger than her husband and takes care of him, managing the last phase of reconstruction work on their badly war-damaged house. With an informal yet discreet presence, Nadia Shihab wonderfully captures the absurdity of daily life, the pugnacious and gentle character of her aunt, who is capable of recounting in the same breath how “the Arabs over there took our houses” and giving her niece the recipe of the dish she is preparing. The filmmaker includes multiple shots of the garden, which has become the haven of her old singing uncle as well as the place where her aunt first busies herself in the morning: as such, it becomes a delicate synecdoche of the “land” – the thing for which most wars have been fought. (C. G.)*

« Avant, ici, il n’y avait que le drapeau irakien... ». À Kirkouk, au nord de l’Irak, les drapeaux kurde, turc et irakien flottent conjointement, près de dix ans après la chute du régime de Saddam Hussein. Cette coexistence possible, la réalisatrice d’*Amal’s Garden* l’aborde de biais, avec une infinie tendresse, en filmant seulement l’intime : les menus détails de la vie de son oncle octogénaire Mustafa et de sa tante moins âgée Amal, qui prend soin de lui en dirigeant la dernière phase des travaux de reconstruction de leur maison, très abîmée pendant la guerre. Présence à la fois familière et discrète, Nadia Shihab saisit à merveille l’absurdité de ce quotidien, le tempérament pugnace et doux de sa tante qui, dans la même phrase, peut raconter que « les Arabes là-bas nous ont pris nos maisons » et livrer à sa nièce la recette du plat qu’elle est en train de préparer. En multipliant les plans sur le jardin, devenu refuge du vieil oncle chantant et premier lieu où s’active la tante le matin, la cinéaste en fait la synecdoque délicate de la « terre » – ce pour quoi ont lieu la plupart des guerres. (C. G.)





« Ce pays étrange ne m'est pas étranger » : de la banlieue où il a vécu une partie de son enfance, Mehdi Benallal retient la rectitude des rues, dont la toponymie – en écho à la présence à Bois d'Arcy des Archives françaises du film – porte sans conviction les noms de Chaplin, Tati, Lang ou Von Stroheim. Si le cinéaste n'avait pas conscience, comme il le dit dans une voix off ciselée dans une colère froide, que Bois d'Arcy abritait l'une des plus grandes prisons de France, il l'a toujours ressenti confusément : dans cette zone filmée comme stérile, où seul le ciel ménage des ouvertures, il a fallu, fils d'Algérien, endurer un racisme ordinaire dont de menus signaux marquent, encore aujourd'hui, les murs, le mobilier urbain. Par-delà la sécheresse factuelle de l'inventaire et son contrepoint douloureusement personnel, c'est une image singulière qui émerge du passé : la silhouette du père qui, de très loin, s'approche des siens et les fixe sans pour autant les saluer. Prostration d'une figure familière qui peine à se détacher du fond, comme si la fixité menaçante des plans appartenait en propre à ce paysage pétrifié. (C. G.)

## MEHDI BENALLAL BOIS D'ARCY

2013, France, 24', Couleur **Langue** Français **Format** DigiBeta  
**Image, montage** Mehdi Benallal **Son** Mehdi Benallal, Élodie Royer  
**Producteur** Mehdi Benallal  
**Producteur, print source** Triptyque Films **T.** +33 6 31 04 17 24  
**Email** gmassart@triptyquefilms.com **www** triptyquefilms.com  
**Photo** © Mehdi Benallal  
**Première mondiale**

Né en 1977, **Mehdi Benallal** a réalisé 3 2 1 (Trois deux une) (2001), La Complice (2003), Qui voit Ouessant (2007), Le Retour à Sceaux (2010), et Aux rêveurs tous les atouts dans votre jeu, présenté en Contrechamp français à Cinéma du réel en 2011.

*Born in 1977, Mehdi Benallal has directed 3 2 1 (Trois deux une) (2001), La Complice (2003), Qui voit Ouessant (2007), Le Retour à Sceaux (2010), and Aux rêveurs tous les atouts dans votre jeu, presented in the 'Contrechamp français' section of Cinéma du réel in 2011.*

*“This strange country is not foreign to me”: of the suburb where he spent part of his childhood, Mehdi Benallal remembers the straightness of the streets, whose toponymy – echoing the presence of the French Film Archives at Bois d'Arcy – unconvincingly carry the names of Chaplin, Tati, Lang or Von Stroheim. As he says in a voice-over tinged with a cold anger, he had not been aware that Bois d'Arcy also hosted one of France's largest prisons but had somehow sensed it: in an area filmed as a sterile place, where only the sky offers an opening, this son of an Algerian had to put up with commonplace racism whose discreet signs still mark the walls and street furniture. Beyond the factual aridity of this urban inventory and the filmmaker's painfully personal counterpoint, a singular image of the past emerges: the silhouette of the father who approaches his family from an enormous distance and stares at them without so much as a greeting. The collapse of a familiar figure almost devoured by the background, as if the threatening fixity of the film shots were an inherent part of this petrified landscape. (C. G.)*

# FRANÇOIS BONENFANT CE QUE MON AMOUR DOIT VOIR WHAT MY LOVE MUST SEE

2013, Portugal, France, 11', Couleur  
**Langue** Portugais **Format** DCP + Blu-ray **Image** Rui Poças **Son** Vasco Pimentel  
**Montage** Mathias Bouffier **Interprétation** João Vieira Torres  
**Producteur, print source** François Bonenfant  
**Email** francois.bonenfant@gmail.com  
**Première mondiale**

**François Bonenfant** vit et travaille entre Lille et Paris. Il a étudié la mise en scène théâtrale à l'INSAS (Bruxelles) et les Lettres à Paris X. Il a été programmateur à la Cinémathèque française (Fenêtre sur le court métrage contemporain). Depuis 2010, il est responsable pédagogique Cinéma et arts visuels au Fresnoy, Studio national des arts contemporains, et collabore régulièrement à la revue *Bref*.

**François Bonenfant** lives and works in Lille and Paris. He studied theatre directing at INSAS in Brussels and Literature in Paris. He formerly worked as a programmer for the French Cinematheque. Since 2010, he has been a director of cinema and visual arts studies at Le Fresnoy, the Studio national des arts contemporains, and often works with the magazine, *Bref*.



*Three distinct, clear-cut sequences as three stages of love: the love one searches for, the love that gives itself and the love that leaves in order to grow. In an opening shot, near the Tagus, in the summer evening light, a young man faces the camera lost in contemplation. Off-screen, a piece of music echoes like the sad and beautiful melody that foreshadows a love story, when the loved one's greatest and sweetest hopes take shape. Then, under the drowsy midday sun, this other gives of himself entirely, in all his truth and materiality, his face fully bathed in light. His voice becomes embodied and he offers himself up to the person looking at him, filming him. As daylight fades on the roofs of Lisbon, the young man is still there but seems aloof, ready to take his distance; he must leave "to be born, to live, to discover the world, see the rivers' waters flowing, hear the birds singing". With its simple, pared down poetry, Ce que mon amour doit voir recalls the melancholy of love's first glimmers, when separation lightly skims each instant, but also the love that leads away from the loved one to melt into the world and its immensity. (C. B.)*

Trois séquences, distinctes et franches, comme trois étapes de l'amour : l'amour que l'on cherche, l'amour qui se donne et l'amour qui s'en va pour grandir. Au début, près du Tage, dans la lumière d'un soir d'été, un jeune homme face caméra s'offre à la contemplation. En off, une musique résonne comme la mélodie belle et triste qui accompagne les prémices d'une histoire d'amour, lorsque l'être aimé cristallise les espoirs les plus beaux et les plus doux. Puis, dans la torpeur du soleil de midi, l'autre se donne entièrement, dans sa vérité et sa matérialité, le visage en pleine lumière. Sa voix prend corps et il s'offre à celui qui le regarde, qui le filme. Alors que le jour décline sur les toits de Lisbonne, le jeune homme est toujours là mais semble distant, prêt à s'éloigner ; il doit partir « pour naître, pour vivre, pour découvrir le monde, voir courir l'eau des rivières et entendre les oiseaux chanter ». Dans une poésie simple et épurée, *Ce que mon amour doit voir* évoque la mélancolie des premières lueurs de l'amour où le moment de la séparation affleure à chaque instant, mais aussi l'amour qui conduit loin de l'être aimé pour se fondre dans le monde et son immensité. (C. B.)



Venu soutenir un partisan des droits de l'homme à Xinyu, le réalisateur allume discrètement sa caméra quand les policiers viennent « inspecter » la chambre d'hôtel qu'il partage avec ses compagnons. Dans un espace-temps exigü, le contrôle de police, visiblement orienté, tourne au petit théâtre de l'absurde, focalisé sur un faux malentendu autour de la nationalité de Zhu Rikun. Devant son passeport chinois, l'insistance du policier à lui redemander par oral sa nationalité porte le pavlovisme bureaucratique aux confins du burlesque, renforcé par le fait que la fine équipe de limiers, qui ne se sait pas filmée, allume elle-même une caméra... Le cadrage qui décapite certains d'entre eux traduit, quoiqu'involontairement, l'attitude robotique et servile de ces canards sans tête, ces bras armés du pouvoir qui oublient jusqu'au sens de la question qu'ils posent. L'effet de ce dispositif minimal serait franchement comique, s'il ne révélait, en vingt minutes de métrage en temps réel, la violence de l'oppression d'État : son éradication de la relation de cause à effet, en un vertige qu'un livre comme *La Question* d'Henri Alleg ou qu'un film comme *S 21 la machine de mort Khmère rouge* de Rithy Panh, ont en leur temps porté au jour. (C. G.)

## ZHU RIKUN CHA FANG THE QUESTIONING

2013, Chine, 20', Couleur **Langue** Chinois **Format** HD Cam  
**Image** Zhu Rikun **Son** Thom O'Connor **Montage** Yu Xiaochuan  
**Producteur, print source** Fanhall Films **T.** +86 10 69 59 91 31  
**Email** zhurikun@gmail.com  
**Première mondiale**

**Zhu Rikun** est né dans la province chinoise du Guangdong en 1976. En 2001, il fonde Fanhall Films, société de production, de distribution et d'organisation de festivals, contribuant largement au cinéma indépendant en Chine. Jury pour de nombreux festivals (Locarno, Hong Kong entre autres), il a notamment créé DOChina en 2003, un des premiers festivals de films indépendants en Chine, et est aussi directeur artistique du Beijing Independent Film Festival.

*Zhu Rikun was born in Guangdong province in 1976. In 2001, he founded the company, Fanhall Films, which produces and distributes films and organises film festivals, contributing considerably to independent filmmaking in China. He has been a jury member for many festivals (Locarno, Hong Kong...). In 2003, he founded DOChina, one of China's first independent film festivals, and is also the programme director of Beijing Independent Film Festival.*

*On a visit to support a human rights activist in Xinyu, the filmmaker discreetly switches on his camera when the police come to "inspect" the hotel room he shares with his companions. In this cramped space-time, the obviously biased police control turns into a scene from the theatre of the absurd around a misunderstanding about Zhu Rikun's nationality. When a police officer, with his passport in hand, insistently demands him to give spoken confirmation of his nationality, bureaucratic pavlovism is driven to the brink of slapstick, especially as the ultra-smart team of sleuths, unaware they are being filmed, switch on their own camera... Decapitating some of them, the framing reflects – albeit involuntarily – the robot-like, servile attitude of these headless chickens, the strong arms of power that even forget the meaning of the question they are asking. The effect of this minimal dispositif would be outright comic if it did not reveal, in twenty minutes of real-time footage, the violence of the State's oppression: its negation of any relationship between cause and effect is a dizzying spiral that a book like Henri Alleg's *La Question* or a film like Rithy Panh's *S-21: the Khmer Rouge Killing Machine* also revealed in their time. (C. G.)*

# ROBIN HARSCH LES CHEVEUX COURTS, RONDE, PETITE TAILLE THE NEIGHBOR

2012, Suisse, 29', Couleur **Langue** Français **Format** DigiBeta  
**Image, son, montage** Robin Harsch  
**Producteur, print source** Rita Productions  
T. +41 22 775 1550 **Email** robinh@bluewin.ch **www** ritaproductions.com  
**Première internationale**

**Robin Harsch** est né à Genève en 1977. Diplômé de l'École d'Art de Lausanne en section cinéma, ses courts métrages *Sophie Calle, près texte* (2002) ou *Federer et moi* présenté à Locarno en 2006 ainsi que son film documentaire *La petite boîteuse* (2008) ont été salués par de nombreux prix. Actuellement, il termine l'écriture de son premier long métrage dont le tournage est prévu pour 2013.

Born in Geneva in 1977, **Robin Harsch** graduated in film studies at the Lausanne Art School. His short films, *Sophie Calle, près texte* (2002) or *Federer et moi* (presented in Locarno in 2006), as well as his documentary film *La petite boîteuse* (2008) have won awards in recent years. He is currently working on his first feature film, to be shot in 2013.



*"It's awful how much she reminds me of my mother, whom I lost only a year ago": Robin Harsch shamelessly allows himself to film a woman neighbour - without consulting her - who unwittingly becomes his screen-memory. He even draws a parallel, as if it were some absurd coincidence, between the time she gets up and the time his mother died. We easily understand why the narrator-filmmaker's sometimes comical voice-over curses his neighbour's "kid" as he hovers around her mother on their balcony and invades the frame: this only too real teenager prevents the filmmaker from projecting himself into the image. In fact, under what seems like a mischievous inventory of obsessions ("I walk 180 metres a day between my desk and window to check if by chance she's on her balcony"), what is being played out here is the possibility of mourning. Once across the road and armed with enough courage to ring this stranger's doorbell, what shred of fantasised osmosis with the departed can remain? How can you leave a place that you so wanted to believe haunted, if only to savour for a little bit longer the company of a ghost? (C. G.)*

« C'est horrible comme elle me fait penser à ma mère, que je viens de perdre il y a un an » : toute honte bue, Robin Harsch s'autorise à filmer sans lui demander son avis une voisine transformée bien malgré elle en souvenir-écran. Même l'heure à laquelle elle se lève est mise en parallèle, comme une absurde coïncidence, avec l'heure du décès de la mère. On voit bien pourquoi dans un commentaire off parfois cocasse, le narrateur-cinéaste peste contre le « gamin » de sa voisine qui s'attarde auprès d'elle sur le balcon, s'imposant dans le champ : cet adolescent trop réel empêche au filmeur de se projeter dans l'image. Car sous les airs du relevé facétieux des obsessions (« je parcours 180 mètres par jour entre mon bureau et ma fenêtre pour contrôler si elle ne serait pas par hasard sur son balcon »), c'est la possibilité d'un deuil qui se joue ici. Une fois la rue traversée et le courage pris à deux mains pour sonner chez l'inconnue, quelle parcelle d'osmose fantasmée avec la disparue pourra subsister ? Comment quitter un endroit que l'on a tant voulu croire hanté, histoire de savourer encore un peu la compagnie d'un fantôme ? (C. G.)





« Il y a 85 pour cent de musulmans en Egypte, pourquoi tu choisis dans les 15 pour cent de chrétiens ? ». La question – relativement rhétorique puisqu'elle se requalifierait facilement en injonction – se complique lorsque la mère de May El Hossamy lui rappelle qu'elle-même, chrétienne à l'origine, s'est convertie à l'islam « pour que [ses enfants] ne soient pas perturbés ». Dans *Défense d'aimer*, la nécessité de la réalisatrice de convaincre sa mère et la société égyptienne dans son entier de la légitimité de son amour la pousse à se poster face à ses contradicteurs, avec la question de l'enfant : pourquoi ? Bientôt, comme dans un conte des mille et une nuits, les réponses s'enchaînent, le vieux sage musulman renvoie à l'imam « si tu veux en savoir plus », arguments et arguties se superposent à une domination masculine non plus nationale ni même religieuse, mais universelle. Seul interlocuteur qui reste : l'homme aimé. Et la possibilité, enfin, d'entrer soi-même dans l'image en abandonnant le champ-contrechamp – meilleure riposte, en un acte simplissime de mise en scène, à la défense d'aimer. (C. G.)

## MAY EL HOSSAMY DÉFENSE D'AIMER CENSORED LOVE

2012, Égypte, France, 21', Couleur **Langue** Arabe, Français **Format** HDV Cam  
**Image** May El Hossamy **Montage** Hagar Hamdy **Producteur** SEMAT  
**Producteur, print source** Les Ateliers Varan **T.** +33 1 43 56 64 04  
**Email** contact@ateliersvaran.com **www** ateliersvaran.com  
**Photo** ©Ateliers Varan, Le Caire 2012  
**Première mondiale**

**May El Hossamy** est une artiste, photographe et réalisatrice égyptienne. En 2010, elle participe à l'exposition nationale égyptienne, son œuvre ayant été retenue pour être parmi la collection permanente du musée d'art moderne. May a réalisé d'autres films documentaires, tous engagés quant à la situation socio-politique de son pays : *Agaby* (2008) et *Liberté Suspendue* (2011) entre autres.

**May El Hossamy** is an artist, photographer and film director. In 2010, she participated in the national Egyptian exhibition, and her work was chosen to become part of the permanent collection of the modern art museum. She has directed three other documentary films, all committed to her country's socio-political situation, including *Agaby* (2008) and *Suspended Freedom* (2011), among others.

*“In Egypt, 85 per cent of people are Muslim, so why pick from the 15 per cent of Christians?” The question – somewhat rhetorical as it could easily be heard as an injunction – becomes more complicated when May El Hossamy’s mother reminds her daughter that she herself had originally been Christian and had converted to Islam “so that [her children] would not be perturbed”. In *Défense d’aimer*, the filmmaker’s need to convince her mother and the whole of Egyptian society that her love is legitimate drives her to throw back at opponents the child’s question: “Why”? Soon, as in a tale from the Arabian Nights, one answers leads to another, and the old Muslim sage tells her to see the imam “if you want to know more”. Arguments and sophistries overlay a male domination that is neither national nor religious, but universal. The only interlocutor that remains: her beloved. And finally the ability to enter the image oneself by letting go of the shot-countershot – choosing the simplest mise en scène provides the ideal riposte to being forbidden to love. (C. G.)*



# HARUN FAROCKI

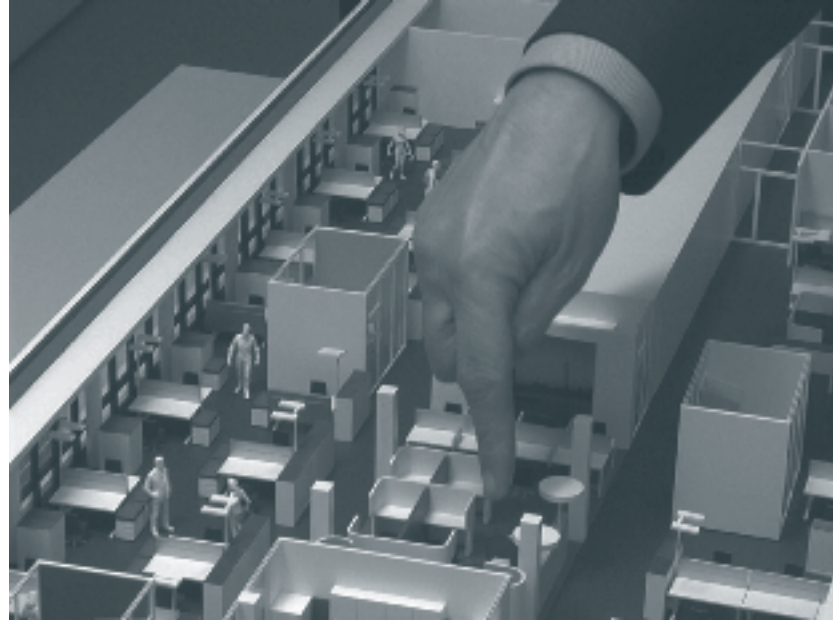
## EIN NEUES PRODUKT

### A NEW PRODUCT

2012, Allemagne, 36', Couleur **Langue** Allemand **Format** Fichier numérique  
**Image** Ingo Kratisch **Son** Matthias Rajmann **Montage** Harun Farocki  
**Producteur, print source** Harun Farocki Filmproduktion  
**T.** +49 30 553 3643 **Email** matthias.rajmann@farockifilm.de **www** farocki-film.de  
**Photo** © Harun Farocki 2012 **Première internationale**

**Harun Farocki** est né en 1944 à Nový Jičín, en Tchécoslovaquie. Il étudie à la Deutsche Film und Fernsehakademie à Berlin, où il vit et travaille actuellement. Il est d'abord réalisateur et aussi éditeur de *Filmkritik*, magazine dans lequel il développe, entre 1974 et 1984, une importante réflexion théorique sur l'image. Son œuvre, à travers une multiplicité de médiums, analyse les convergences entre la guerre, l'économie et la politique à l'intérieur de l'espace social.

**Harun Farocki** was born in 1944 in Nový Jičín, Czechoslovakia. He studied at the Deutsche Film und Fernsehakademie in Berlin, where he currently lives and works. His main activity is directing films but was also editor for the film magazine, *Filmkritik*, between 1974 and 1984, in which he developed important theoretical ways of thinking about images. Drawing on multiple media, his work analyses the convergences between war, economics and politics within the social space.



*For a whole year, Harun Farocki follows the meetings of Quickborner Team (QT), a Hamburg-based consulting firm that is developing a new “product”. The time of fixed, personalised offices is over. Welcome to the firms whose 80,000 square metres offers a nomadic office to all their employees, with authorised work-time jogging to boost their productivity. The coloured drawings of a “visual facilitator” (sic) help to flesh out the concept, but the newspeak trips up on a carpet of metaphors: corporate culture is a “coat”, the boss an “oyster” able to “take in a grain of sand to produce a pearl”, and an architectural design competition a “fence that nobody wants to paint but, in the end, that everyone wants to paint”... Both grotesque and off-putting, this rhetoric masks a coercive ideology and sends a chill down the spine: when QT decides to implement “in-house” the flexibility inherent to its concepts of space and line relationships, a good old note of paternalism steps into the design of their new attire – with brown clothes, to boot. (C. G.)*

Un an durant, Harun Farocki suit les réunions de Quickborner Team (QT), société de consulting de Hambourg qui développe un nouveau « produit ». Fini le bureau fixe et personnalisé, bienvenue dans des firmes dont les 80 000 mètres carrés constitueront le bureau nomade de tout employé, autorisé à faire un jogging pendant le travail pour booster sa productivité. Grâce aux croquis colorés d'un « facilitateur visuel » (sic), le concept tente de s'affiner, mais la novlangue se prend les pieds dans un tapis de métaphores : la culture d'entreprise serait « un manteau », le chef, une « huître » capable d'« accepter un grain de sable pour produire une perle », et un concours d'architectes une « clôture que personne ne veut peindre mais qu'à la fin, tout le monde veut peindre »... À la fois grotesque et rébarbative, cette rhétorique qui masque une idéologie coercitive fait en réalité froid dans le dos : quand QT décide de s'appliquer « en interne » la flexibilité que sa conception de l'espace et des rapports hiérarchiques implique, c'est au bon vieux paternalisme qu'elle taille des habits neufs – des habits bruns, de surcroît. (C. G.)



Dans un noir et blanc splendide dans lequel le halo autour du blanc évoque à la fois la brume campagnarde et la qualité fantomatique de ces âmes, un groupe d'hommes et de femmes vaque à ses occupations, caressant une vache qui s'attarde près du perron d'une grande maison de bois, fumant à l'extérieur, écoutant l'un des leurs jouer de l'accordéon. Ce métrage tourné il y a dix ans devant un asile psychiatrique rural du Nord-Ouest de la Russie rappelle *La Colonie* du même Loznitsa (2001), mais il en creuse l'étrangeté par un parti-pris sonore saisissant : à la fois très présent et feutré, le son non-dialogué, au lieu de bâillonner ces figures énigmatiques, amplifie leur envergure, les rendant emblématiques. L'intention avouée de Loznitsa de parvenir par son cinéma, qu'il soit documentaire ou fictionnel, à « décrire le phénomène de l'homo sovieticus et son territoire natif », transmet avec force, par des voies d'abord sensorielles, un alliage de souffrance et d'anonymat, une matière sonore gonflée d'histoires individuelles violentes, jamais racontées, comme si un désespoir séculaire interdisait qu'elles soient un jour articulées. (C. G.)

## SERGEI LOZNITSA LETTER

2012, Russie, 20', Noir et Blanc **Langue** Sans dialogue

**Format** DCP + DigiBeta **Image** Pavel Kostomarov

**Son** Vladimir Golovnitski **Montage** Sergei Loznitsa

**Producteur, print source** Atoms&Void **Email** atomypustota@gmail.com

**Photo** © Sergei Loznitsa, Maria Choustova-Bake

**Première française**

**Sergei Loznitsa** est né en 1964 à Baranovichi, en Biélorussie. Après avoir travaillé comme chercheur à l'Institut de Cybernétique de Kiev, il étudie la réalisation à l'Institut d'État Fédéral de la Cinématographie (VGIK) en Russie. Depuis 1996, il a réalisé douze documentaires ayant reçu de nombreuses récompenses à l'international, ainsi que deux fictions, *My Joy* (2010) et *Dans la Brume* (2013), toutes deux sélectionnées au festival de Cannes.

*Sergei Loznitsa was born in 1964 in Baranovichi, Belarus. After having worked as researcher at the Kiev Institute of Cybernetics, he attended the Russian State Institute of Cinematography (VGIK). He has directed 12 documentaries since 1996, receiving numerous international and national awards, as well as two feature films, My Joy (2010) and In the Fog (2012), both premiered at Cannes festival.*

*In a magnificent black and white, where the halo surrounding the white recalls countryside mists and the ghostlike quality of the characters, a group of men and women go about their daily work... stroking a cow lingering near the steps of a large wooden house, smoking outdoors, listening to one of them playing the accordion. This footage, shot ten years ago in front of a rural psychiatric hospital in north-western Russia, recalls *La Colonie* also by Loznitsa (2001), but here he delves into its strangeness through a striking approach to sound: at the same time present and muffled, the dialogue-free sound, rather than silencing these enigmatic figures, increases their stature and lends them a symbolic dimension. Loznitsa's avowed intention to use his cinema, be it documentary or fiction, to "describe the phenomenon of the homo sovieticus and his native land", forcefully conveys, mainly through the senses, a combination of suffering and anonymity, a texture of sound brimming with violent personal stories never recounted, as if a century-old despair had barred them from ever being told. (C. G.)*

# CHRISTOPHE BISSON

## LIQUIDATION

2013, France, 20', Couleur **Langu**e Sans dialogue **Format** BluRay  
**Image, montage, producteur** Christophe Bisson  
**Producteur, print source** Triptyque Films T. +33 6 31 04 17 24  
**Email** gmassart@triptyquefilms.com **www** triptyquefilms.com  
**Première mondiale**

**Christophe Bisson** est plasticien et vidéaste. Après une série de travaux sur Tchernobyl, il co-réalise avec Maryann De Leo le documentaire *White Horse*, très remarqué dans les festivals internationaux (Berlinale, Compétition Internationale à Cinéma du réel 2008). Depuis, il travaille entre autres sur un cycle de films qui interroge la norme à travers la pathologie (*Road Movie*, *Une métamorphose*, *Liquidation*).

**Christophe Bisson** is an artist and filmmaker. After a series of works on Chernobyl, he co-directed with New-York artist Maryann De Leo the award-winning documentary *White Horse* (Golden Bear nominee at the Berlinale, International Competition at Cinéma du réel 2008). Since then, he has been working on a number of documentaries dealing with the question of norm through pathology (*Road Movie*, *Une métamorphose*, *Liquidation*).



*Veiling a risen Christ, scratching out and scribbling on reproductions of masterpieces in a concentrated silence, the man is engrossed in a task that is as destructive as it is creative. The camera follows each of his gestures, which transfigure and disfigure faces and bodies from the history of art. Is this outsider art or a post-modern approach? The relentless and repeated artistic attack remains a mystery. As does the “liquidation” of the title, which suggests the elimination of the scratched-out figures, but which may also allude to paint as a liquid substance, as conveyed by the almost abstract shots of multiple pink brush-strokes. Two fades-to-black later, this strange activity strikes up a dialogue with more familiar shots – the endless flow of tourists in one of the Louvre’s galleries, who partly block the camera’s view of the masterpieces. The time-strapped visitors unwittingly obscure the view of the paintings – an interference intensified by the surrounding hubbub. “Yet, doesn’t this double disappearance give rise to something else? Something that cannot be obliterated, perhaps? Herein lies the secret optimism of this film.” (C. G.)*

Voilant un Christ renaissant, biffant des reproductions de toiles de maîtres dans un silence concentré, l’homme est entièrement absorbé dans sa tâche aussi destructrice que créatrice. La caméra épouse son geste, qui transfigure en même temps qu’il défigure ces visages et ces corps de l’histoire de l’art. S’agit-il d’art brut ou d’une démarche post-moderne? Cette attaque plastique acharnée et répétée conserve son mystère, d’autant que la « liquidation » du titre, qui suggère l’éradication de la figure biffée, peut aussi faire écho à la peinture comme matière liquide, présente dans des plans presque abstraits sur les multiples touches roses apposées au pinceau. Deux fondus au noir plus tard, cette étrange pratique entre cependant en dialogue avec des plans familiers – l’afflux incessant de touristes qui, dans une galerie du musée du Louvre, masque en partie les chefs-d’œuvre devant la caméra. Les visiteurs trop pressés recouvrent sans le savoir les tableaux – un brouillage que redouble le brouhaha ambiant. « Pourtant, ce double mouvement de disparition ne fait-il pas apparaître autre chose? Quelque chose d’irréductible au néant peut-être? Tel serait l’optimisme secret de ce film ». (C. G.)



Un vieil homme, machette à la main, tourne soigneusement autour d'un arbre. Sa précision dans la préparation de la coupe est programmatique de la forme même de *Madera* : rigueur des cadrages et alternance rythmiquement juste entre contemplation et conversation. Ce sont d'ailleurs les deux activités principales d'Abelardo, qui prend soin de la nature autour de sa maison tout en écrivant ses mémoires au crayon. Nature et remémoration ne sont nullement liées abstraitement par une évidence d'un retour à la terre à la fin d'une vie, elles sont concrètement indissociables de l'histoire de cet octogénaire. Car « sa forêt », qui bruisse aujourd'hui d'orages et d'oiseaux, abritait dans ses jeunes années les troupes révolutionnaires auxquelles il a appartenu. Avec son épouse Marbelia, intarissable sur l'espérance de vie actuelle dont elle compte bien profiter, le vieil homme forme un duo presque beckettien. Si Monsieur fait la sourde oreille quand Madame parle de vivre cent vingt ans, n'est-ce pas parce que l'Histoire, qu'il retranscrit dans son autobiographie, fait primer sur la durée la ponctualité d'un acte ? Pour Abelardo, seuls les arbres semblent avoir mérité leur longévité... (C. G.)

## DANIEL KVITKO

### MADERA

### WOOD

2013, Cuba, 25', Couleur **Langue** Espagnol

**Format** Blu-ray **Image** Roman Lechapelier

**Son** Pedro Espinosa Bernal **Montage** Amaya Villar Navascués

**Producteur** EICTV [www.eictv.org](http://www.eictv.org)

**Print source** Daniel Kvitko **T.** +54 11 4555 7191 **Email** danikvitko@gmail.com

**Photo** © Daniel Kvitko 2012

**Première mondiale**

Né à Buenos Aires en Argentine, **Daniel Kvitko** est diplômé de la section réalisation documentaire de l'École Internationale de Cinéma et Télévision de los Baños, Cuba (EICTV). Son premier film en tant que réalisateur, *Moving House*, court métrage documentaire réalisé à Cuba en 2011, a été sélectionné dans de nombreux festivals, dont *Visions du Réel* et le Festival International du Film de San Sebastián.

Born in Buenos Aires, Argentina, **Daniel Kvitko** graduated in documentary film directing at the International Film and Television School of San Antonio de los Baños, Cuba (EICTV). His first film as a director, *Moving House*, was a documentary short film made in Cuba in 2011 and was selected in many festivals, including *Visions du Réel* in Nyon, San Sebastián International Film Festival.

*An old man with a machete carefully circles round a tree. The precision with which he prepares the felling reflects the formal dimension of Madera: a rigorous framing and a perfectly paced switching between contemplation and conversation. What's more, these are the two main occupations of Abelardo, who tends to the nature around his house while pencilling down his memories. Yet, nature and remembering are not just abstract notions linked together by the portrayal of an end-of-life return to the land. They are physically inseparable from this eighty-year-old's (hi)story. "His forest", rustling with storms and birdsong, served as cover for the revolutionary troops he belonged to in his youth. With his wife Marbelia, who talks endlessly about the lengthening life expectancy that she intends to benefit from, the old man forms an almost Beckettian couple. If Mister turns a deaf ear when Missus talks about living until a hundred and twenty, it may be that the History he is revisiting in his autobiography gives greater import to the timeliness of an act than to duration. For Abelardo, only the trees seem to have deserved their longevity... (C. G.)*



# LEONARDO MOURAMATEUS

## MAURO EM CAIENA

### MAURO IN CAYENNE

2012, Brésil, 18', Noir et Blanc

**Langue** Portugais **Format** Blu-ray **Image** Leonardo Mouramateus  
**Son** Leonardo Mouramateus, Lucas Coelho de Carvalho, Rodrigo Fernandes

**Montage** Leonardo Mouramateus, Salomão Santana

**Producteur, print source** Leonardo Mouramateus  
**T.** +55 85 34954510 **Email** lmouramateus@gmail.com

**Première française**

**Leonardo Mouramateus** est né en 1991 à Fortaleza. Dans le cadre de ses études de cinéma, il effectue ses recherches sur la performance et la danse. Il a déjà réalisé plusieurs courts métrages, tels que *Europa* (2011) et *Charizard* (2012), sélectionnés et primés dans de nombreux festivals. Il travaille actuellement sur la fiction *Ski Lessons*.

*Leonardo Mouramateus was born in 1991 in Fortaleza. During his film studies, he developed his research into performance and dance. He has directed several short films including Europa (2011) and Charizard (2012), which have been selected and won awards in many festivals. He is currently working on his fiction film, Ski Lessons.*



*Mauro, is the uncle who emigrated illegally to French Guyana and whose silhouette sometimes reminds the young filmmaker's mother of her son's. "The strange uncle, away for such a long time that he says things strangely"... Surely, absence, rendered formally here by the absence of colour and countershots – has never been more doleful. In this film-poem, the intended addressee of the discreetly epistolary voice-over is, of course, absent but so too are the friends already "carried off by new opportunities". The shores of adulthood are decidedly deserted, and childhood's landscape – Fortaleza, in Brazil – is itself in deep turmoil. Science fiction with its obvious special effects seems to echo the filmmaker's horror at the almost unreal aggression of urban reconstruction, just as disaster films were there to make up for the lost vitality of a childhood landscape suddenly snatched away. The editing cuts from the far-off uncle to a young cousin, whose mouth filmed very close up takes on Godzilla-like proportions... (C. G.)*

Mauro, c'est l'oncle émigré illégalement en Guyane française, à la silhouette duquel la mère du tout jeune réalisateur le compare parfois. « L'oncle bizarre, parti depuis tellement longtemps qu'il dit les choses bizarrement »... Jamais absence, marquée formellement par l'absence de couleur et de contrechamp, n'aura été moins élégiaque. Absence du destinataire de la voix off discrètement épistolaire de ce film-poème, bien sûr, mais aussi absence des amis déjà « enlevés pour de nouvelles opportunités ». Les rives de l'âge adulte sont décidément fort dépeuplées, d'autant que le paysage de l'enfance – Fortaleza, au Brésil – est lui-même en plein bouleversement. À l'agression presque irréaliste du massacre urbanistique répond la science-fiction aux trucages « hénaurmes », comme si le film-catastrophe s'érigait contre la dévitalisation d'un décor de l'enfance soudain confisqué. Dans une collure, l'oncle lointain s'échange contre un tout jeune cousin dont la bouche en très gros plan prend des proportions godzillesques... (C. G.)





En commençant son portrait à l'intérieur d'un Centre de détention pour jeunes, Marta Prus double d'emblée l'enjeu du passage à l'âge adulte : alors que Gosia souffle ses dix-huit bougies, elle prépare un retour à l'extérieur que l'on pressent compliqué. Cette « Rosetta » de Łódź, la réalisatrice la filme sans complaisance, montrant par exemple la jubilation trouble de la jeune fille devant les jeux d'automutilation de son frère ou la froideur hargneuse de ses retrouvailles avec sa mère dont elle réinvestit l'appartement. Jamais explicitées, les relations et les situations se font jour dans la durée du plan, souvent déceptive : l'excitation de la perspective d'une fête d'anniversaire à l'extérieur du foyer est battue en brèche de toutes parts, dégonflée par le manque d'argent et le risque judiciaire que prend le frère de Gosia pour y participer. Symboliquement fort et nourri par Gosia d'espairs très concrets (récupérer de l'argent bloqué sur un compte bancaire par sa mère), le seuil de la majorité se voit en une vingtaine de minutes réduit à ses oripeaux. Son plus simple appareil, mais aussi le plus brillant : une tenue à paillettes, de la musique, des rais de lumière qui dansent dans la pénombre. (C. G.)

## MARTA PRUS OSIEMNASTKA EIGHTEENTH BIRTHDAY

2012, Pologne, 20', Noir et Blanc  
**Langue** Polonais **Format** HD Cam  
**Image** Przemysław Brynkiewicz **Son** Ewa Bogusz  
**Montage** Cecylia Pacura, Marta Prus  
**Producteur** The Polish National Film, Television and Theatre School  
**Print source** Marta Prus **Email** tramwobus@gmail.com  
**Première française**

**Marta Prus** est née en 1987 à Varsovie. Depuis 2009, elle étudie la réalisation à l'école nationale de cinéma de Łódź après avoir étudié l'histoire de l'art à l'université de Varsovie. Son dernier film, *Vakha i Magomed* (2011), a été sélectionné et primé dans de nombreux festivals (meilleur court métrage documentaire, 52e Festival dei Popoli).

*Marta Prus was born in 1987 in Warsaw. Since 2009, she has been studying film directing at the Polish National Film School in Łódź, and previously studied art history at Warsaw University. Her latest film, Vakha i Magomed, won the best short documentary award at the 52nd edition of Festival dei Popoli.*

*With her opening shot inside a youth detention centre, Marta Prus immediately doubles the challenges of reaching adulthood: as Gosia's eighteenth birthday approaches, the teenager is also preparing her return to the outside world, which we suspect may be complicated. The filmmaker films this "Rosetta" of Łódź uncompromisingly, showing the young girl's disquieting jubilation at her brother's self-harming games or her aggressive coldness when she returns to live in her mother's flat. Although never spelt out, relationships and situations materialise in the duration of shots: the excitement of an upcoming birthday party away from the centre is assailed on all sides, flattened by the lack of money and the legal risk that Gosia's brother will take by being present. Symbolically strong and nourished by Gosia's very concrete hopes (getting back the money her mother had frozen on a bank account), this coming of age is reduced to rags in twenty minutes. Her simplest but also most glittering attire: a sequined outfit, music and rays of light dancing in the half-light. (C. G.)*

# JÉRÉMIE REICHENBACH

## QUAND PASSE LE TRAIN

### HERE COMES THE TRAIN

2013, France, 30', Couleur **Langue** Espagnol **Format** DCP + Blu-ray  
**Image, son** Jérémie Reichenbach **Montage** Baptiste Petit-Gats  
**Producteur** Adonis Liranza – Quilombo Films  
**Print source** Jérémie Reichenbach  
**Email** j.reichenbach@free.fr **www** quilombofilms.net  
**Première mondiale**

**Jérémie Reichenbach** enseigne le cinéma. Entretien un rapport étroit avec l'Afrique, il a réalisé de nombreux films primés: *Niamey, et le travail comment ça va ?* (2006), *Le Général du son* (2007), *La Mort de la Gazelle* (2009), qui a notamment été présenté en Panorama français à Cinéma du réel en 2009.

**Jérémie Reichenbach**, a French film director, teaches film studies. He has close ties with Africa and directed a number of award-winning documentaries: *Niamey, et le travail comment ça va ?* (2006), *Le Général du son* (2007), *La Mort de la Gazelle* (2009), was presented in the French Panorama section of Cinéma du réel in 2009.



“Food! Food!” In *La Patrona*, in the Mexican State of Veracruz, Bernarda and her companions rush outside as soon as they hear the first whistles of the still distant train. Their solidarity – holding out bags of food to migrants who are illegally making their way to the American border by train – is filmed in all its breathless speed, defying the laws of acceleration and gravity. In counterpoint, a tasty sequence that shows Bernarda in her grocery store scrupulously doing her accounts fully conveys the political side of this gesture offered to complete strangers who will never have the chance to thank her... although another telephone sequence seems to suggest that these gifts have some astonishing outcomes. In its construction, the film constantly loops back to the present moment of the gesture, thus avoiding the pitfall of becoming a lesson in humanism: with the racing wheelbarrows full of supplies and the bottles hurled and caught in mid-air, the furtive moment of distribution is like a shot of pure adrenaline, creating an excitement that is worthy of the best action films. (C. G.)

« À manger ! À manger ! ». À *La Patrona*, dans l'État de Veracruz au Mexique, Bernarda et ses compagnes se précipitent dès qu'elles entendent les premiers sifflets du train, encore lointain. Leur geste de solidarité – tendre des sacs de nourriture aux migrants qui rejoignent clandestinement la frontière américaine par voie ferroviaire – est ici filmé dans toute sa dimension d'accélération haletante, de défi aux lois de la vitesse et de la gravité. En contrepoint, une savoureuse séquence qui montre Bernarda tenant scrupuleusement les comptes de son épicerie, donne toute la mesure politique de cette action envers des étrangers inconnus, qui n'auront jamais loisir de la remercier... quoiqu'une autre séquence, téléphonique, semble suggérer d'étonnants prolongements de ces dons. Dans sa construction, le film revient en boucle au présent du geste, évitant ainsi l'écueil de la leçon d'humanisme : à voir la course des brouettes pleines de vivres et le jeté de bouteilles attrapées à la volée, l'instant furtif de la distribution relève de la poussée d'adrénaline pure, de l'excitation digne du meilleur cinéma d'action. (C. G.)

COMPÉTITION  
FRANÇAISE

FRENCH  
COMPETITION

# FRANÇOIS DAIREAUX

## AIRES

## AREAS

2013, France, 54', Couleur **Langu**e Sans dialogue **Format** Blu-ray  
**Image, montage** François Daireaux **Son** François Daireaux, Suzanne Durand  
**Producteur** François Daireaux **www** francoisdaires.com  
**Producteur, distributeur** Espace Khiasma **www** khiasma.net  
**Print source** Phantom Productions **T.** +33 9 80 36 02 03  
**Email** hugomasson@phantom-productions.org **www** phantom-productions.org  
**Première mondiale**

**François Daireaux** développe depuis une vingtaine d'années un art de l'installation qui intègre différents médiums: sculpture, photographie, vidéo; rapportés de ses nombreuses pérégrinations de par le monde. En observateur minutieux, il s'attache aux gestes, aux objets, au temps qui passe pour nous faire découvrir des couches insoupçonnées du réel.

*François Daireaux has been developing art installations for some twenty years. These incorporate different media: sculptures, photographs, videos, collected on his many trips around the world. As a meticulous observer, he focuses on gesture, objects and time to reveal the unsuspected facets of reality.*



*Matter and movement – these fragments are fascinating not only because of the web they weave but also for their intrinsic purity carved into a study of detail. We half recognise India here and there, but the unusual never becomes a symbol of the exotic. Be it the sandy trench being stamped down by a man's expert sidestep or the leafage reflected in the tiny mirror decorating a woman's costume, a chicken's foot protruding from a steamer or the rhythmic thud of laundry beaten on stone, each element is captured in all its strangeness and, at the same time, in a familiar perfection that bears the mark of hand or tool. Like a Francis Ponge, François Daireaux uses the precision of his sharp cuts and fades-to-black to sculpt from reality, polish objects, movements, forms, elements, and finally rejuvenate our way of seeing. Chickens peck on a bed, torrential rain transforms a barn into an abstract painting. Our eyes are continuously on the lookout, busy identifying actions or places that are suddenly redefined as the camera zooms out. A recurring image – fires burning in the earth and covered with lids offer us a metaphor of the filmic fragments themselves: vivacious wholes, mysterious and hypnotising. (C. G.)*

Matière et mouvement – ces fragments fascinent par le réseau qu'ils tissent en même tant que par leur pureté intrinsèque, ciselée en étude de détail. On croit reconnaître l'Inde ici et là, mais jamais l'insolite ne tourne à la notation exotique. De la tranchée sablonneuse qu'un homme tasse d'un pas-chassé expert à la frondaison qui se reflète dans le minuscule miroir ornant le costume d'une femme, de la patte d'un poulet dépassant d'une étuve au choc rythmique du linge battu sur la pierre, chaque geste semble recueilli dans son étrangeté en même temps que dans la perfection familière que lui imprime une main ou un outil. À la manière d'un Francis Ponge, François Daireaux, par la précision de ses coupes franches et de ses fondus au noir, sculpte dans le réel, polit les objets, les mouvements, les formes, les éléments, et finit par décaper le regard. Des poussins picorent sur un lit, une pluie diluvienne transforme un hangar en tableau abstrait. Sans cesse, l'œil est aux aguets, occupé à identifier des actions ou des lieux qu'un coup de zoom arrière vient redéfinir. Image récurrente, des foyers allumés dans le sol et recouverts de couvercles s'offrent en métaphore des fragments filmiques eux-mêmes: petits tous vivaces, mystérieux, hypnotiques. (C. G.)



Alexander Abaturov filme la campagne présidentielle de 2012 à Atchinsk, ville sibérienne où les dissidents soviétiques ont été déportés et avant eux, les opposants au tsarisme. Inspiré par le sens du détail satirique des *Âmes mortes* de Gogol, il privilégie le fragment sur le portrait. D'où un film peuplé d'un peu moins, mais aussi d'un peu plus, que des personnages : les gestes et les visages restent longtemps à l'esprit sans que l'on perçoive ce qui les meut. Ainsi de cette employée du parti de Poutine (Russie Unie), dont le professionnalisme mécanique traduit un étrange apolitisme, ou du regard d'un député qui pose pour sa photo de campagne, avec l'air de connaître déjà le résultat des votes. À ces esquisses éloquentes sur la corruption du système, le montage ajoute en contrepoint un entretien glaçant avec un « mercenaire » du pouvoir dont l'analyse lucide porte en fin de compte la même indifférence idéologique. Le théâtre – splendides extraits d'une pièce de cabaret satirique – serait-il le seul lieu où vibre une vitalité politique ? Les nouvelles lointaines des manifestations anti-Poutine résonnent à Atchinsk comme les bruits pour un dormeur : il les intègre à son rêve sans avoir la force de se réveiller. Jusqu'au moment où... (C. G.)

## ALEXANDER ABATUROV LES ÂMES DORMANTES *SLEEPING SOULS*

2013, France, 52', Couleur **Langue** Russe **Format** HD Cam **Image** Artyom Petrov  
**Son** Alexander Kalachnikov **Montage** Luc Forveille  
**Scénario** Alexander Abaturov et Vincent Sorrel  
**Producteur** Petit à Petit Production – À vif cinéMA  
**Print source** Petit à Petit Production **T.** +33 1 42 01 30 02  
**Email** rebecca.houzel@wanadoo.fr  
**Première mondiale**

Né à Novossibirsk en 1984, **Alexander Abaturov** est diplômé de l'université de Gorky de Ekaterinbourg. Après avoir travaillé comme journaliste à l'agence Federalpress, il vient en France et intègre le master réalisation de documentaire de création de Lussas, dont il sort diplômé en 2011. Son film de fin d'étude *Kinophasie* est remarqué et montré dans plusieurs festivals. *Les Âmes dormantes* est son premier long métrage.

*Born in Novossibirsk in 1984, Alexander Abaturov graduated from Gorky University in Ekaterinburg. After working as a journalist for the Federalpress agency, he moved to France to study for a Master's in creative documentary filmmaking at the Lussas documentary school. His diploma film, Kinophasie (2011), was selected for screening at several festivals. Sleeping Souls is his first feature-length documentary.*

*Alexander Abaturov films the 2012 presidential election in Achinsk, a Siberian town to which Soviet dissidents and, before them, the Tsar's opponents were deported. Inspired by the satirical sense of detail in Gogol's Dead Souls, he focuses more on fragments than a full portrait. The result is a film inhabited by something smaller but also something bigger than characters: gestures and faces linger in our mind without our understanding what moves them. The woman employed by Putin's United Russia party, whose machine-like professionalism reflects a strangely apolitical attitude, or the look in the eyes of a deputy posing for his campaign photo, certain perhaps that the die is already cast. To counterpoint these eloquent sketches of the system's corruption, the editing introduces a chilling interview with a "mercenary" of power, whose lucid analysis ultimately reveals the same ideological indifference. Is the theatre – with its splendid excerpts from a satirical, cabaret-style play – the only place that vibrates with political vitality? The distant news of anti-Putin demonstrations echo faintly in Achinsk, like noises heard when asleep: the sleeper incorporates them into his dream but lacks the strength to wake up. Until the moment when... (C. G.)*



# CHRISTINE SEGHEZZI AVENUE RIVADAVIA

2012, France, 67', Couleur **Langue** Espagnol **Format** HD Cam + Blu-ray  
**Image** Willi Behnisch **Son** Ariel Piluso **Montage** Claire Atherton  
**Producteur** La Vie est Belle Films [www.lavieestbellefilms.fr](http://www.lavieestbellefilms.fr)  
– MMP – Pays des Miroirs Productions – WOW film  
**Distributeur, print source** Zeugma Films  
**T.** +33 1 43 87 00 54 **Email** [production@zeugma-films.fr](mailto:production@zeugma-films.fr)  
**Première mondiale**

**Christine Seghezzi** est née au Liechtenstein. Après des études de théâtre et cinéma à Vienne et Paris, elle travaille comme metteur en scène et collaboratrice à la mise en scène avec Alain Françon, Jorge Lavelli, Günter Krämer, Frank Hoffmann.... Elle a notamment réalisé *Minimal Land* en 2007 et *Stéphane Hessel, une Histoire d'Engagement* en 2008. *Avenue Rivadavia* est son premier long métrage.

*Christine Seghezzi was born in Liechtenstein. After drama and cinema studies in Vienna and Paris, she worked as theatre director, collaborating with Alain Françon, Jorge Lavelli, Günter Krämer, Frank Hoffmann. She has directed several documentaries, including Minimal Land in 2007 and Stéphane Hessel, une Histoire d'Engagement in 2008. Avenue Rivadavia is her first feature-length documentary.*



*Everything starts with a long travelling shot. Rivadavia Avenue in Buenos Aires, allegedly the longest in the world, could well offer nothing more than clichés of the Argentine capital: tango lessons and legendary café terraces, elegant buildings, hotels... But on the way, the stroll bumps up against lapses of memory, repressed pasts that resurface. In the central district, in full view of all, behind a commonplace façade, is a torture centre from not so long ago. Victims of the dictatorship, scars of economic collapse... The absence of the missing and victims of the crisis makes itself felt in those who remain – the mothers of the Plaza de Mayo or the unemployed woman who goes back to work in a hotel that closed down and was then reopened by the staff. Little by little, the avenue exchanges its physical length for endurance in time. In a very telling sequence of a Spanish lesson, the mainly Asian class faces a teacher who, in a late reverse shot, also turns out to be Asian: the assumption of recent immigration crumbles before the proof that time has already passed, and that the identity of a large city is continuously being reinvented. What is time? Christine Seghezzi might reply, as did the watchmaker she met: “If you ask me, I don’t know, and if you don’t ask me, I know”... (C. G.)*

Tout commence par un long travelling. L’avenue Rivadavia à Buenos Aires, la plus longue du monde paraît-il, pourrait ne livrer que des clichés sur la capitale argentine : cours de tangos et légendaires terrasses de cafés, immeubles élégants, hôtels... Mais en chemin, la flânerie spatiale trébuche sur des trous de mémoire, des retours du refoulé historique. Ainsi dans un quartier central, aux yeux de tous, une façade anodine abrite-t-elle l’horreur d’un camp de torture récent. Victimes de la dictature, stigmates de l’effondrement économique... L’absence des disparus et des déclassés affleure à travers ceux qui restent, mères de la Place de Mai ou chômeuse reprenant le travail dans un hôtel fermé puis réinvesti par ses employés. Peu à peu, l’avenue échange sa longueur cadastrale contre une endurance temporelle. En cours d’alphabétisation, la classe principalement asiatique fait face à une professeure d’espagnol qu’un contrechamp tardif révèle également asiatique : le présupposé d’une immigration récente tombe devant l’évidence que le temps a déjà fait son œuvre. Qu’est-ce que le temps ? Christine Seghezzi pourrait répondre, comme l’horloger qu’elle a rencontré : « Si on me le demande, je ne sais pas, et si on ne me le demande pas, je sais »... (C. G.)



Daniela de Felice filme sa mère au moment où elle s'apprête à quitter la maison d'une famille dans laquelle manque cruellement le père, décédé en 1997. Dès lors, l'inventaire des lieux se complique d'un flou mémoriel concernant l'instant de la mort du père, et prend des allures d'adieu rituel. Malgré l'apparente banalité des circonstances (le rangement, la mise en carton avant déménagement), l'intimité des entretiens fait naître, dans la simplicité de son enregistrement, une émotion qui semble avoir tardé à se dire. Seul cet échange tardif semble à même d'achever un deuil entamé il y a pourtant quinze ans. En lieu et place de récits attendus qui partiraient des objets rangés, le film se fait l'écho d'un point commun entre la mère et sa fille : la passion de la collection. Derrière la vocation pédagogique de la mère (qui compte instruire ses petits enfants avec ses boîtes de scarabées ou de coquillages) comme derrière les plans que collecte la cinéaste avant de quitter les murs, on devine la même certitude qu'engranger reste une garantie contre l'évanescence de la mémoire. Omniprésente sur les boîtes comme sur les murs, la poussière seule atteste que le temps a passé. (C. G.)

## DANIELA DE FELICE CASA

2013, France, 55', Couleur **Langue** Français, Italien **Format** DCP + HD Cam  
**Image, son** Matthieu Chatellier **Montage** Alessandro Comodin  
**Producteur** Tarmak Films **www** tarmak-films.com  
**Producteur, print source** Novanima **T.** +33 5 53 35 20 12  
**Email** contact@novanima.com **www** novanima.fr  
**Print source** Tarmak Films **T.** +33 9 52 05 76 76  
**Email** contact@tarmak-films.com **www** tarmak-films.com  
**Première mondiale**

**Daniela de Felice** est née à Milan en 1976. Quittant l'Italie pour Bruxelles, elle découvre le cinéma d'Alain Cavalier, dont la liberté la bouleverse, et réalise *Coserelle* (1999), un premier film qui sera diffusé dans de nombreux festivals. En 2006, elle co-réalise *(G)rève général(e)* avec Matthieu Chatellier. *Casa* a été accueilli en résidence à Périphérie.

**Daniela de Felice** was born in Milan in 1976. Leaving Italy for Brussels, she discovered Alain Cavalier's film work. Deeply affected by its liberty, she directed *Coserelle* (1999), a first film shown in many festivals. In 2006 she co-directed *(G)rève général(e)* with Mathieu Chatellier. *Casa* was in residence at Périphérie.

*Daniela de Felice films her mother preparing to move from the family house, in which the father, who died in 1997, is cruelly absent. The final inventory is complicated by hazy memories of the father's death and begins to resemble a ritual farewell. Despite the seemingly banal goings-on (tidying, boxing up belongings before the move), the intimacy of the simply filmed conversations gives rise to emotions that seem to have long been unexpressed. It seems that these belated exchanges are the only way of completing a mourning process begun fifteen years ago. Instead of the expected stories triggered off by the objects being packed away, the film echoes a common point between mother and daughter: the passion for collecting. Behind the teaching vocation of the mother (intent on educating her grandchildren with boxes of beetles and shells) and behind the shots collected by the filmmaker before she leaves, we sense the same certainty that gathering is a staunch safeguard against the evaporation of memory. Everywhere, on boxes and walls, only the dust bears witness to time gone by. (C. G.)*

# FRANÇOIS-XAVIER DROUET

## LA CHASSE AU SNARK

### THE HUNTING OF THE SNARK

2013, France, 100', Couleur **Langue** Français **Format** HD Cam + Blu-ray  
**Image** François-Xavier Drouet **Son** Bruno Schweisguth  
**Montage** Cédric Jouan **Producteur** The Kingdom – À vif cinémas  
**Print source** François-Xavier Drouet T. +33 2 33 36 25 94  
**Email** fxdrouet@yahoo.fr  
**Première mondiale**

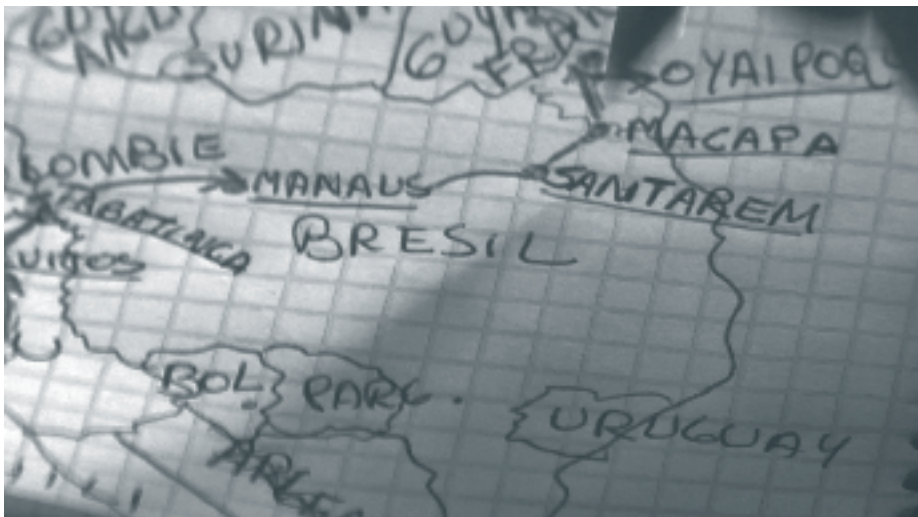
**François-Xavier Drouet**, 33 ans, vit sur le Plateau de Millevaches. Après des études de sciences politiques et d'anthropologie, il a suivi le master réalisation de documentaire de création de Lussas. Il a notamment réalisé *L'initiation* avec Boris Carré (Cinéma du réel 2008) et co-écrit *Gangster Project* en 2011, réalisé par Teboho Edkins.

**François-Xavier Drouet**, 33, lives on the Millevaches plateau in central France. After studying political sciences and anthropology, he attended the Master's in documentary filmmaking in Lussas. Among other documentaries, he co-directed *L'initiation* with Boris Carré (Cinéma du réel 2008) and co-signed the screenplay for *Gangster Project* (2011), directed by Teboho Edkins.



*“A human being who doesn't one day blow a fuse is mad”. These are the words of Sullivan Damien David, whose triple forename bears the mark of a painful family past. Le Snark, a self-managed Belgian educational institute for children with behavioural disorders, is thus filled with human beings who are not mad. Steering clear of caricature, The Hunting of the Snark films the challenge of containing the boarders' violence with a non-repressive approach (“Here, if there are no insults, as young Angèle points out, there's no dialogue”). With a rare fluidity, the film combines an overall chronicle of the school year – the building, an educators' meeting, the emptiness of the long weekends for the few children not going home – and rapid but probing incursions into the private worlds of some students whose albeit sketchy profile is not quickly forgotten, especially as it awakens memories of 400 Coups or the Dardennes' films. If F.-X. Drouet seems to have no trouble in finding the famous “right distance” for his documentary, it may be because Le Snark's teachers are marking it out for themselves day after day. (C. G.)*

« Un humain qui ne pète pas un câble un jour, c'est un fou ». Ainsi s'exprime Sullivan Damien David, dont le triple prénom porte la marque d'un passé familial douloureux. Le Snark, institution belge d'éducation autogérée où sont accueillis des adolescents souffrant de troubles du comportement, est donc peuplé d'humains pas fous. Enregistrant sans la caricaturer la difficulté à endiguer, avec un parti-pris non-répressif, la violence des pensionnaires (« Ici, si y a pas d'insultes, précise la jeune Angèle, y a pas de dialogue »), *La Chasse au snark* combine avec une fluidité rare l'approche d'ensemble d'une chronique de l'année scolaire – bâtiment, réunion du personnel éducatif, vacuité des longs weekends pour les rares enfants qui ne rentrent pas chez eux – et les plongées rapides mais profondes dans l'intimité de certains élèves dont le profil, même esquissé, s'oublie d'autant moins qu'il réveille aussi la mémoire des *400 Coups* ou des films des Dardenne. Si F.-X. Drouet semble trouver aisément la fameuse « bonne distance » documentaire, n'est-ce pas parce que les enseignants du Snark se la posent au quotidien ? (C. G.)



Il est des rencontres qui portent l'entretien filmé au-delà du portrait : celle de la réalisatrice avec Kelly en fait partie et la justesse du cadrage, l'acuité de l'écoute, y sont palpables dès les premiers plans. Péruvienne qui a vécu en Guyane française et attend à Tanger de passer en Espagne, Kelly semble douée pour ressaisir son histoire mouvementée, que ce soit en dessinant son trajet de l'Amérique du sud au Maroc ou en racontant son premier amour, son expulsion de Guyane, sa prostitution. La beauté des plans sur les environs et les toits de Tanger qui alternent avec cette conversation tout en communiquant physiquement avec eux (Kelly parle d'une chambre ouverte sur une terrasse, entre linge et forêt de paraboles TV) accroît encore l'ampleur de son récit : toute jeune encore, Kelly est une aventurière des frontières, rompue aux expulsions, aux arrestations, habituée aussi, sans doute, à l'idée d'un mariage blanc. Mais ces paysages où la mer, toute proche, met la côte espagnole à portée de regard, entrent aussi en contrepoint avec l'espoir dont Kelly fait preuve – espoir juvénile où l'enfantin confine à l'infantile : ce Tanger qu'elle quittera ou pas est celui des « brûleurs », des futurs clandestins confinés dans le temps indéfini de l'attente. (C. G.)

## STÉPHANIE RÉGNIER KELLY

2013, France, 67', Couleur **Langue** Arabe, Espagnol, Français  
**Format** DigiBeta **Image, son** Stéphanie Régnier **Montage** Saskia Berthod  
**Producteur** Les Films de la Caravane [www.filmsdelacaravane.fr](http://www.filmsdelacaravane.fr)  
**Producteur, print source** Survivance T. +33 6 86 18 63 42  
**Email** [carine@survivance.net](mailto:carine@survivance.net) [www.survivance.net](http://www.survivance.net)  
**Première mondiale**

Après des études à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux, **Stéphanie Régnier** développe une pratique artistique ancrée dans le réel, interrogeant la manière dont le capitalisme mondialisé infiltre nos quotidiens, nos intimités. Dans le cadre du Master documentaire à Lussas, elle écrit le projet *Partition pour un paysage*, film non réalisé à ce jour mais dont les repérages l'amèneront à Tanger où elle entamera l'écriture et la réalisation du film *Kelly*.

After studying at the Bordeaux School of Fine Arts, **Stéphanie Régnier** developed her art by questioning the way globalised capitalism has infiltrated our everyday life and private sphere. During the Master's documentary filmmaking programme in Lussas, she wrote the project, *Partition pour un paysage*, a still unfinished film but which led her to Tangiers, where she wrote and directed the film *Kelly*.

*There are encounters that make filmed interviews into something more than portrait: this is the case when the filmmaker meets Kelly. The quality of the framing and a keen ability to listen are clearly felt from the very first shots. Kelly is a Peruvian who has lived in French Guyana and is now waiting in Tangiers to cross over to Spain. She seems giftedly able to take hold of her eventful past, by sketching out her journey from South America to Morocco or talking about her first love, her expulsion from Guyana, her prostitution. The filmic beauty of the shots of the surroundings and the Tangiers rooftops, which alternate and physically interact with their conversation (Kelly speaks in a room opening onto a terrace, between washing and forests of TV antennas), broadens the scope of her story: even at a young age, Kelly ventured across borders. She is no stranger to expulsions or arrests and has doubtless also become used to the idea of a sham marriage. But these landscapes, where the nearby sea gives a glimpse of the Spanish coasts, also counterpoint the hope that Kelly expresses – a youthful hope where the childlike borders on the childish: the Tangiers that she may or may not leave is a city of “burners”, the future illegal immigrants trapped in the uncertainty of waiting. (C. G.)*



# ALESSANDRA CELESIA

## MIRAGE À L'ITALIENNE

### AN ITALIAN MIRAGE

2013, France, 90', Couleur **Langue** Italien, Anglais  
**Format** HD Cam **Image** Laurent Fénart **Son** Damien Turpin  
**Montage** Danielle Anezin **Producteur** Arte France **www** artefrance.fr  
**Producteur, print source** Zeugma Films T. +33 1 43 87 00 54  
**Email** production@zeugma-films.fr **www** zeugma-films.fr  
**Première mondiale**

Née en 1970 à Aoste, **Alessandra Ceselia** est diplômée de l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq (Paris). Comédienne, elle réalise entre 1998 et 2001 quatre documentaires, tous diffusés sur la RAI. En 2011, elle réalise *Le Libraire de Belfast*, présenté à Visions du Réel à Nyon, aux États Généraux du Documentaire à Lussas, et au Festival dei Popoli à Florence (Prix du public, Prix du meilleur film).

*Born in 1970 in Aosta (Italy), Alessandra Ceselia graduated from the Jacques Lecoq International Theatre School (Paris). A theatre and film actress, she has directed four documentaries, all broadcasted on RAI TV. Her latest film, Le Libraire de Belfast (2011), was screened at Visions du Réel in Nyon, États Généraux du Documentaire in Lussas and the Festival dei Popoli in Florence (Best Documentary Film award).*



*“Looking for a job? Alaska is waiting for you!” In a Turin bled dry by the economic crisis (“Better off going to pick up heroin in Calabria”, grumbles a mechanic doing a job that barely makes ends meet...), this offer attracts a handful of adventurers-at-heart and casualties of life. Be it the former drug addict painfully separated from her daughter or the couple that have lost their son and choose distance as a way of rebuilding their lives, Alessandra Ceselia focuses on each person’s change of path, editing her film as a series of intimate portraits. It is no coincidence that the characters in *Mirage à l’italienne* – be it the Afghanistan veteran with his tattoo, Camilla the theatre actress who plays the role of Dietrich, or Dario the transvestite – almost all carry multiple identities, even on their skin. Their decision to leave is anchored in an already fertile imagination, which is a necessary condition for displacement. Yet, the reality of elsewhere, namely Yakutat with its 662 residents on the last census, still has to be faced. Just like the lives that go off on a tangent, the film’s narrative suddenly stops in its tracks shortly after landing – a coincidence that pushes everyone into introspection and counters any plans of exotic escape. (C. G.)*

« Vous cherchez du travail ? L’Alaska vous attend ». Dans un Turin que la crise économique a rendu exsangue (« Mieux vaut aller ramasser l’héroïne en Calabre », grogne un mécanicien devant le peu de rentabilité de sa tâche...), cette offre séduit une poignée d’aventuriers dans l’âme, d’accidentés de la vie. D’une ancienne droguée douloureusement séparée de sa fille à un couple qui, ayant perdu son fils, élit l’éloignement pour refaire sa vie, Alessandra Ceselia s’intéresse au point de bifurcation de chacun, montant son film comme une série de portraits intimes. Ce n’est pas un hasard si, de l’ancien militaire en Afghanistan tatoué à l’actrice Camilla qui joue Dietrich sur scène ou à Dario, le travesti, presque tous les personnages de *Mirage à l’italienne* portent à même leur corps des identités multiples : leur décision de partir s’ancre dans un imaginaire déjà fécond, indispensable à un tel déracinement. Reste à affronter la réalité de l’ailleurs, en l’occurrence Yakutat, 662 âmes au dernier recensement. À la manière de ces vies qui prennent la tangente, le récit du film lui-même se trouve soudain interrompu dans son élan, peu après l’atterrissage – un hasard qui pousse chacun à l’introspection, contre tout projet d’évasion exotique. (C. G.)





## SOPHIE ZARIFIAN, SIMON DESJOBERT **LE PRINTEMPS D'HANA** *HANA'S SPRING*

2013, France, 55', Couleur **Langue** Arabe

**Format** DCP + Blu-ray **Image** Simon Desjobert, Sophie Zarifian

**Montage** Abdelatif Belhaj

**Producteur, print source** l'atelier documentaire T. +33 5 57 34 20 57

**Email** atelierdocumentaire@yahoo.fr **www** atelier-documentaire.fr

**Première mondiale**

**Simon Desjobert** et **Sophie Zarifian** sont diplômés du master réalisation documentaire de l'université d'Evry. Ensemble, ils décident de partir en Egypte, où elle a vécu, pour tourner *Le Printemps d'Hana*.

**Simon Desjobert** and **Sophie Zarifian** graduated from the Master's programme in documentary filmmaking at Evry University. Together, they decided to leave for Egypt, where Sophie once lived, to shoot *Hana's Spring*.

Peu après la démission du président égyptien Hosni Moubarak le 11 février 2011, la jeune Hana et ses amis distribuent « un journal sur la Révolution » ouvert à tous, dans le respect de la liberté d'opinion. D'emblée, le film accompagne la fougue de la toute jeune activiste, son volontarisme qui, peut-être, la prépare à des désillusions. Les badauds qu'elle aborde, tous plus âgés qu'elle, ne se gênent pas pour y insister : même ce « beau moment de joie » doit s'achever pour que le peuple « retourne au travail »... En tournant dans les différents environnements où Hana évolue et argumente – sa famille, son cercle d'amis, le nouveau parti politique auquel elle participe –, les réalisateurs captent, en parallèle des avancées ou reculs historiques, une énergie adolescente confrontée à maint discours relativisant, à mainte action de répression. Comment se frayer une voie dans une révolution qui bégaie ? Comment trouver sa voix quand les gaz lacrymogènes sont lâchés ? *Le Printemps d'Hana* ne donne aucune leçon. Tout au plus met-il en rapport, dans la sobriété de son filmage et la délicatesse de son titre, la jeunesse de son héroïne et l'éphémère quoique cyclique espoir d'une expression presque datée : celle de « printemps arabe ». (C. G.)

Soon after the Egyptian President Hosni Moubarak stepped down on 11 February 2011, young Hana and her friends began distributing a “newspaper on the Revolution”, open to all and respectful of the freedom of expression. From the outset, the film accompanies the fervour of this young activist, whose wilfulness perhaps prepares her for disillusion. The passers-by that she stops, all older than herself, are quick to insist that even this “beautiful moment of joy” must come to an end so that people can “get back to work”... By filming the different environments in which Hana evolves and argues – her family, her circle of friends, the new political party she has joined – the filmmakers capture not only the historical advances and setbacks, but also a teenager's energy that comes up against a great many relativist discourses and repressive actions. How can you make your way through a faltering revolution? How can you find your voice when tear-gas is being let off? *Le Printemps d'Hana* gives no lessons. At most, through the sobriety of its filming and the finesse of its title, the film juxtaposes the heroine's youthfulness and the fleeting, yet cyclic, hopes of the now almost dated expression: “Arab Spring”. (C. G.)

# GUILLAUME BORDIER

## LE REFLUX

### THE EBB

2013, France, 91', Couleur **Langue** Français  
**Format** DigiBeta + fichier numérique  
**Image** Guillaume Bordier **Son** Marlène Laviale  
**Montage** Saul Mémeteau  
**Producteur, print source** Guillaume Bordier  
**Email** bordier@gmail.com  
**Première mondiale**

**Guillaume Bordier** est né en 1978. En 2004, au cours d'un long voyage en Afghanistan il tourne son premier film: *J'ai pas tué Saddam!* Il retourne en Afghanistan en 2006 filmer *L'Empreinte* (Prix des Jeunes, Cinéma du réel 2008). Il travaille de façon indépendante et exerce différentes activités afin de financer ses projets.

**Guillaume Bordier** was born in 1978. On a long trip in Afghanistan in 2004, he shot his first film, *J'ai pas tué Saddam!* He returned to Afghanistan in 2006 to shoot *L'Empreinte* (Young Jury Award, Cinéma du réel 2008). He is an independent filmmaker and works in other areas to finance his projects.



Des détenus ou des anciens détenus, nombreux sont les entretiens filmés qui enregistrent une parole factuelle, égrenant les longues années en retrait de la société, les contraintes, les violences, les formes d'évasion réelle ou fantasmée. Si *Le Reflux* s'en distingue, ce n'est pas par la réalité carcérale qu'a vécue Didier Lambert (libéré il y a dix ans d'une peine de dix ans) mais par l'étonnante volonté d'introspection dont il fait preuve. Dans une évidente intimité avec le cinéaste, il semble partie prenante du dispositif à la fois minimal et crucial: un plateau de cinéma déserté, que l'on pourrait prendre pour son propre intérieur, met à distance toute illusion de spontanéité et capte le processus d'énonciation d'une parole. « C'est pas beau chez moi – je préfère un endroit neutre... », précise Didier, et de fait, la « neutralité » du lieu permet de se transporter via son récit dans des lieux différents: la cour d'assises et la prison, mais aussi la campagne dans laquelle il a grandi et découvert son homosexualité. Au-delà de la description de l'expérience judiciaire et pénitentiaire, *Le Reflux* s'intéresse à ce que Didier appelle, en un retour sur lui-même dont on imagine l'effort qu'il lui a demandé, « l'enfermement mental » qui précède, voire induit, l'enfermement carcéral. (C. G.)

Prisoners or former prisoners... a plethora of filmed interviews record factual accounts of the long years spent cut off from society, the constraints, the violence and real or imagined escape. What marks *Le Reflux* out from these is not the reality of prison life experienced by Didier Lambert (who was released ten years ago after a ten-year sentence) but his astonishing determination to give himself over to introspection. Sharing a clear intimacy with the filmmaker, he seems to be actively involved with the film's minimal and pivotal mise en scène: a deserted film set, which could initially be taken for his own interior, keeps illusion at bay and captures the act of speech. "My place isn't very nice – I prefer somewhere neutral...", says Didier, and indeed, the location's "neutrality" allows his story to transport us to different places: the assize court and the prison, of course, but also the countryside where he grew up and discovered his homosexuality. Beyond the description of the court and the prison experience, *Le Reflux* focuses on what Didier calls (in words that must have followed a painful self-analysis) "the mental imprisonment" that precedes or even induces the physical imprisonment in jail. (C. G.)



Qu'est-ce qu'un chez-soi, un foyer ? Contre toute attente, a minima, c'est peut-être un « terrain », ce mot cadastral qui assigne à non-résidence, en marge des villes (ici Saint-Denis) une communauté tout juste tolérée. Pendant un an, Bijan Anquetil filme un groupe de Roms investissant un terrain avant de se voir « déplacé » dans une ville voisine. Il signe le pendant diurne à son étude des marges migratoires que constituait *La Nuit remue* : autant les Afghans y étaient délibérément invisibles, autant ici le fait d'habiter, au sens plein, se traduit par un investissement du champ (qui se superpose au terrain) : les familles remplissent peu à peu le cadre, plantent un décor, mettent en branle une temporalité sociale. Des premiers plans où les hommes fouillent une décharge à la recherche de matériaux de construction à ceux, en intérieur, de confidences féminines, le film devient le seul et indispensable témoin de la construction d'un espace collectif mais intime, qui porte tant la marque d'un foyer pérenne que la rapidité de son édification et la destinée éphémère qu'on lui réserve sidèrent. (C. G.)

## BIJAN ANQUETIL LE TERRAIN *THE LAND*

2013, France, 43', Couleur **Langue** Français, Roumain  
**Format** DCP + Blu-ray **Image, montage** Bijan Anquetil  
**Producteur, print source** L'atelier documentaire  
**T.** +33 5 57 34 20 57 **Email** atelierdocumentaire@yahoo.fr  
**Première mondiale**

Né à Paris d'un père français et d'une mère iranienne, **Bijan Anquetil** fait des études de philosophie et d'anthropologie visuelle et réalise une série de films documentaires en Iran. Il prépare actuellement une suite à son dernier film *La Nuit Remue* (2012), présenté dans de nombreux festivals dont Dok Leipzig (special mention Best Short Film).

*Born in Paris of a French father and Iranian mother, **Bijan Anquetil** studied philosophy and visual anthropology and has directed a number of documentary films in Iran. He is currently working on the sequel of his latest film, Night's Drifters, which has been screened in many European festivals, notably Dok Leipzig (special mention Best Short Film).*

*What is a "place of your own", a home? Surprisingly, it could at the very least be a "plot of land", a cadastral term that confines a barely tolerated community to non-residence on urban outskirts (here near Saint-Denis in the Paris region). For one year, Bijan Anquetil filmed a group of Roma who settled on one such plot before being "displaced" to a neighbouring town. He offers here the daytime counterpart to his film, *La Nuit remue*, which explored the migrant fringes of society. Whereas the Afghans were made intentionally invisible in the latter film, here, the fact of inhabiting in the full sense materialises in the all-encompassing field of vision (which coincides with the plot): the families gradually fill the frame, set the scene and put in motion a social temporality. From the first shots, where the men are rummaging through a rubbish dump for building materials, to the interior shots of the women's secrets, the film becomes the only, and indispensable, witness to the forming of a collective yet private space, which so resembles a lasting home that the speed of its construction and the inevitable brevity of its existence leave us in awe. (C. G.)*





CHILI:  
1973 – 2013

CHILE:  
1973 – 2013



## EXERCICES DE MÉMOIRE

Federico Rossin

«Ces dernières années, sous mes yeux, le sang de tant de jeunes, couche après couche, s'est amassé jusqu'à m'enterrer et m'empêcher de respirer ; je peux juste écrire quelque chose avec cette plume et cette encre, comme si je creusais une petite fissure dans la boue et que j'y penchais mes lèvres pour prendre un dernier souffle. Quel monde que le nôtre... La nuit est longue, la route est longue, le mieux pour moi est d'oublier, de ne pas parler. Mais je sais aussi que le temps viendra où nous nous souviendrons d'eux, où nous parlerons d'eux». (Lu Xun)

Quarante ans ont passé. 11 septembre 1973, 11 septembre 2013. Aujourd'hui cette date nous rappelle d'autres évènements, d'autres horreurs : ironie et tragédie de l'Histoire, de l'oubli qui nous entoure. Ce jour d'il y a quarante ans, le général Pinochet, à la tête de l'armée, prit le pouvoir au Chili par un coup d'État financé par les États-Unis – la tristement célèbre Opération Condor. Soutenu par la droite et la riche bourgeoisie chilienne, il assaillit et bombardait le palais présidentiel de la Moneda. Le président démocratiquement élu par le peuple chilien, Salvador Allende, se suicida pour ne pas tomber aux mains des militaires. Pourquoi rappeler, sauver et montrer les images de la naissance d'une révolution non violente, de son difficile développement, de sa fin tragique et de ce qu'il en reste dans la mémoire aujourd'hui ? Nous avons tous une dette d'amour envers Salvador Allende, un homme qui croyait au socialisme à visage humain, comme Imre Nagy et Alexander Dubček – et qui, avec son gouvernement de l'Unité Populaire, chercha une voie alternative au totalitarisme soviétique et fut liquidé précisément pour cela. Mais une rétrospective du cinéma documentaire chilien avant, pendant et après Allende n'est pas seulement une précieuse leçon d'histoire : l'entendre uniquement ainsi serait ouvrir une brèche pour la refermer avec un monument « à la mémoire de »... Nous voulons surtout raconter l'histoire d'une génération de jeunes gens qui trouva dans le documentaire un moyen de lutte politique et d'analyse sociale, une génération qui expérimentait de nouvelles formes de cinéma du réel pour contribuer à changer l'existant, pour changer la vie. Les trois années qu'a duré l'Unité Populaire représentent aussi dans le champ topographique du cinéma une période extrêmement fertile et le documentaire s'avère être le genre le plus vivace. Les jeunes cinéastes chiliens firent de leur manque de moyens matériels un puissant moteur

créatif ; ils affrontèrent la réalité en expérimentant de nouvelles façons de faire du cinéma, poussant le langage vers des formes hybrides, cherchant à mettre à profit la leçon de trois maîtres choisis : Joris Ivens, comme emblème du cinéaste révolutionnaire ; Santiago Álvarez pour son usage avant-gardiste du montage ; Chris Marker pour creuser la forme du film-essai. Nous verrons donc des films sur les conditions de vie au Chili avant l'élection d'Allende, pendant la révolution de l'Unité Populaire et après le coup d'État ; nous verrons des portraits de l'homme Allende et des films essais sur sa pensée politique. Des films qui racontent la prise du pouvoir par Pinochet, l'horreur de sa dictature, les traces indélébiles qu'il a laissées sur les plus jeunes générations chiliennes. Voir aujourd'hui ces documentaires signifie trouver des clefs pour comprendre plus en profondeur l'état présent des choses. Le Chili des années 1970 et 1980 fut l'objet de l'une des contre-révolutions les plus sanglantes du XX<sup>e</sup> siècle ; il fut aussi utilisé comme laboratoire de stratégies capitalistes qu'aujourd'hui nous connaissons bien : contrôle social généralisé, syndrome paranoïaque concernant la sécurité, privatisation sauvage de l'économie, démantèlement de l'état social, précarisation du travail. Voilà pourquoi ce patrimoine de luttes, d'auto-organisation, d'antifascisme de masse, doit alimenter la mémoire historique des luttes d'aujourd'hui et de demain. Voir aujourd'hui ces documentaires, c'est reprendre des mains de ces messieurs de la politique et des patrons de la communication l'histoire et le souvenir de ces années pour les remettre en circulation, en faire des outils de lutte contre l'oubli et des armes pour changer le présent. Nous voulons que ces images passent d'œil en œil, qu'elles restituent la complexité d'une époque et l'histoire d'un pays, qu'elles stimulent choix et jugements, qu'elles rouvrent les blessures et déconstruisent les imaginaires manipulés et faux : que cette histoire outrepassé les générations, renforce la fidélité à un projet, dilate nos consciences et enrichisse nos regards ■

“These last years, under my eyes, the blood of so many young people has accumulated, layer upon layer, to the point of burying me and preventing me from breathing: I can only write something with this pen and ink, as if I were digging a small crack in the mud and pressing my lips to it to take a last breath. What a world is ours... The night is long, the road is long, the best for me is to forget, to not speak. But I also know that the time will come when we will remember them, when we will speak about them.” (Lu Xun)

Forty years have passed. 11 September 1973, 11 September 2013. Today, this date reminds us of other events, other horrors: the irony and tragedy of History, the oblivion surrounding us. That day forty years ago, General Pinochet Commander-in-Chief of the Army, seized power in Chile heading a military coup financed by the United States – the sadly famous Operation Condor. Backed by the right and Chile’s wealthy classes, he attacked and shelled the presidential palace, La Moneda. Chile’s democratically elected president, Salvador Allende, committed suicide to avoid falling into the hands of the military. So why remember, conserve and show the images of the birth of a non-violent revolution, its difficult course, its tragic end and the memories of it that now remain? We all have a debt of love towards Salvador Allende, a man who believed in socialism with a human face, as did Imre Nagy and Alexander Dubček – and who, with his Popular Unity government, sought an alternative to Soviet totalitarianism and was eliminated for this very reason. But a retrospective of Chilean documentary cinema before, during and after Allende is not simply an invaluable history lesson: limiting its understanding to this aspect alone would be to create an opening only to close it again with a monument “to the memory

of”... We above all wish to tell the story of a young generation that discovered documentary film as a means of political struggle and social analysis, a generation that experimented with new forms of a cinema of the real world so as to help change what existed, to change life. The three-year-long Popular Unity government was also an extremely fertile period that shaped the cinematographic landscape, in which the documentary was to emerge as its most vigorous genre. The young Chilean filmmakers transformed their scant material resources into a powerful creative engine; they confronted reality by experimenting with new ways of filmmaking, pushing cinematic language towards hybrid forms, seeking to make the most of the lessons of three chosen masters: Joris Ivens, as an emblem of the revolutionary filmmaker; Santiago Álvarez for his avant-garde use of editing; and Chris Marker to explore the film-essay form. We will thus be seeing films on living conditions before Allende’s election, during the Popular Unity revolution and after the military coup; we will discover portraits of Allende the man and film-essays on his political thinking. Films about Pinochet’s seizure of power, the horror of his dictatorship and the indelible marks he left on Chile’s younger generations. Watching these documentaries today means finding the keys to a deeper understanding of the present state of affairs. The Chile of the 1970s and 1980s suffered one of the most bloody counterrevolutions in the twentieth century; it was also used as a laboratory for the capitalist strategies that are now so well known: widespread social control, security paranoia, unbridled privatisation of the economy, the dismantling of the welfare state, greater job insecurity. This is why this legacy of struggle, self-organisation and mass antifascism needs to enrich the historical memory of the struggles of today and tomorrow. Watching these documentaries today is to take back the history and memory of these years from out of the hands of our fine politicians and captains of communication and put them back into circulation, make them into instruments of struggle against oblivion, into arms with which to change the present. Our wish is that these images be passed from eye to eye, restore the complexity of an epoch and a country’s history, encourage choices and judgements, re-open wounds and deconstruct manipulated or false imaginaries; we want this history to cut across generations, strengthen our steadfastness to a project and enrich our ways of seeing the world ■

## MEMORY EXERCISES

Federico Rossin

## Le Chili n'est pas un pays pauvre ¶ *Chile is not a poor country* CHILI #1

1970, Chili, 15'  
Noir et Blanc

**Langue** Espagnol

**Format** DV Cam

**Image** Héctor Ríos

**Son** Leonardo Céspedes

**Montage** Pedro Chaskel

**Musique**

Ángel Parra, Quilapayún

**Print source**

Cineteca Universidad de Chile

**T.** +56 2 978 79 27

**Email**

cinetecauchile@gmail.com

**www** cineteca.uchile.cl

PEDRO CHASKEL, HÉCTOR RÍOS

### VENCEREMOS

Puissant collage audiovisuel. L'inégalité économique du Chili pré-Allende devient le principe formel sur lequel le film est dialectiquement structuré. D'un côté les images kitsch des riches bourgeois, de l'autre les séquences terribles des pauvres affamés. Portrait d'un pays à travers ses grandes tensions sociales. ¶ *A powerful audio-visual collage. The economic inequalities of pre-Allende Chile become the formal principle underlying the film's dialectical structure. On one side, the kitsch images of the rich bourgeois, on the other, the appalling sequences of the starving poor. The portrait of a country through the prism of its major social tensions. (F.R.)*



1969, Chili, 7'  
Noir et Blanc

**Langue** Espagnol

**Format** DV Cam

**Image** Héctor Ríos

**Son, montage** Pedro Chaskel

**Narration** Héctor Noguera

**Print source**

Cineteca Universidad de Chile

**T.** +56 2 978 79 27

**Email**

cinetecauchile@gmail.com

**www** cineteca.uchile.cl

PEDRO CHASKEL **TESTIMONIO**

Dénonciation des conditions inhumaines dans lesquelles vivent les patients de l'hôpital psychiatrique d'Iquique. Visages apeurés, murs décrépis, barreaux aux fenêtres... Le tableau impitoyable qui en émerge devient une allégorie politique des conditions de sous-développement dans lesquelles vivait le Chili d'avant Allende. ¶ *A denunciation of the inhuman living conditions of patients in Iquique's psychiatric hospital. Fearful faces, decrepit walls, barred windows... The pitiless picture that emerges becomes a political allegory of Chile's under-development prior to Allende. (F.R.)*



1970, Chili, 18'  
Noir et Blanc

**Langue** Espagnol

**Format** 35 mm

**Image** Patricio Castilla

**Montage** Olinto Taverna

**Print source**

Svenska Filminstitutet

**T.** +46 8 665-11 97

**Email** danial.brannstrom@sfi.se

**www** sfi.se

SERGIO CASTILLA, PATRICIO CASTILLA **MIJITA**

Emouvant film polyphonique sur la condition féminine au Chili : les difficultés d'être femme, mère, épouse et travailleuse dans une société profondément machiste et socialement arriérée. Emergent des visages et des voix qui racontent sans aucun pathos la dureté d'un statut marginal, mais aussi la dignité des luttes quotidiennes. ¶ *A poignant polyphonic film on the status of women in Chile: the difficulty of being a woman, mother, wife and worker in a deeply macho and socially backward society. Faces and voices emerge to tell, with no hint of pathos, the plight of their marginalised status, but also the dignity of their daily struggles (F.R.)*





JOSÉ ROMÁN, DIEGO BONACINA

### REPORTAJE A LOTA

Vigoureux reportage qui dénonce les conditions de vie dans les mines de charbon de la région de Lota, au sud du Chili: l'extrême dureté du travail, le cruel destin des familles et surtout des enfants, puis les premières organisations syndicales, les luttes, les premières victoires et la résistance. ¶ *A forceful reportage denouncing the living conditions of the coal miners in the Lota region, southern Chile: the extreme harshness of their work, the cruel fate of the families and especially the children; then the first trade unions, the struggles, the first victories and resistance. (F. R.)*

1970, Chili, 20'  
Noir et Blanc  
**Langue** Espagnol  
**Format** DV Cam  
**Image** Diego Bonacina  
**Montage** Carlos Piaggio  
**Narration** Marta Contreras  
**Print source**  
Cineteca Universidad de Chile  
**T.** +56 2 9787927  
**Email**  
cinetecauchile@gmail.com  
**www** cineteca.uchile.cl



GUILLERMO CAHN, HÉCTOR RÍOS

### NO NOS TRANCARÁN EL PASO

Durant la période de l'Unité Populaire, le film documente, y compris par des reconstitutions, le conflit toujours plus violent qui oppose les travailleurs de l'industrie du bois et leurs patrons. Réalisé dans le but de convaincre les ouvriers de se fédérer et de se défendre dans le cadre de la réforme agraire promue par Allende. ¶ *During the Popular Unity coalition, the film calls on few dramatised sequences to document the increasingly violent conflict opposing the timber industry workers and their bosses. Made in order to convince the workers of the need to unite and defend themselves under the agricultural reform promoted by Allende. (F. R.)*

1971, Chili, 15'  
Noir et Blanc  
**Langue** Espagnol  
**Format** DV Cam  
**Image** Héctor Ríos  
**Son** Jorge Müller  
**Montage** Rodolfo Wedeles  
**Musique** Angel Parra  
**Print source**  
Cineteca Universidad de Chile  
**T.** +56 2 9787927  
**Email**  
cinetecauchile@gmail.com  
**www** cineteca.uchile.cl



MARIA LUISA (MARILÚ) MALLET

### AMUHUELA-MI (YA NO TE IRÁS)

La vie des Indiens mapuche, une minorité ethnique depuis toujours victime d'abus et d'exploitation. Le film met clairement en lumière les efforts d'Allende pour mettre fin à cette injustice, à travers des lois et des réformes concrètes en intégrant le peuple mapuche dans la communauté urbaine et en leur reconnaissant finalement des droits et des terres. ¶ *The life of the Mapuche Indians, an ethnic minority that has always suffered abuse and exploitation. The film clearly highlights Allende's efforts to put a stop to this injustice, through laws and concrete reforms, by assimilating the Mapuche people into the urban community and finally recognising their rights and lands. (F. R.)*

1972, Chili, 11'  
Noir et Blanc  
**Langue** Espagnol  
**Format** DV Cam  
**Image** Marilú Mallet  
**Montage** Carlos Piaggio  
**Print source**  
Cineteca Universidad de Chile  
**T.** +56 2 9787927  
**Email**  
cinetecauchile@gmail.com  
**www** cineteca.uchile.cl

1971, Chili, 13'  
Couleur

**Langue** Espagnol, Mapuche  
**Format** DCP

**Image** Mario Handler

**Montage** Carlos Piaggio

**Print source** Fondazione

La Biennale di Venezia

T. + 39 0415218728

**Email** michele.mangione

[@labiennale.org

**www** labiennale.org

## RAÚL RUIZ **AHORA TE VAMOS A LLAMAR HERMANO**

Tourné sur une journée – le 28 mars 1971, durant la grande marche des paysans a Temuco – c'est un des rares films militants de Ruiz, alors un des cinéastes mandatés par l'Unité Populaire. Le film a pour sujet les manifestations de joie suite à la promulgation d'une loi qui reconnaît les droits pleins et entiers et la citoyenneté au peuple mapuche.

¶ *Filmed in one day – 28 March 1971, during the grand march by the Temuco farmers – this is one of Ruiz' rare activist films, as one of the filmmakers commissioned by the Popular Unity. The subject is the outburst of joy following the promulgation of a law granting full citizenship rights to the Mapuche Indians. (F. R.)*



## Entre le passé et l'avenir ¶ Between past and future

1969, Chili, 24'  
Noir et Blanc

**Langue** Espagnol

**Format** DV Cam

**Image** Samuel Carvajal

**Montage** Rodolfo Wedeles

**Musique** Luis Advis, Quilapayún

**Print source**

Cineteca Universidad de Chile

T. +56 2 9787927

**Email**

cinetecaudechile@gmail.com

**www** cineteca.uchile.cl

## CLAUDIO SAPIAÍN **ESCUELA SANTA MARÍA DE IQUIQUE 1907**

Film-essai qui raconte, à partir des ruines de l'école Santa Maria de Iquique, la grève des mineurs du nord du pays en 1907, qui s'est conclue par le massacre, du fait des patrons, de plus de trois mille personnes – ouvriers, femmes et enfants. Chansons et témoignages s'alternent dans l'évocation d'une lutte que le film permet de garder en mémoire.

¶ *This film-essay, set amidst the ruins of the school Santa Maria de Iquique, recounts the 1907 miners' strike in northern Chile, during which the owners' response led to the massacre of over three thousand workers, women and children. Songs and testimonies alternate to recall a struggle that the film would have us keep in our memory. (F. R.)*

## CHILI #2



1973, Chili, 75'

Couleur/Noir et Blanc

**Langue** Espagnol

**Format** DV Cam

**Image** Samuel Carvajal, Héctor

Ríos, Jorge Müller

**Son** Nano Vergara

**Montage** Pedro Chaskel

**Musique** Los Jaivas

**Print source**

Cineteca Universidad de Chile

T. +56 2 9787927

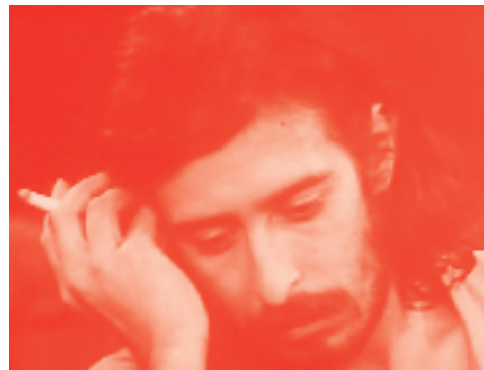
**Email**

cinetecaudechile@gmail.com

**www** cineteca.uchile.cl

## SAMUEL CARVAJAL, CARLOS FLORES DEL PINO **DESCOMEDIDOS Y CHASCONES**

Film-essai polymorphe et subversif qui dresse un portrait critique, ironique et féroce de la jeunesse chilienne. La société des années 1970 sous Allende y apparaît comme un monde cloisonné entre bourgeois et prolétaires, riches et pauvres, partisans de droite et de gauche. La première de ce film, prévue le 11 Septembre 1973, n'eut jamais lieu. ¶ *A polymorphic, subversive film-essay that paints a critical, ironic and scathing portrait of Chilean youth. Society in the 1970s under Allende seems like a siloed world with rifts between the middle and working classes, the rich and poor, left-wing and right-wing supporters. The film's premiere, planned for 11 September 1973, never happened. (F. R.)*





## CHILI #3 Portraits d'un humaniste ¶ *Portraits of a humanist*



### MIGUEL LITTÍN **COMPAÑERO PRESIDENTE**

Enregistrement d'une conversation au long cours entre Régis Debray et Salvador Allende, récemment élu président. Allende explique les bases idéologiques de sa vision de la révolution démocratique, son programme politique, ses projets de réformes agraires et de nationalisations. Un manifeste d'espoir pour l'Amérique latine des années 1970.

¶ *The recording of a long conversation between Régis Debray and the recently elected president, Salvador Allende, who explains the ideological bases for his vision of a democratic revolution, his political programme, his plans for agricultural reform and nationalisation. A manifesto of hope for Latin America in the 1970s. (F. R.)*

1971, Chili, 65'  
Noir et Blanc  
**Langue** Espagnol  
**Format** DV Cam  
**Image** Franco Lazaretti  
**Son** Jorge Di Lauro  
**Montage** Carlos Piaggio  
**Musique** Sergio Ortega, Quilapayún, Violeta Parra  
**Print source**  
Cineteca Nacional de Chile  
**T.** +562 8989953 961  
**Email**  
gabriel.cea@cinetecanacional.cl  
**www** cinetecanacional.cl



### ROBERTO ROSSELLINI

#### **INTERVISTA A SALVATORE ALLENDE (LA FORZA E LA RAGIONE)**

Rossellini s'entretient avec le président chilien Salvador Allende dans sa résidence de Santiago, s'intéresse à sa conception du marxisme depuis une position démocratique, aux problèmes de développement du continent latino-américain et aux relations qu'entretient son gouvernement avec les États-Unis. Dialogue extraordinaire entre deux grands humanistes. ¶ *Rossellini converses with the Chile's President Salvador Allende in his Santiago residence, takes an interest in his conception of Marxism from a democratic angle, in the problems of development on the Latin American continent and in the relations between his government and the United States. An extraordinary dialogue between two great humanists. (F. R.)*

1971-1973, Italie, 37'  
Couleur  
**Langue** Italien  
**Format** Beta SP  
**Print source**  
RAI - Radiotelevisione Italiana  
**T.** +39 06 3686 9179  
**Email** v.nardomarino@rai.it  
**www** rai.it

## Portraits d'un homme ¶ Portraits of a man CHILI #4

1964, Chili, 9'  
Noir et Blanc

**Langue** Français  
**Format** 16 mm

**Image** Patricio Guzmán

**Montage** Sergio Bravo

**Print source** Capi Films

**T.** +33 1 42 22 40 23

**Email**

marcelineloridanivens@orange.fr

**www**

capifilms-loridan-ivens.com/

[capifilms.html]

**JORIS IVENS LE TRAIN DE LA VICTOIRE**  
Premier film de Joris Ivens en 16mm. Reportage sur Salvador Allende candidat pour les socialistes et les communistes aux élections présidentielles de 1964. Malgré son million de voix, Allende fut battu par le conservateur Frei. Cette affectueuse, quoique brève, rencontre avec le maître Ivens a beaucoup marqué les jeunes cinéastes chiliens. ¶ Joris Ivens' first 16-mm film. A reportage on Salvador Allende as the Socialist and Communist candidate in the 1964 presidential elections. Despite his million votes, Allende was beaten by the Conservative Frei. This affectionate but brief encounter with the great master, Ivens, left a deep impression on young Chilean filmmakers. (F. R.)



76

77

1971, États-Unis, 30'  
Couleur

**Langue** Espagnol

**Format** Mini DV

**Image** Haskell Wexler

**Montage** Michael Butler

**Print source**

Round World Productions

**T.** +1 415 821 3201

**Email** RoundWorldProductions

l@gmail.com

**SAUL LANDAU CONVERSATION WITH ALLENDE**  
Allende raconte, avec dignité et candeur, ses choix politiques, son amour pour le Chili, sa foi dans la démocratie et la constitution. Il explique sa conception d'une «voie légale vers le socialisme». Ses paroles sur son expérience de médecin sont touchantes : c'est en effet le contact réel avec les pauvres qui l'a convaincu de la nécessité du socialisme. ¶ With dignity and candour, Allende talks about his political choices, his love for Chile, his faith in democracy and the constitution. He explains his idea of a "legal path to socialism". His words about his experience as a doctor are touching and it was certainly his direct contact with the poor that convinced him of the need for socialism.

1972, Chili, 55'  
Couleur

**Langue** Espagnol

**Format** 35 mm

**Print source**

Fonds cinéma Iskra

conservé aux Archives

départementales

de Seine-Saint-Denis

**T.** +33 1 43 93 96 86

**Email** pmalpertu@cg93.fr

**ALVARO J. COVACEVICH EL DIÁLOGO DE AMÉRICA**  
Discussion entre Salvador Allende et Fidel Castro lors de la visite triomphale du dirigeant cubain au Chili, en 1971. Interrogés par un journaliste chilien, les deux dirigeants devisent sur l'histoire respective de leurs pays, les voies du socialisme et la difficulté d'y parvenir. Une leçon d'histoire, d'idéologie et de mentalité révolutionnaire. ¶ A discussion between Salvador Allende and Fidel Castro during the Cuban leader's triumphant visit to Chile in 1971. Interviewed by a Chilean journalist, both leaders chat about the history of their respective countries, the paths to socialism and the obstacles to achieving this. A lesson on history, ideology and the revolutionary mindset. (F. R.)



## CHILI #5 Danger imminent ¶ Danger



SANTIAGO ALVAREZ

### **¿CÓMO, POR QUÉ Y PARA QUÉ SE ASESINA A UN GENERAL?**

Film-pamphlet du grand cinéaste cubain sur l'enlèvement raté du Général René Schneider, chef des forces armées chiliennes, aboutissant à son décès. Ce kidnapping était destiné à empêcher Allende d'accéder au pouvoir et avait été préparé par la CIA. Prophétie de la triste fin d'Allende, entouré de généraux traîtres à la solde des Américains. ¶ *A film-pamphlet by the great Cuban filmmaker on the bungled kidnapping of General René Schneider, Chief of the Chilean Armed Forces, which ended in his death. The kidnapping, set up by the CIA, was to prevent Allende from taking power. A presage of the tragic end of Allende and his treacherous entourage of generals in the pay of the Americans. (F. R.)*

1971, Cuba, 35'  
Noir et Blanc  
**Langue** Espagnol  
**Format** DV Cam  
**Print source**  
Cineteca Universidad de Chile  
**T.** +56 2 9787927  
**Email**  
cinetecaudechile@gmail.com  
**www** cineteca.uchile.cl



### COLLECTIF (FRONT NATIONAL DES TRAVAILLEURS RÉVOLUTIONNAIRES DU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN ) **CUANDO DESPIERTA EL PUEBLO**

Film important et oublié. On y voit la difficile transition entre capitalisme et socialisme, tentée par le gouvernement de l'Unité Populaire, le visage monstrueux de la bourgeoisie chilienne, la duplicité de l'armée. Une atmosphère de plomb semble s'abattre sur le pays, menaçant la joie du peuple en lutte : un document prémonitoire. ¶ *An important and forgotten film. Showing the difficult transition from capitalism to socialism attempted by the Popular Unity coalition, the monstrous face of Chile's bourgeoisie, the Army's duplicity. An ominous shadow seems to hang over the country, threatening the joy of a people in struggle: a premonitory film. (F. R.)*

1973, Chili, 59'  
Couleur  
**Langue** Anglais, Espagnol  
**Format** DV Cam  
**Print source**  
Cineteca Nacional de Chile  
**T.** +562 8989953 961  
**Email**  
gabriel.oea@cinetecanacional.cl  
**www** cinetecanacional.cl

## Le Coup ¶ The military coup CHILI #6

1974, RDA, 8'  
Noir et Blanc

**Langue** Espagnol

**Format** 35 mm

**Producteur** Studio H&S

**Print source**

Progress Film-Verleih

T. +49 30 678 948 65

**Email**

d.bingel@progress-film.de

**www**

progress-film.de/de/index.php

### GERHARD SCHEUMANN, WALTER HEYNOWSKI **MITBÜRGER! - ZUM GEDENKEN AN SALVATORE ALLENDE**

Bref mais très intense ciné-tract du duo Walter Heynowski et Gerhard Scheumann, cinéastes de la RDA. Alors que nous entendons la dernière allocution du président Allende, peu avant son suicide, défilent des images d'archives du coup d'État, des photographies, des écrits. En fond sonore, les coups de feu et les bombes lors de l'assaut de la Moneda. ¶ *A brief but very intense cine-tract by the GDR filmmaking duo Walter Heynowski and Gerhard Scheumann. While hearing President Allende's farewell speech given shortly before his suicide, we see archive images of the military coup, photographs and writings. In the background, noises of gunshots and shelling during the assault on La Moneda.*



1973, France, 40'  
Couleur

**Langue** Français

**Format** DigiBeta

**Image** Bruno Muel

**Son** Théo Robichet

**Montage** Valérie Mayoux

**Musique** Victor Jara

**Producteur** Les Films 2001

**Print source** Iskra

T. +33 1 41 24 02 20

**Email** iskra@iskra.fr

**www** iskra.fr

### BRUNO MUEL, THÉO ROBICHET, VALÉRIE MAYOUX **SEPTEMBRE CHILIEN**

« Le 11 septembre j'ai entendu la nouvelle du coup d'État à la radio. J'ai appelé Théo Robichet qui a été d'accord pour que nous partions au Chili en utilisant l'argent du CNC. Avec le recul je suis étonné que nous ayons fait cela sans plus de discussions ni de commentaires. C'était de l'ordre de l'évidence. » ¶ *"On 11 September, I heard about the new military coup on the radio. I called Théo Robichet who agreed that we should leave for Chile using CNC funds. With hindsight, I'm amazed that we did it with no further discussion or comment. It just seemed the obvious thing to do."* (B. Muel)





## CHRIS MARKER **L'AMBASSADE**

« Ceci n'est pas un film. Ce sont des notes prises au jour le jour. En fait, des commentaires d'autres notes écrites quand je ne filmais pas. Quitte à faire une démonstration des possibilités du super-8, j'aurais autant aimé la faire ailleurs, que dans cette ambassade et avec d'autres personnages que des réfugiés politiques. » ¶ *"This is not a film. Just odd notes taken day by day. In fact, my comments on other notes I wrote when I wasn't filming. Even if showing off the potential of Super-8, I would have preferred to do it elsewhere than in this embassy and with characters other than political refugees."* (C. Marker)

1973, France, 21'  
Couleur  
**Langue** Français  
**Format** Beta SP  
**Producteur** SLON  
**Print source** Les Films du Jeudi  
**T.** +33 1 40 46 97 98  
**Email**  
location@filmsdujeudi.com  
www.filmsdujeudi.com



## PETER NESTLER **CHILEFILM**

En utilisant plusieurs documents, dessins, photos, Peter Nestler démontre les relations entre économie et politique, entre pensée et action. Il établit un lien entre la lutte des indiens, la lutte des classes et le coup d'État au Chili. Destiné à l'origine à une émission jeune public, la télé suédoise déprogramma le film la veille de sa diffusion. ¶ *Using documents, drawings and photos, Peter Nestler shows the relationship between economy and politics. He establishes a link between the Indians' struggle, class struggles and the military coup in Chile. Initially intended for a young audience, Swedish TV decided to cancel the film the day before it was to be broadcast* (F.R.)

1974, Suède, 23'  
Couleur/Noir et Blanc  
**Langue** Allemand  
**Format** 16 mm  
**Réalisation**  
Peter Nestler, Zsoka Nestler  
**Print source**  
Deutsche Kinemathek  
**T.** +49 30 300 903 31  
**Email** filmverleih  
[@deutsche-kinemathek.de  
**www**  
deutsche-kinemathek.de/de  
**Print source**  
Sverige Television  
**T.** +46 8 7845762  
**Email** eva-lis.green@svt.se



## L'Après-coup ¶ After the coup CHILI #7

1976, France, 139'  
Couleur/Noir et Blanc  
**Langue** Espagnol, Français  
**Format** DigiBeta  
**Son** Luc Berini,  
Antoine Bonfanti,  
Jean-François Chevalier  
**Montage** Armand Mattelart,  
Jacqueline Meppiel,  
Valérie Mayoux  
**Musique** Jean-Claude Eloy  
**Scénario** Chris Marker  
**Print source** Galatée Films  
**T.** +33 1 44 29 21 40  
**Email** mail@galateefilms.com

ARMAND MATTELART, VALÉRIE MAYOUX,  
JACQUELINE MEPIEL **LA SPIRALE**

Film-essai passionnant qui, en utilisant les archives, analyse, décrypte, démonte les techniques de déstabilisation utilisées contre le gouvernement d'Allende. Organisé en sept chapitres, le film expose, en crescendo dramatique, le plan de la droite chilienne et de la CIA destiné à anéantir, par tous les moyens, le projet de socialisme démocratique.

¶ *An exciting film-essay that uses archive material to decipher, analyse and show the destabilisation techniques deployed against Allende's government. In seven chapters, it reveals, in a dramatic crescendo, the plan by Chile's right and the CIA to wipe out the project for democratic socialism by all possible means. (F.R.)*



## Pour une analyse polyphonique ¶ For a polyphonic analysis

1972-1979, Chili, 272'  
Noir et Blanc  
**Langue** Espagnol  
**Format** DigiBeta  
**Image** Jorge Müller Silva  
**Son** Bernado Menz  
**Montage** Pedro Chaskel  
**Print source** Patricio Guzman  
**Email** contacto  
[@patricioguzman.com  
**www** patricioguzman.com

PATRICIO GUZMAN

### **LA BATALLA DE CHILE: LA LUCHA DE UN PUEBLO SIN ARMAS I II III**

« Mon film se voulait pluraliste et il n'était dédié qu'à un seul militantisme : celui du rêve Chilien (la lutte d'un peuple sans armes), de l'utopie d'un peuple au sens le plus large – celle-là même que j'ai pu voir de mes yeux et vivre dans mon corps, au sein de ce Chili vibrant auquel je m'identifiais alors, et auquel je continue de m'identifier aujourd'hui. » ¶ *“My film was intended to be pluralist and dedicated to just one kind of activism: that of the Chilean dream (the struggle of a people without arms), a people's utopia in the broadest sense – one that I saw with my own eyes and experienced bodily, in a vibrant Chile that I identified with at the time, and still identify with today.” (Patricio Guzmán)*

## CHILI #8



## CHILI #9 Les Conséquences ¶ *The consequences*

CHILI :  
1973 – 2013



### IGNACIO AGÜERO **NO OLVIDAR**

Tourné clandestinement durant la dictature, ce film raconte un horrible épisode de l'histoire du Chili : l'enlèvement et l'assassinat de cinq hommes dont les corps ne furent retrouvés qu'après cinq ans de recherches. C'est la première fois que les informations officielles sont divulguées dans le pays. Un véritable acte de résistance. ¶ *Filmed secretly during the dictatorship, the film chronicles a terrible episode in Chile's history: the kidnapping and murder of five men whose bodies were only found after five years of searching. This is the first time in Chile that official information has been divulged. A true act of resistance. (F. R.)*

1979–1982, Chili, 30'  
**Langue** Espagnol  
**Format** DigiBeta  
**Image** Cristián Lorca  
**Son** Marcos de Aguirre  
**Montage** Ignacio Agüero,  
Marcos de Aguirre  
**Narration** Luis Mella  
**Musique**  
Juan Francisco Vargas,  
Jaime de Aguirre  
**Print source**  
Agüero & Asociado Ltda  
**T.** +56 2 723 9884  
**Email** ignacioaguero@vtr.net



### MARIA LUISA (MARILÙ) MALLET **JOURNAL INACHEVÉ**

Docu-fiction autobiographique, d'une grande valeur formelle et innovant dans sa narration. Mallet raconte la douleur de l'exil, raccordant sa profonde nostalgie et une sensation d'isolement avec les incompréhensions familiales et la difficulté de vivre dans un pays étranger. Son profond sens du dépaysement s'incarne dans la structure même du film. ¶ *An autobiographical docu-fiction, outstanding in its form and innovative narrative. Mallet recounts the pain of exile, linking his profound nostalgia and feeling of isolation, compounded by family misunderstandings and the difficulty of living in a foreign country. His deeply felt disorientation is an integral part of the film's structure. (F. R.)*

1986, Canada, 48'  
Couleur  
**Langue** Espagnol,  
Anglais, Français  
**Format** DigiBeta  
**Print source**  
Les films de l'Atalante  
**T.** +1 514 272 0292  
**Email** lesfilmsdelatalante  
[@videotron.ca]

## Le Travail de deuil ¶ Mourning CHILI #10

2007, Belgique, France, Chili  
163'

**Langue** Espagnol

**Format** 35 mm

**Réalisation** Carmen Castillo

**Image** Ned Burgess,

Raphaël O'Byrne,

Sebastian Moreno,

Arnaldo Rodriguez

**Son** Jean-Jacques Quinet,

Damien Defays, Boris Herrera,

Andrei Carrasco

**Montage** Eva Feigeles-Aimé

**Musique**

Juan Carlos Reyes Zajal

**Producteur**

Institut national de l'audiovisuel

**Producteurs** Les Films d'Ici

- Les Films de la Passerelle

**Print source** Ad Vitam

T. +33 1 46 34 75 74

**Email** advitam@cineinde.com

**www** advitamdistribution.com

CARMEN CASTILLO **CALLE SANTA FE**

Carmen Castillo aura attendu trente ans pour revenir à Santiago du Chili, dans cette rue Santa Fe où elle vécut plusieurs mois dans la clandestinité, après le coup d'État. C'est là que son compagnon, Miguel Enriquez, leader du MIR, le mouvement de la gauche révolutionnaire chilienne, fut tué par les militaires au service de la nouvelle dictature.

¶ *Carmen Castillo was to wait thirty years before returning to Santiago de Chile, to Santa Fe Street where she lived in hiding for several months after the military coup. It is there that her companion, Miguel Enriquez, leader of the MIR, the movement of Chile's revolutionary left, was killed by armed forces serving the new dictatorship. (F. R.)*



Chili 1973 – 2013

RENCONTRE ¶ ENCOUNTER

Avec Carlos Flores del Pino, Ignacio Agüero, Carmen Castillo et Patrizio Guzman, cinéastes chiliens invités de la rétrospective, retour sur la construction politique et artistique d'une cinématographie documentaire marquée par une histoire politique douloureuse et mouvementée : l'espoir socialiste, le coup d'État et la dictature. ¶ *With the retrospective's guests, Chilean filmmakers Carlos Flores del Pino and Ignacio Agüero, we look back at the political and artistic construction of a documentary cinematography marked by a painful and intense political history: socialist, hopes, the military coup and the dictatorship.*

82

83



ANAND  
PATWARDHAN:  
À L'ŒUVRE

ANAND  
PATWARDHAN:  
AT WORK

## ANAND PATWARDHAN : À L'ŒUVRE

Nicole Brenez

En France, on connaît depuis longtemps certains grands auteurs indiens : Raj Kapoor, Satyajit Ray, Ritwik Ghatak, Guru Dutt et tant d'autres ont formé notre imaginaire visuel au même titre que Jean Renoir, Roberto Rossellini ou Max Ophuls. Mais comme souvent, les grands documentaristes engagés, aux prises avec l'oppression, la violence, la censure, sont les derniers à voir leur travail reconnu au titre d'une œuvre. Au moment où nous écrivons ces lignes, la catégorie « Réalisateurs indiens » de Wikipédia France comprend 157 pages, mais pas le nom de Patwardhan. Prière d'essayer avec cette orthographe : « Anad Patxaran ». Sans vouloir indiquer pour autant une quelconque similarité politique ou stylistique, posons cependant ce que Anand Patwardhan représente pour la cinématographie indienne ce que René Vautier représente pour la cinématographie française, Saul Landau pour la cinématographie états-unienne ou Shinsuke Ogawa pour la cinématographie japonaise. Avec Anand Patwardhan, entrent dans le cinéma le fracas des combats, la complexité des conflits, l'ampleur des mobilisations, les discours des meneurs et les chants des opprimés. Fruits de tournages qui durent parfois plus d'une décennie, les films d'Anand Patwardhan se caractérisent par leur immersion dans le quotidien et le suivi des luttes, qu'ils travaillent à replacer dans leurs perspectives historiques et culturelles.

La reconnaissance tardive tient évidemment à ce que l'exigence politique du réalisateur s'exprime en d'autres termes que ceux de la politique des auteurs et emprunte de tout autre circuit de diffusion.

Pour Anand Patwardhan, les films interviennent au titre d'arguments dans une lutte, qu'ils se doivent à la fois de documenter, épauler, populariser et réfléchir. Souvent consacrés à des conflits culturels, ils ne prêtent foi qu'à une seule religion, celle de la vérité. Anand Patwardhan déclare : « Personne n'est objectif. Certains occultent leur point de vue. Pas moi. Mais je suis prêt à attester de la véracité factuelle des arguments que j'avance dans le film. » Une telle rigueur documentaire s'étaye d'une grande précision stylistique. John Akomfrah, autre figure majeure de l'activisme visuel, observe par exemple : « Nous commençons à percevoir la complexité des questions esthétiques et formelles lorsqu'il s'agit de mettre en récit les activités politiques ; la tentative de libérer les événements survenus en Inde du carcan des stéréotypes. Au cœur du geste déconstructeur, la question de la répétition est centrale

dans les films d'Anand : à travers les motifs répétés, on entrevoit la force obscure véhiculée par les images, les symboles et les motifs dans les vies des individus. Dans *Father, Son and Holy War*, l'orange est la couleur des meetings et des discours publics de Shiv Sena. Peu à peu, cette couleur symbolise la circulation des notions de « pureté » et d'« impureté ». Le processus qui fait que le film parvient à marier l'extrémisme politique à une couleur précise est très complexe et pourtant on est finalement frappé par l'apparente facilité avec laquelle le mécanisme tout entier fonctionne »

Sur son site, avant la rubrique « Récompenses », Anand a placé la rubrique « Censure », souvent le plus bel hommage rendu à l'efficacité d'un film. « La quasi totalité des films d'Anand ont eu à affronter la censure de l'État. Plusieurs se sont aussi attirés les foudres des fondamentalistes de droite tant en Inde qu'à l'étranger. Réflétant les aspérités des institutions démocratiques de l'Inde et sa profonde division politique, les louanges vont de pair avec les critiques. La censure a souvent conduit à des litiges menés avec succès contre le Central Board of Film Certification (CBFC) et contre le diffuseur public national, Doordarshan (DD) pour son refus de diffuser les films d'Anand. » Anand Patwardhan pourrait disputer à Armand Gatti le titre de cinéaste le plus censuré de l'histoire, ce qui l'amène à rédiger le manifeste "Films For Freedom" en 2003. Le texte s'ouvre sur ces phrases : « Le droit à la liberté d'expression est l'un des meilleurs critères de la démocratie. Il est entériné en tant que droit fondamental dans l'article 19(a) de la Constitution. Mais le moment est venu de rappeler au gouvernement et au peuple que, certes, ce droit existe, mais que si l'Inde veut se revendiquer comme étant démocratique, il faut également veiller à son application. Ces dernières années, l'État n'a pas seulement imposé une censure à la fois masquée et visible, mais a aussi choisi de détourner le regard lorsque des voyous brûlent des livres, déchirent d'anciens manuscrits, faisant fi des garants de la Constitution. » Grâce à son parcours et à ses prises de positions, Anand Patwardhan nous introduit à une autre vision de l'Inde, saisie du point de vue de ses injustices les plus flagrantes mais aussi de ses divisions les plus spécifiques, entre castes et entre communautés religieuses. On y voit, on y entend, on y ressent l'énergie grondante de foules en lutte pour leurs droits, mais aussi pour les droits de la nature et donc des générations futures ■



In France, we have long been familiar with some of India's great "auteur" filmmakers: Raj Kapoor, Satyajit Ray, Ritwik Ghatak Guru Dutt and so many other have shaped our visual imaginary in the same way as Jean Renoir, Roberto Rossellini or Max Ophuls. Yet most often, the great politically engaged documentarists grappling with oppression, violence and censorship are the last to see their efforts recognised as an artistic work. At the time of writing these lines, Wikipedia France's "Indian Filmmakers" category includes 157 pages, but not the name, Patwardhan. Please try the following spelling: "Anad Patxaran". Without wishing to evoke any political or stylistic similarity, we could nonetheless say that Anand Patwardhan represents for Indian cinematography what René Vautier represents for French cinematography, Saul Landau for American cinematography or Shinsuke Ogawa for Japanese cinematography. With Anand Patwardhan, the thundering of combat, the complexity of conflict, the scale of mobilisation, the discourses of leaders and the songs of the oppressed enter the world of cinema. Anand Patwardhan's films, which sometimes take over a decade to shoot, are marked by their immersion in daily living and the tracking of struggles framed within a historical and cultural perspective. This late recognition is obviously related to the fact that the political rigour of the filmmaker is expressed in terms other than those of the "politique des auteurs" and follows radically different distribution paths. For Anand Patwardhan, films intervene as arguments in a struggle that they are duty bound to document, support, popularise and reflect on. Often focused on cultural conflicts, they give credence to one religion only – veracity. Anand Patwardhan declares: "Nobody is objective. Some people disguise their viewpoint. I don't. But I am prepared to vouch for the factual veracity of the arguments I have made in the film." Such documentary rigour is underpinned by enormous stylistic precision. As John

Akomfrah, another key figure of visual activism, comments: "We begin to see the complex aesthetic and formal questions raised by the attempt to provide the narrative for political activity; the attempt to release events in India from the confines of the stereotype. Central to this deconstructive gesture in Anand's films is the question of repetition. In the repetition of motifs, one glimpses the dark power that images, symbols and motifs acquire in the lives of people. In *Father, Son and Holy War*, the colour orange signals Shiv Sena's public rallies and speech-making. Gradually this colour comes to stand for the circulation of the notions of 'purity' and 'impurity'. The process by which the film effects this marriage of political extremism and a particular colour is very complex and yet one is struck in the end by how effortless the whole thing seems."

On his website, just above the "Awards" section, Anand has put a "Censorship" section, which is often the finest tribute that can be paid to the effectiveness of a film. "Virtually all of Anand's films have faced State censorship. Several have also incurred the wrath of right-wing fundamentalists both in India and abroad. In keeping with the uneven nature of India's democratic institutions and its sharply divided polity, bouquets have been accompanied by brickbats. Censorship has often led to successful litigation against the Central Board of Film Certification (CBFC) and against the national public broadcaster, Doordarshan (DD) for its refusal to telecast Anand's films." Anand Patwardhan could rival Armand Gatti for the title of the most censored filmmaker in history, which was what led him to write the "Films For Freedom" manifesto in 2003. The text begins with the words: "The right to freedom of expression is one of the best yardsticks to measure democracy with. It is enshrined as a fundamental right in Article 19(a) of the Constitution. But the time has clearly come to remind both government and people that such a right not only exists but must be to put into practice if India is to uphold its democratic claims. In recent years, the state has not only imposed covert and overt censorship, but has also chosen to look the other way when hooligans burn books, destroy paintings, attack artists, tear down cinemas, rip apart ancient manuscripts and make a mockery of all constitutional safeguards." Thanks to his trajectory and his convictions, Anand Patwardhan introduces us to another vision of India, filmed from the point of view of its most blatant injustices and its more specific rifts between castes and between religious communities. We see, we hear and we feel the rumbling energy of the masses struggling not only for their own rights but also for the rights of nature and thus of future generations ■

## ANAND PATWARDHAN: AT WORK

Nicole Brenez

1974, Inde, 30'  
Noir et Blanc

**Langue** Anglais

**Format** Blu-ray

**Image** Pradip Krishen

**Son, montage**

Anand Patwardhan

**Producteur, print source**

Anand Patwardhan

**Email** anandpat@gmail.com

**www** patwardhan.com

**KRAANTI KI TARANGIN**  
**WAVES OF REVOLUTION**

Son premier film portait sur la répression gouvernementale dans l'État de Bihar. Réalisé pendant la répression survenue lors de l'état d'urgence imposé en Inde pendant la période 1974-1975, le film documente le soulèvement des habitants de Bihar à l'est du pays. Non violent et réformiste, ce mouvement a permis d'attirer l'attention sur les revendications populaires, devenant le symbole de la résistance à la dictature, et contribuant à la défaite électorale du Parti du Congrès en mars 1977.

¶ *The first of his films was on government repression in Bihar. Waves of Revolution, made during the repressive days of the Emergency in India, documents the 1974-75 uprising of the people of Bihar in eastern India. Non-violent and reformist in character, this movement helped to focus attention on popular grievances. It became the symbol of resistance to dictatorship, culminating in the electoral defeat of the Congress Party in March 1977.*



1978, Inde, 40'  
Noir et Blanc

**Langue** Anglais

**Format** Blu-ray

**Image** Venugopal Thakkar

**Son, montage**

Anand Patwardhan

**Producteur, print source**

Anand Patwardhan

**Email** anandpat@gmail.com

**www** patwardhan.com

**ZAMEER KE BANDI**  
**PRISONERS OF CONSCIENCE**

Chronique d'une période douloureuse de l'histoire politique contemporaine de l'Inde, *Prisoners of Conscience* porte sur l'État d'urgence imposé par Indira Gandhi de juin 1975 jusqu'en mars 1977. Les médias se trouvent bâillonnés, plus de 100 000 personnes sont arrêtées sans charges et emprisonnées sans procès. Mais il y eut des prisonniers politiques avant l'État d'urgence et même lorsque celui-ci a pris fin. ¶ *An important historical record of a traumatic period in India's recent political history, Prisoners of Conscience focuses on the State of Emergency imposed by Indira Gandhi from June 1975 to March 1977. The media were muzzled, over 100,000 people were arrested without charge and imprisoned without trial. But political prisoners existed before the Emergency, and they continue to exist even once it is over.*



## PATWARDHAN # 2 Front sous-prolétaire ¶ The Working Class Front



### **TO THE CHILDREN OF SWAT, FROM THE CHILDREN OF MANDALA**

Un message envoyé par les enfants d'un taudis de Mumbai en Inde, déplacés pour motif économique, aux enfants de la Vallée de Swat au Pakistan, déplacés pour des raisons militaires. ¶ *A message from the economically displaced children of a slum colony in Mumbai, India, to the militarily displaced children of the Swat Valley in Pakistan.*

2009, Inde, 5'  
Couleur  
**Langue** Hindi  
**Format** Blu-ray  
**Producteur, print source**  
Anand Patwardhan  
**Email** anandpat@gmail.com  
**www** patwardhan.com



### **HAMARA SHAHAR BOMBAY OUR CITY**

Prix spécial du jury à Cinéma du réel en 1986, *Bombay: Our City* raconte l'histoire des quatre millions d'habitants qui luttent pour leur survie dans les taudis de Bombay. Bien qu'ils constituent la main d'œuvre de Bombay – travailleurs industriels, ouvriers dans le bâtiment, domestiques – ils n'ont pas pour autant accès aux services publics comme l'électricité, l'assainissement et l'eau. Beaucoup d'entre eux vivent sous la menace constante de l'expulsion en raison des projets municipaux pour « embellir » Bombay. ¶ *Special Jury Award, Cinema du réel, 1986. Bombay: Our City tells the story of the daily battle for survival of the 4 million slum dwellers of Bombay. Although they are Bombay's workforce – industrial labourers, construction workers, domestic servants – they are denied city utilities like electricity, sanitation, and water. Many slum dwellers must also face the constant threat of eviction as the city authorities carry out campaigns to "beautify" Bombay.*

1985, Inde, 75'  
Couleur  
**Langue** Hindi  
**Format** Blu-ray  
**Image** Ranjan Palit,  
Anand Patwardhan,  
Pervez Merwanji  
**Son** Indrajit Neogy  
**Montage** Anand Patwardhan  
**Producteur, print source**  
Anand Patwardhan  
**Email** anandpat@gmail.com  
**www** patwardhan.com

Trilogie du fondamentalisme 1 (laïcité)  
Trilogy of Fundamentalism 1 (Secularism)

PATWARDHAN # 3

1990, Inde, 60'  
Couleur/Noir et Blanc  
**Langue** Hindi  
**Format** Blu-ray  
**Image, montage**  
Anand Patwardhan  
**Son** Pervez Merwanji  
**Producteur, print source**  
Anand Patwardhan  
**Email** anandpat@gmail.com  
**www** patwardhan.com

**UNA MITRAN DI YAAD PYAARI**  
**IN MEMORY OF FRIENDS**

Un groupe de Sikhs et d'Hindous œuvre ensemble pour reconstruire l'harmonie communautaire dans un Punjab déchiré par le conflit : ils proposent l'identité de classe comme antidote à la violence religieuse. Au départ du film, la figure et l'héritage de Bhagat Singh, jeune socialiste laïc assassiné par l'occupant britannique à 23 ans, en 1931. ¶ *A group of Sikhs and Hindus work to rebuild communal harmony in a strife-ridden Punjab by proposing class identity as an antidote to religious violence. At the beginning of the film, the figure and legacy of Bhagat Singh, a young secular Socialist killed by the British occupiers in 1931 at the age of 23.*



Trilogie du fondamentalisme 2 (nationalisme)  
Trilogy of Fundamentalism 2 (Nationalism)

PATWARDHAN # 4

1992, Inde, 75'  
Couleur  
**Langue** Hindi  
**Format** DCP  
**Image, montage**  
Anand Patwardhan  
**Son** Pervez Merwanji,  
Simantini Dhuru  
**Producteur, print source**  
Anand Patwardhan  
**Email** anandpat@gmail.com  
**www** patwardhan.com

**RAM KE NAM**  
**IN THE NAME OF GOD**

Le film suit la campagne orchestrée par le militant Vishwa Hindu Parishad, visant la destruction de la mosquée d'Ayodhya, laquelle aurait été construite au XVI<sup>e</sup> siècle par Babur, le premier empereur moghol d'Inde. Cette controverse provoque des conflits entre groupes religieux dont le paroxysme sera la destruction de l'édifice par les Hindous. Les émeutes qui en découlent s'étendent rapidement à travers l'Inde et le Pakistan, faisant plus de 5 000 morts. ¶ *The film focuses on the campaign waged by the militant Vishwa Hindu Parishad to destroy a 16<sup>th</sup> century mosque in Ayodhya said to have been built by Babar, the first Mughal Emperor of India. This controversial issue led to religious riots, culminating in the mosque's destruction by the Hindus. The resulting religious violence immediately spread throughout India and Pakistan leaving more than 5,000 dead.*



PATWARDHAN # 5Trilogie du fondamentalisme 3 (féminisme)Trilogy of Fundamentalism 3 (Feminism)**PITR, PUTR AUR DHARMAYUDDHA**  
**FATHER, SON AND HOLY WAR**

Les liens entre la religion, la violence et l'identité masculine, et les origines patriarcales de la violence en Inde. L'insécurité masculine, a priori partie intégrante de la construction même de la « masculinité », serait-elle à l'origine du sang répandu récemment en Inde, et peut-être même de tout le sang versé? ¶ *The relationship between religion, violence and male identity, and the patriarchal roots of violence in India. Does the root of India's recent bloodshed – perhaps all bloodshed – lie in male insecurity, itself an inevitable product of the very construction of “manhood”?*

1995, Inde, 120'

Couleur

**Langue** Hindi**Format** DCP**Image, montage**

Anand Patwardhan

**Son** Simantini Dhuru,

Narinder Singh, Sanjiv Shah

**Musique** Navnirman,

Vinay Mahajan

**Producteur, print source**

Anand Patwardhan

**Email** anandpat@gmail.com**www** patwardhan.comPATWARDHAN # 6Front anti-nucléaire ¶ The Anti-Nuclear Front**JANG AUR AMAN**  
**WAR AND PEACE**

Tourné durant quatre années turbulentes en Inde, au Pakistan, au Japon et aux Etats-Unis, *War and Peace* documente les mouvements pacifistes à une époque où règnent le militarisme global et la guerre : l'élément déclencheur étant les macabres scènes de joie qui ont accueilli les essais nucléaires menés dans le sous-continent indien, le film prend comme cadre l'assassinat de Mahatma Gandhi. Cinquante ans plus tard, la mémoire de cet homme semble être un mirage qui n'a jamais existé, créée par notre soif de paix et par la distance même qui nous en sépare. ¶ *Filed over four tumultuous years in India, Pakistan, Japan and the USA, War and Peace is a documentary journey of peace activism at a time of global militarism and war. Triggered by macabre scenes of jubilation that greeted nuclear testing in the sub-continent, the film is framed by the murder of Mahatma Gandhi. Fifty years later memories of Gandhi seem like a mirage that never was, created by our thirst for peace and our very distance from it.*

2002, Inde, 130'

Couleur

**Langue** Hindi**Format** DCP**Image, montage**

Anand Patwardhan

**Son** Simantini Dhuru,

Monica Wahi, Vipin Bhati

**Producteur, print source**

Anand Patwardhan

**Email** anandpat@gmail.com**www** patwardhan.com



1993, Inde, 5'  
Couleur

**Langue** Hindi

**Format** Fichier numérique

**Image** Anand Patwardhan

**Son** Narinder Singh

**Musique** Daya Pawar,

Sambhaji Bhagat,

Anand Patwardhan

**Producteur, print source**

Anand Patwardhan

**Email** anandpat@gmail.com

**www** patwardhan.com

### WE ARE NOT YOUR MONKEYS

Clip vidéo qui revisite l'épopée de Ramayana, *We Are Not Your Monkeys* est une critique du système des castes et de l'oppression des femmes qui lui sont inhérents. Avec le chanteur Sambhaji Bhagat et une musique composée par Sambhaji, Anand et feu Daya Pawar, cette vidéo s'oppose à l'oppression systématique et à la négation des droits humains fondamentaux au nom de la religion et de la mythologie. ¶ *We Are Not Your Monkeys is a music video that reworks the epic Ramayana story to critique the caste and gender oppression implicit in it. Sung by Sambhaji Bhagat and composed by Sambhaji, Anand and the late Daya Pawar, the music video opposes the systematic oppression and negation of basic human rights in the name of religion and mythology.*



2012, Inde, 180'  
Couleur

**Langue** Hindi

**Format** DCP

**Producteur, print source**

Anand Patwardhan

**Email** anandpat@gmail.com

**www** patwardhan.com

### JAI BHIM COMRADE

Tourné durant 14 ans, le film suit la musique des protestations des dalits de Maharashtra. À une époque où la bigoterie et la superstition s'intensifient, *Jai Bhim Comrade* présente la chronique de l'histoire récente et le témoignage éloquent d'une tradition rationaliste qui survit parmi les populations subalternes depuis des millénaires. ¶ *The film, shot over 14 years, follows the music of protest of Maharashtra's Dalits. In an age of increasing bigotry and superstition, it is both a record of recent history as well as eloquent testimony to a rationalist tradition that has survived amongst the subaltern for thousands of years.*



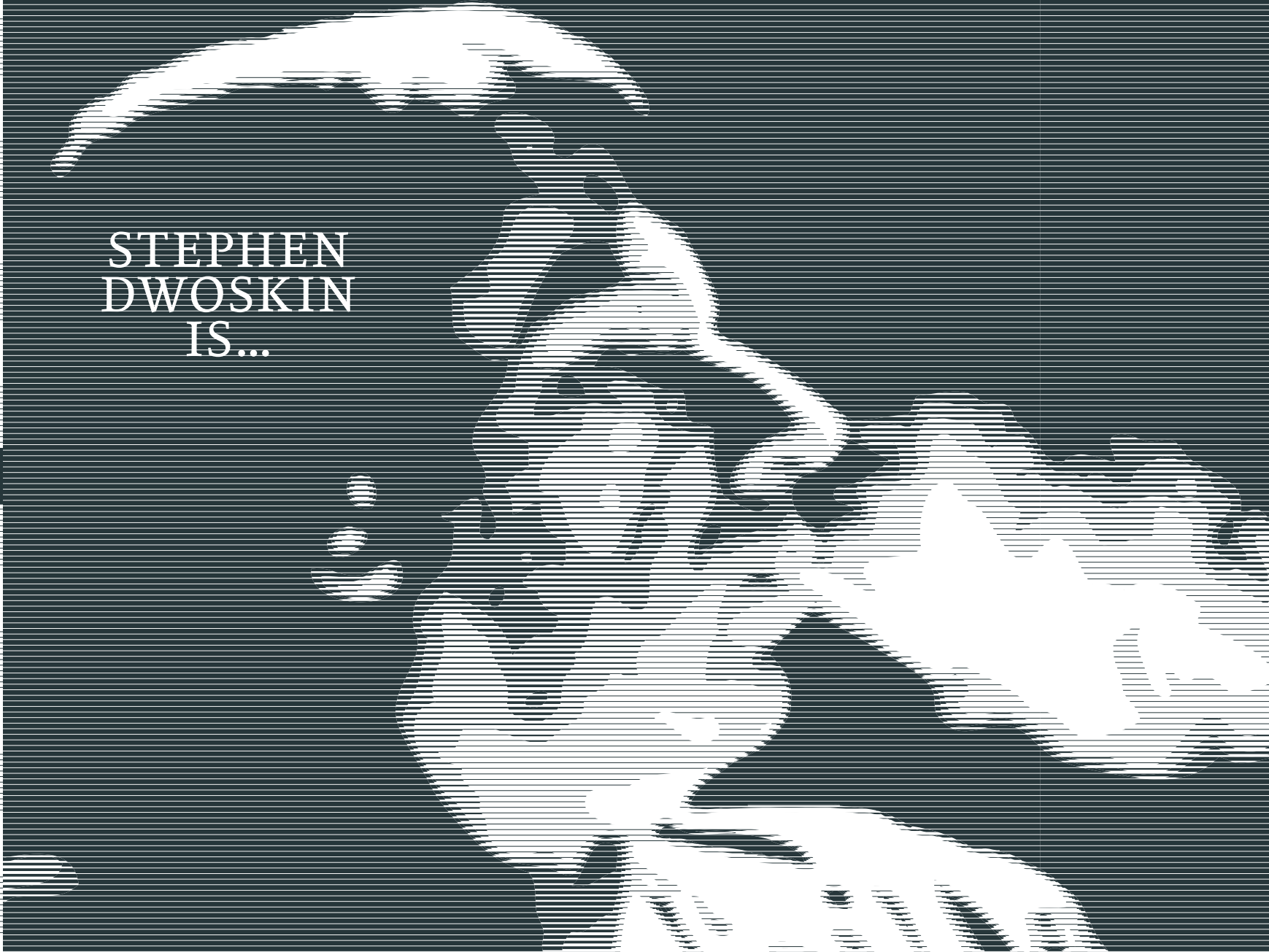
### Anand Patwardhan

### MASTERCLASS

**Animée par** ¶ *hosted by*  
Nicole Brenez  
(professeur de cinéma)  
et Christophe Jaffrelot  
(Chercheur au  
CERI-Sciences Po/CNRS)

À l'occasion de la rétrospective de ses films, Anand Patwardhan parlera de son cinéma et de son œuvre profondément engagée. ¶ *In connection with the retrospective of his films, Anand Patwardhan will be talking about his filmmaking and his deeply engaged work.*

STEPHEN  
DWOSKIN  
IS...



Le cinéma de Stephen Dwoskin, obsédant, radical, singulier, est de façon totalement inédite et parfois paradoxale un cinéma du mouvement. Paradoxale car on l'a beaucoup associé à des plans fixes, immobiles et longs ; et inédite parce qu'il faut peut-être entendre « mouvement » autrement. Ni trajet, ni gesticulation, cela va sans dire, mais de mouvements hors de soi. De mouvements vers l'autre.

Depuis cette épidémie de poliomyélite sur Brooklyn en 1948, alors que Steve n'avait que 9 ans, ses deux jambes sont restées frêles et inertes, l'obligeant à se déplacer à l'aide de béquilles, à ramper, à se hisser, à puiser en lui le double, le triple, le centuple d'énergie pour se déplacer. La polio immobilise, visse au sol, aux chaises, empêche de... Le mouvement est donc une lutte, une guerre, un idéal, une décision forcément consciente et volontariste.

Peut-être l'exil volontaire de Steve dans les années 1960 est à interpréter comme un premier « Fuck you » à l'immobilité, à l'assignation à résidence. La scène new yorkaise, underground, warholienne, avait pourtant à coup sûr une place pour lui. Mais non. Il choisit l'Europe. Londres, Berlin, re-Londres. Il choisit l'autre, l'ailleurs, le nouveau, l'inconfort, l'incertain, la mise en danger. Il enterre le repli sur soi par une ouverture, une curiosité, une volonté de feu qui bientôt, se focalisera sur les femmes. Toutes les femmes.

Séduire. Toucher. Frôler. Respirer. Embrasser. Observer le corps dans son intégralité, dans tous ses états. Ses douleurs, ses jouissances, ses contorsions, ses petites rougeurs, ses immobilités. Et si la rencontre, la rencontre comme performance, c'était faire l'expérience entière de l'autre, de l'être « autre » ? La fille de *Girl* n'expérimente-t-elle pas l'immobilité de Steve jusqu'à l'atrophie, jusqu'à l'intolérable ? N'est-ce pas aussi pour elle une façon de se faire une idée ? Elle fait, clairement, ce mouvement vers lui. Ce n'est en aucun cas théorique, ou même théorisable, ça ne se généralise pas, c'est une expérience à deux, un moment, un cadeau. Quand la guerre contre l'immobilité se fit plus dure à gagner, quand les hôpitaux, les soins, les tubes, les machines, devinrent son quotidien, les films (là encore le mouvement vers l'extérieur) prirent la forme de lettres, d'écrits, d'appels, d'odes, vers Robert Kramer, lui aussi Américain en exil, vers la ou les femmes qui l'attendaient dehors, vers les amis d'avant, ceux d'aujourd'hui, ceux de demain. Il encouragea le mouvement vers lui, ouvrant

sa maison à toute personne, étudiant, thésard, admiratrice, qui le contactait, certains ou certaines devenant de nouveaux collaborateurs, actrices ou modèles.

Le terrain de jeu se réduisant de plus en plus à sa maison les années passant, il y créa là aussi d'incessants mouvements de fantômes, de femmes mystérieuses, apparitions entêtantes, triviales, sublimes, que l'on retrouve notamment dans l'installation *Dream House*. Quand le mouvement ne pouvait plus être le sien (la chaise roulante, les respirateurs, les médicaments à prendre, tout l'empêchait de s'éloigner) il est devenu le nôtre. Ceux qui étaient là. Juste à côté. Pas loin. Au bout du fil ou dans d'autres fuseaux horaires. Pendant la production de *Age is...* plus d'une douzaine de personnes, en Angleterre, en Suisse, en France, en Italie, se sont mises en mouvement pour lui donner la matière de son nouveau film. Celui qui allait être le dernier.

Un hommage à Stephen Dwoskin, c'est comme ça en tout cas que nous l'avons ressenti, ne saurait ignorer ces mouvements vers les autres, ces « some friends » qui ont tant compté. L'aspect humain, affectif, n'ayons pas peur des mots, s'est imposé immédiatement. Plutôt qu'une rétrospective, nous avons donc choisi pour accompagner la première française de son dernier film *Age is...*, de proposer à des amis et collaborateurs du cinéaste de présenter chacun un film de leur choix. Soient Anthea Kennedy, Tatia Shaburishvili et Boris Lehman. Respectivement *Dyn Amo*, le classique dwoskinien par excellence, *Oblivion*, diamant noir de son cinéma des derniers temps, puissant, érotique, sauvage et *Before the beginning*, le film à quatre mains, montré une unique fois à Rotterdam, fruit de l'amitié de deux cinéastes incorruptibles. Il nous a semblé important que son œuvre reste vivante avant de se figer dans le passé, le formol muséal du cinéma, et c'est pourquoi nous avons tenu à ce que l'installation *Dream House* se visite, qu'on y entre physiquement comme on serait entré dans sa maison et que la dernière note de cet hommage soit une note live, celle d'Alexander Bălănescu, violoniste virtuose, compositeur de plusieurs musiques pour les films de Stephen Dwoskin et qui en jouera ici une sélection ainsi qu'un morceau composé spécialement pour l'hommage du Cinéma du réel. L'œuvre de Stephen Dwoskin est colossale, monstrueuse, vous ne verrez pas tout ici mais, peut-être, nous l'espérons, aurez vous envie de continuer le mouvement vers lui ■

The haunting, radical, singular cinema of Stephen Dwoskin is, in a totally new and sometimes paradoxical way, a cinema of movement. Paradoxical because it is often associated with long static shots devoid of action, and totally new because we perhaps need to understand “movement” in a different way. Not as a trajectory or as gesticulations – that goes without saying – but as movements out of oneself. A movement towards the other. Since the 1948 poliomyelitis epidemic in Brooklyn, when Steve was only nine years old, both his legs had remained weak and inert, forcing him to move around on crutches, to crawl, heave himself up and find within himself two, three, a hundred times more energy to move. Polio immobilises, nails you to the floor, to chairs, prevents you from... Moving becomes a struggle, a war, an ideal, a forcibly conscious and wilful decision.

It may be that Steve’s voluntary exile in the 1960s should be seen as a first “fuck you” to immobility, to a kind of house arrest. And yet, there was a definite place for him on New York’s Warholian underground scene. But no. He chose Europe. London, Berlin, London again. He chose the other, the elsewhere, the new, discomfort, uncertainty, the risk of danger. He buried self-withdrawal under openness, curiosity and a will of fire that soon directed its focus onto women. All women.

Seduce. Touch. Brush lightly against. Breathe. Embrace. Observe the body in its entirety, in all its states. Its pains, its pleasures, its contortions, its small red patches, its moments of immobility. And what if the encounter, encounter as performance, meant having a total experience of the other, of a being “other” than oneself? The woman in *Girl* surely experiences Steve’s immobility to the point of atrophy, to the point of the unbearable? For her, is it not a way of gaining some insight into this? Clearly, she makes this movement towards him. It is in no way theoretical or theorisable, it cannot be generalised, it is an experience between two people, a moment, a gift.

When the battle against immobility became harder to win, when the hospitals, the treatments, the tubes, the machines became his daily life, the films (and again a movement outwards) took the form of letters, texts, calls, odes to Robert Kramer, another exiled American, to the woman or women waiting for him outside, to yesterday’s, today’s and tomorrow’s friends. He encouraged movement towards himself, opening his house to all, the students, postdocs, women admirers who contacted him, some of whom then became new collaborators, actresses or models.

With the years, the playground became increasingly confined to his home. There too, he created endless movements of ghosts, mysterious women, giddy, trivial, sublime apparitions, which we find mainly in his “Dream House” installation. When movement was no longer his own (the wheelchair, the respirators, the drugs to be swallowed, everything prevented him from moving away) he become ours. Those who were there. Just nearby. Not far away. On the end of the phone in other time zones. During the production of *Age is...*, over a dozen people from England, Switzerland, France, Italy began to move to give him material for his new film. The film that was to be his last.

A tribute to Stephen Dwoskin, at least as we felt it, could not ignore these movements towards others, to “some friends” that counted so very much. The human and emotional dimension – let’s not mince words – was immediately compelling. Rather than set up a retrospective to accompany the French premiere of his last film, *Age Is...*, we decided to invite the filmmaker’s friends and collaborators to each present a film of their choice. These are Anthea Kennedy, Tatia Shaburishvili and Boris Lehman. Respectively *Dyn Amo*, the epitome of Dwoskinian classicism, *Oblivion*, the black diamond of his later work, powerful, erotic, wild, and *Before the Beginning*, the four-handed film screened only once in Rotterdam and the fruit of a friendship between two incorruptible filmmakers. We thought it important that his work remain alive, before it congeals in the past, in the museumish formaldehyde of film history, and for this reason we were convinced that the “Dream House” installation had to be visited, that people had to physically enter it as if entering his house and that the final note to this tribute had to be live, played by the virtuoso violinist, Alexander Bălănescu, who composed the music for several of Stephen Dwoskin’s films and who will play a selection of his works at the festival, as well as a piece specially created for this *Cinéma du réel* tribute.

The work of Stephen Dwoskin is colossal, monstrous. You will not see all of it here but we hope that perhaps it will make you want to continue the movement towards him ■

**STEPHEN DWOSKIN IS...**

Antoine Barraud

2012, France, Grande-Bretagne  
75', Couleur/Noir et Blanc  
**Langue** Sans dialogue  
**Format** **Format** DCP  
**Image** Rachel Benitah,  
Stephen Dwoskin,  
Véronique Goël  
**Son** Philippe Ciompi  
**Montage** Stephen Dwoskin,  
Tatia Shaburishvili  
**Musique** Alexander Bălănescu  
**Producteur** Stephen Dwoskin  
**Producteur, print source**  
House On Fire productions  
**Email**  
philhouseonfire@gmail.com  
**Première française**

## AGE IS...

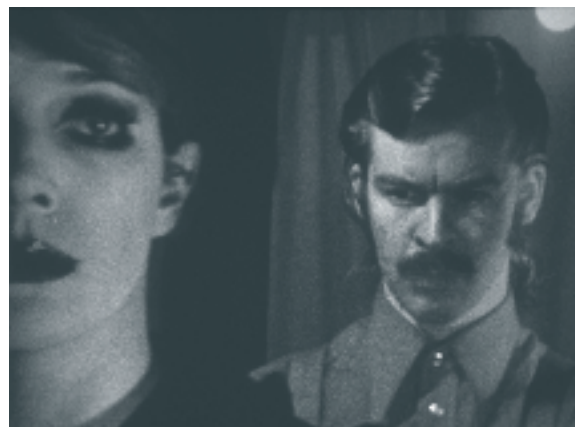
À 70 ans passés, malgré le handicap toujours plus contraignant, Stephen Dwoskin a pris la décision de réaliser un nouveau film, le dernier. Plus déterminé que jamais, quelques mois avant sa disparition, il abordait donc avec curiosité, rage et dignité une étape importante et jusque-là inconnue de la vie : le grand âge. Poème hypnotique, ode à la texture, la beauté, la singularité des visages et des silhouettes vieillissantes, *Age Is...* est une observation minutieuse, passionnée et amoureuse des détails. ¶ *At over 70 years old, despite his increasingly severe disability, Stephen Dwoskin decided to make a new film, his last. A few months before he died and more determined than ever, he embarked with curiosity, rage and dignity on an important and until then unknown phase of life: old age. A hypnotic poem, an ode to texture, beauty, the uniqueness of faces and aging silhouettes, Age is... is a meticulous, passionate and loving observation of detail.*



1972, Grande Bretagne, 120'  
**Langue** Sans dialogue  
**Format** 16 mm  
**Image, montage**  
Stephen Dwoskin  
**Musique** Gavin Bryars  
**Producteur** Maggie Pinhorn  
**Print source** LUX  
**T.** +44 20 7503 3980  
**Email** distribution@lux.org.uk  
**www** lux.org.uk  
**Photo** Courtesy of LUX, London

## DYN AMO

D'après la pièce de théâtre, *Dynamo*, de Chris Wilkinson. « Dans un club de strip-tease, sur une scène minable, un grand lit couvert de satin et des rideaux à paillettes. Quatre filles apparaissent et présente chacune un numéro. *Dyn Amo* est un "drame" qui sonde l'écart entre le soi intime et le soi que l'on projette aux autres ; c'est aussi un "film d'horreur" qui montre, de manière tragique, comment le soi projeté devient parfois plus consistant que le soi derrière le voile. Les sujets abordés relèvent du jeu de rôle (en particulier, le jeu de rôle sexuel) et du masochisme de celui ou celle qui aligne son rôle sur les intérêts d'autrui. » ¶ *Based on the original stage play, Dynamo by Chris Wilkinson. "A tatty strip-club stage, filled with large satin-covered bed and tinselled drapes. Four girls appear, each in turn performing her act. Dyn Amo is a 'drama' exploring the distinction between a person's self and his projection of that self to others; and it's a 'horror movie' tragically suggesting how a projection can become more substantial than the self behind it. Its subjects are role-playing (especially sexual role-playing), and the masochism of playing a role that conforms to others' exploitative interests." (Tony Rayns)*







## OBLIVION

« *Oblivion* est beaucoup plus proche de la peinture, de par sa tactilité physique – l'esthétique picturale pénètre le cadre même. J'ai été étonné de constater l'intensité qu'a pu atteindre le film sans que celui-ci parte en lambeaux. Je souhaite poursuivre cette approche dans d'autres réflexions, d'autres récits ; mon problème, je crois, c'est que je ne sais pas si j'ai l'énergie ou le ressort pour le faire – il ne s'agit pas d'un manque d'idées mais d'un manque de force. » ¶ *"Oblivion is much more painterly, in its more physical tactility – the aesthetics of painting enter the film frame. I was surprised it reached the intensity it did without falling apart. I would like to continue that process into other thoughts or stories; I guess my problem is that I don't know if I have the energy or the effort to do it – it's not the absence of ideas but the absence of strength."* (S. Dwoskin)



## BEFORE THE BEGINNING

STEPHEN DWOSKIN, BORIS LEHMAN

« Deux cinéastes indépendants pratiquant volontiers l'auto-fiction, se mettent à se filmer pour mieux se parler. Malgré leur différence de langue et de style, le film est avant tout une tentative d'imiter, voire de devenir, l'autre, ce qui se heurte à une impossibilité. Mais le film est justement l'histoire de cette collision. Les saynètes filmées sans scénario préalable, se succèdent comme dans un jeu de piste. » ¶ *"Two independent filmmakers who willingly practice self-fiction film each other in order to communicate better. Despite their different languages and styles, the film is above all an attempt to imitate, or even become the other – which bumps up against the impossible. But the film is precisely that – the story of this collision. The short scenes have no written scenario and follow on one after the other as in paper chase."* (B. Lehman)

2005, États-Unis, 78'  
**Langue** Sans dialogue  
**Format** Beta SP  
**Image** Stephen Dwoskin, Tatia Shaburishvili  
**Son** Stephen Dwoskin  
**Print source** LUX  
**T.** +44 20 7503 3980  
**Email** distribution@lux.org.uk  
**www** lux.org.uk  
**Photo** Courtesy of LUX, London

**Film proposé par**  
*film proposed by*  
 Tatia Shaburishvili

2006,  
 Grande Bretagne, Belgique  
 120' **Langue** Anglais  
**Format** Fichier numérique  
**Image** Antoine Meert, Stephen Dwoskin, Olivier Dekegel, Tatia Shaburishvili, Dominique Henry  
**Son** Keja Kramer, Olivier Dekegel, Boris Lehman  
**Montage** Ariane Mellet, Stephen Dwoskin  
**Print source** Boris Lehman  
**Email** lehman.boris@gmail.com

**Film proposé par**  
*film proposed by*  
 Boris Lehman

Dans le cadre de l'hommage à Stephen Dwoskin, le violoniste et compositeur, proche collaborateur du cinéaste, s'entretiendra sur son travail de compositeur pour le cinéma.

*As part of the tribute to Stephen Dwoskin, this violinist and composer, who worked closely with the filmmaker, will talk about his work composing for cinema.*

**Rencontre animée par**  
Encounter hosted by  
Jeanne Martine Vacher  
(France Culture)

**Avec le soutien de**  
with the support of



## Alexander Bălănescu

Violoniste virtuose, compositeur visionnaire, Alexander Bălănescu dirige le Bălănescu Quartet depuis 1987 et a collaboré avec Gavin Bryars, Michael Nyman, David Byrne, « Lounge Lizard » John Lurie, Jack de Johnette, Ornette Coleman, les Pet Shop Boys ou Kraftwerk. Bălănescu compose aussi pour le cinéma et la télévision notamment les films *Angels and Insects* de Philip Haas, *Le Poulpe* de Guillaume Nicloux, *Il Partigiano Johnny* de Guido Chiesa et plus de 20 films d'animations, la majorité réalisée par Phil Mulloy. Il a composé la musique de plusieurs films de Stephen Dwoskin, dont *Age is...* ¶ *A virtuoso violinist and visionary composer, Alexander Bălănescu has led the Bălănescu Quartet since 1987 and worked with Gavin Bryars, Michael Nyman, Phil Mulloy, David Byrne, "Lounge Lizard" John Lurie, Jack de Johnette, Ornette Coleman, the Pet Shop Boys and Kraftwerk. Bălănescu also composes for film and television, notably Philip Haas' film, Angels and Insects, Guillaume Nicloux's Le Poulpe, Guido Chiesa's Il Partigiano Johnny and more than twenty animation films, most of which were made by Phil Mulloy. He has composed the music for several of Stephen Dwoskin's films, including Age is...*

### Concert Bălănescu Quartet Age is...

Depuis sa création en 1987, le Bălănescu Quartet est reconnu au niveau mondial comme l'une des principales formations de musique contemporaine. Alexander Bălănescu a entraîné le quartet à cordes vers des contrées inexplorées : l'ensemble est plus proche d'un groupe que d'une formation classique, expression de la profonde conviction de Bălănescu selon laquelle il existe entre les différents domaines musicaux intercommunication et fluidité. À l'occasion de *Cinéma du réel*, Alexander Bălănescu rendra hommage à Stephen Dwoskin en jouant les musiques de ses films, ainsi qu'une composition spécialement écrite pour ce concert exceptionnel. ¶ *Since its formation in 1987, the Bălănescu Quartet has acquired a reputation as one of the leading contemporary music groups in the world today. Alexander Bălănescu has led the string quartet into uncharted territory. This search has revealed an ensemble with a sensibility nearer to a band rather than a classical group, and reflects Bălănescu's passionate belief in the intercommunication and fluidity between different musical fields. For Cinéma du réel, Alexander Bălănescu will pay tribute to Stephen Dwoskin by playing music from his films, along with a piece composed especially for this exceptional concert.*

## RENCONTRE ¶ ENCOUNTER



## CLÔTURE ¶ CLOSING NIGHT



L'ART ET LA CRISE:  
DU NEW DEAL  
À AUJOURD'HUI

ART AND CRISIS:  
FROM THE  
NEW DEAL TO  
NOWADAYS



## DE LA CRISE AU CINÉMA DU NEW DEAL

Bernard  
Eisenschitz

Les années 1930 marquent le passage du cinématographe aux médias, au documentaire comme outil d'information et de persuasion. C'est, aux États-Unis, la création d'une tradition documentaire, qui existe déjà dans d'autres pays mais s'est limitée jusqu'alors, pour le spectateur américain moyen, à quelques films isolés aux sujets exotiques.

Le New Deal jouit d'une aura mythique : il aurait fait passer les États-Unis de la Grande Dépression au triomphe, accordé sa juste place au travail organisé, mené le pays vers l'État-providence et l'aurait préparé à une guerre juste et victorieuse contre les puissances de l'Axe. C'est faire peu de cas du mouvement social qui traverse le pays lors de l'inauguration de Roosevelt : pour une large part des victimes de la crise, le nouveau Président représente la réaction autant que son prédécesseur Hoover. Les mesures prises par FDR sont d'abord destinées à stabiliser le système, à le sauver des nombreux mouvements de révolte, en prenant des mesures sociales réelles et limitées (la Tennessee Valley Administration), mais surtout en faisant entrer le grand capital dans l'appareil d'État : « L'administration privée devint l'administration publique et le gouvernement privé devint le gouvernement public, assurant le mariage du capitalisme et de l'étatisme » (Bernard Bellush, *The Failure of the N.R.A.*).

Un aspect de cette présidence tient pourtant à l'individu autant qu'à l'« air du temps » : Roosevelt a ouvert l'âge de l'« expression documentaire », selon le titre d'un livre de William Stott. Il avait « une imagination documentaire : il ne saisissait jamais mieux une réalité sociale qu'à travers les détails d'un cas particulier ». Et ses fonctionnaires, pragmatiques, savaient qu'ils ne pouvaient se contenter d'information fabriquée pour servir leurs propres buts : il leur fallait des faits réels, documentés.

Tirant parti du vigoureux mouvement de protestation des écrivains et artistes lors de la Dépression, le New Deal leur donne du travail et les entraîne dans son sillage. Mais ce n'est pas arrivé tout de suite. Le choc de la crise n'a pas été surmonté dès l'arrivée de FDR à la présidence en 1933.

Pour les plus lucides, les *Roaring Twenties* n'avaient pas toujours été « rugissantes ». Un Scott Fitzgerald parle d'une « période de sur-sis » : « C'était une caractéristique de l'Âge du Jazz de n'avoir aucun point de vue politique », écrit-il en 1931 (*Échos de l'Âge du Jazz*). « Tout le dixième supérieur de la nation vivait avec l'insouciance de grands ducs et le sans-gêne de danseuses de revue. (...) À présent,

on se serre de nouveau la ceinture, et nous affichons l'expression d'horreur qui convient en regardant notre jeunesse gâchée. » Cette expression d'horreur, que l'on trouve dans la littérature – de Dos Passos aux écrivains dits prolétariens – la peinture, la musique, la photo, le théâtre, pourquoi le cinéma de non-fiction a-t-il mis si longtemps – de 1929 à 1935 – à en rendre compte ?

À quoi tient ce retard du documentaire ? Simplement à ce que le cinéma de fiction s'était emparé de l'époque. Aussitôt intégrée dans l'imaginaire américain, elle est au centre de nombreux films de studios. Alors même que Hollywood prétendait éviter par principe les films au contenu social ou politique, ce sont les exceptions qui comptent : les manchettes des journaux fournissaient les sujets des films Warner Bros. Les jeunes chômeurs errant à travers le pays de *Wild Boys of the Road*, les anciens combattants réduits à la misère de *Heroes for Sale*, deux films de William Wellman (1933), la faillite des banques chez le jeune Capra (*American Madness*, 1932), les fables sur le Président qu'il faudrait à la Maison-Blanche (*Gabriel Over the White House*, Gregory La Cava 1933), jusqu'aux numéros musicaux de Busby Berkeley, ont défini l'image de la crise. Presque toujours, une fin heureuse venait rassurer le spectateur, pas toujours : quand sa femme lui demande comment il survit, le héros de *Je suis un évadé* de Mervyn Le Roy (1932) répond, à la dernière réplique du film : « Je vole. »

C'est à King Vidor, ami de Scott Fitzgerald, devenu le héros d'une de ses nouvelles (*Un dimanche de fous*), qu'on doit le seul film hollywoodien entièrement indépendant sur la crise : *Our Daily Bread* (*Notre pain quotidien*). Vidor avait mis un couple d'Américains moyens de la ville au centre de son film *La Foule*, en 1928. Il souhaitait poursuivre l'histoire du couple, frappé par la crise et choisissant un retour à la campagne, à la terre, et une vie en communauté. En 1934, un an après l'inauguration de FDR, le sujet était à l'ordre du jour, mais aucun studio n'était prêt à s'y engager. Très vite, Vidor – aidé par Charles Chaplin – décide de financer le film lui-même, en hypothéquant ses biens. Tourné en avril-mai 1934, *Our Daily Bread* a sa première à Chicago en août et est présenté à la Maison-Blanche en octobre. Toutefois, le distributeur United Artists en retarde la sortie en Californie, y voyant des parallèles avec les thèmes de la campagne d'Upton Sinclair, dont il sera question plus loin.

Ce qu'il existait alors de documentaire n'était ni produit, ni distribué par les grands studios. Ceux-ci produisaient bien de nombreux

courts métrages, parmi lesquels des documentaires de voyage (les *Traveltalks* de Fitzpatrick) qui ont contribué à l'exécrable réputation du terme : « Pour nous, "documentaire" était un gros mot », se souvient Louis de Rochemont, cheville ouvrière du journal filmé *The March of Time*. Ils avaient aussi des journaux d'actualités : *Pathé's Weekly* pour Warner, *Fox Movietone News*, *Universal News*, *Paramount News*, *Hearst-Metrotone* pour MGM. La forme en était immuable : un journal d'actualités, disait le musicien et humoriste Oscar Levant, était « une série de catastrophes suivie par un défilé de mode ». Et l'influent Martin Quigley écrivait en 1937, dans son journal corporatif, que « les actualités n'ont pas d'obligations sociales, sinon celles de l'industrie du divertissement. Elles n'ont aucunement l'obligation d'être importantes ou informatives ».

Les seuls à penser cinéma et réalité à la fois étaient des militants avant d'être des cinéastes. Les films du mouvement ouvrier révolutionnaire restent le meilleur document immédiat du temps. Un large choix en a été présenté à Cinéma du réel en 2011 dans la programmation de Federico Rossin, *America Is Hard to See*. Ils sont, dans le présent programme, complétés par quelques autres, dus à leurs homologues de la côte Ouest. Ils prennent part aux luttes, sont sur place avec les grévistes, suivent leur quotidien, en toute conscience des moyens et responsabilités du cinéma. Pour David E. James, qui les a redécouverts, « ils ont créé un nouveau langage cinématographique américain fondé sur le montage et le collage, une avant-garde prolétarienne moderniste ».

Avec le son, les actualités officielles avaient acquis une voix, mais c'était celle du commentateur omniscient. Quand l'homme de la rue est interrogé, il n'a droit qu'à une ou deux phrases, aussitôt mises en épingle ou contredites par la Voix ou par le montage. Un exemple présenté ici marque un tournant dans l'histoire de ce qu'on n'appelait pas encore les médias ou la politique spectacle : la campagne du romancier Upton Sinclair à l'élection de gouverneur de Californie, en 1934. Sinclair, socialiste investi par les démocrates, a nommé sa campagne EPIC (*End Poverty in California*). Il

propose certaines mesures sociales radicales, qui suffisent à alarmer les entreprises. Cette panique est à l'origine de la première campagne politique moderne, la « campagne du siècle » pour son historien, Gregg Mitchell : les partisans du gouverneur républicain sortant ont recours à la publicité, à des interventions payées à la radio, à des campagnes nationales de collectes de fonds, à des casseurs à gages aussi, et au cinéma.

Les studios militent à fond contre Sinclair, menaçant de se délocaliser en Floride, prélevant sur les salaires de leurs employés, créant des messages publicitaires radio – le jeune Joseph L. Mankiewicz, qui signe la même année les dialogues de *Our Daily Bread*, n'a pas de scrupule à en rédiger – et des actualités truquées, dont la création est revendiquée par le directeur de la production MGM, Irving Thalberg : « En politique, tous les coups bas sont permis. » On en verra ici deux exemples. L'affolement et l'hostilité suscités par Sinclair préfigurent la haine dont Roosevelt sera l'objet. L'écrivain est battu en novembre, mais sa campagne a contribué à pousser le New Deal vers la gauche.

En face de journaux d'actualités simplistes, le grand succès de l'émission radio de Times, Inc. *The March of Time* lui permet en 1935 de devenir un journal cinématographique mensuel, traitant en profondeur de sujets politiques ou de société, n'écartant pas la reconstitution pour compléter les tournages documentaires, ne craignant pas les points de vue polémiques : *The March of Time* soutient clairement FDR et le New Deal.

Une dernière catégorie de non-fiction est celle qui a eu le plus d'avenir : les films produits par le gouvernement. La Works Progress Administration, dirigée par Harry Hopkins, fait dès 1934, appel à des cinéastes d'avant-garde et militants de la coopérative Nykino, Ralph Steiner et Willard Van Dyke, pour un court métrage quasi expérimental, *Hands*, qui suscite des discussions animées. C'est encore un cas isolé. Bientôt, le sous-secrétaire d'État à l'Agriculture, Rexford Tugwell, et son directeur de l'Information, Roy Stryker, envoient des photographes rendre compte de l'état du pays. Ils donnent sa chance au cinéma avec les premiers films de Pare Lorentz : constat de désastre écologique (*The Plow That Broke the Plains*, 1936) ou processus de reconstruction (*The River*, 1937). Avec le second New Deal, l'heure est venue de l'approche documentaire, loin d'être limitée au cinéma, mais touchant photo, arts plastiques, musique, culture et mémoire populaires ■



**FROM  
THE CRISIS  
TO THE  
NEW DEAL  
CINEMA**

Bernard  
Eisenschitz

The 1930s mark the entry of the cinematograph into the media, into documentary film as a tool for informing and persuading. In the United States, this heralds the creation of a documentary tradition, which already existed in other countries but which for the average American cinemagoer had been limited until then to a few solitary films on exotic themes.

The New Deal bathes in a legendary aura: it is what supposedly moved the United States out of the Great Depression to triumph, gave organised work its due place, led the country towards the Welfare State and prepared it for a long and just war against the Axis powers. Yet this makes short shrift of the social movement sweeping across the country at the time of Roosevelt's inauguration: to a good many victims of the crisis, the new President seemed no less reactionary than his predecessor Hoover. The measures taken by FDR were at first designed to stabilise the system, and save it from the many protest movements by bringing in real and limited social measures (the Tennessee Valley Administration) but above all by introducing big business into the State apparatus: "Indeed, private administration became public administration, and private government became public government, insuring the marriage of capitalism with statism." (Bernard Bellush, *The Failure of the N.R.A.*)

One aspect of this presidency, however, depended as much on the man as on the "spirit of the times": Roosevelt opened the age of "documentary expression", to echo the title of a book by William Stott. He "had a documentary imagination: he grasped a social reality best through the details of a particular case." And "the New Deal pragmatists realised they could not get by on information made to serve their ends... they had to have actual, documented fact" (William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*).

Building on the flourishing protest movement of writers and artists during the Depression, the New Deal gave them work and carried them along in its wake. But this did not happen overnight. The country did not recover from the shock of the crisis as soon as FDR took over the presidency in 1933.

For the more clear-sighted, the Roaring Twenties had not always been "roaring". Scott Fitzgerald speaks of "borrowed time": "It was characteristic of the Jazz Age that it had no interest in politics at all", he writes in 1931 (*Echoes of the Jazz Age*). "[T]he whole upper tenth of a nation living with the insouciance of grand ducs and the casualness of chorus girls... Now once more the belt is tight and we summon the proper expression of horror as we look back at our wasted youth." So why did it take so long – from 1929 to 1935 – for this expression of horror, which we find in literature, from Dos Passos to the so-called proletarian writers, in painting, music, photography to find its way into non-fiction cinema?

Why this lag for the documentary? Quite simply because the fiction film had appropriated the epoch for itself. As soon as it entered the American popular imaginary, it became central to many studio productions. And although Hollywood professed, as a matter of principle, to steer clear of films with social or political content, it was the exceptions that counted: press headlines provided the subject matter for Warner Bros films. Jobless youths drifting around the country in *Wild Boys of the Road*, war veterans plunged into poverty in *Heroes for Sale*, both films by William Wellman (1933), the banks' collapse for a youthful Capra (*American Madness*, 1932), fantasies about the type of president needed in the *White House* (Gabriel Over the White House, Gregory La Cava, 1933), through to Busby Berkeley's musical numbers – all these defined the image of the crisis. Almost always, a happy ending was there to reassure the audience, but not always: when his wife asks him how he survives, the hero of *I Am a Fugitive from a Chain Gang* by Mervyn Le Roy (1932) answers on the last line of the film: "I steal".

It is to King Vidor, one of F. Scott Fitzgerald's friends who became the hero of the writer's short story *Crazy Sunday*, that we owe the only totally independent Hollywood production about the crisis: *Our Daily Bread*. Vidor set an average American couple from the city as the centrepiece of his film *The Crowd*, in 1928. His idea was to follow the story of a crisis-hit couple that choose to return to the countryside, to the land, and a life in a community. In 1934, one year after FDR's inauguration, the subject was topical, but no studio was willing to back it. Very quickly, Vidor – helped by Charles Chaplin – decided to self-finance the film by mortgaging all he owned. Shot in April–May 1934, *Our Daily Bread* was premiered in Chicago in August and screened at the White House in October. Yet, the distributor United Artists delayed its release in California as it saw parallels with the themes of the campaign run by writer Upton Sinclair, who we will return to later.

What documentary films existed at the time were neither produced nor distributed by the majors. These did produce a numerous shorts, including travelogues (Fitzpatrick's Travelogues) that only worsened the documentary's dreadful reputation: "To us, 'documentary' was a dirty word", recalls Louis de Rochemont, who was the lynchpin of The March of Time newsreel. The majors also had their newsreels: Warner's Pathé Weekly, Fox Movietone News, Universal News, Paramount News, MGM's Hearst-Metrotone. The format never changed: a newsreel, said the musician and comic Oscar Levant, was "a series of catastrophes followed by a fashion show". As the influential Martin Quigley wrote in his motion picture trade newspaper in 1937, "newsreels have no social obligations beyond those of the amusement industry... They have no obligation to be important, informative."

The only ones to envision cinema and reality together were activists before being filmmakers. The films by the workers' revolutionary movement are still the best first-hand documents of the time. A large selection of these was screened at the 2011 Cinéma du réel in Federico Rossin's retrospective, America Is Hard to See. In the present programme, other films made by their counterparts from the West Coast will be shown. They take part in the struggles, are on ground alongside the strikers and follow their daily life, fully aware of the means and responsibilities of cinema. For David E. James, who rediscovered them, they "created a new American film language based on montage and collage, a proletarian modernist avant-garde".

With sound, the official news acquired a voice, but it was that of the all-knowing commentator. When the man in the street is questioned, he has the right to no more than a couple of sentences, which are either immediately put to the fore or contradicted by the Voice or the editing. One example presented here marks a watershed in the history of what was not yet referred to as the media or "media politics": Upton Sinclair's campaign for California's 1934 gubernatorial election. Sinclair, a socialist novelist who ran as the Democrat candidate, dubbed his campaign EPIC (End Poverty in California) with a platform of various radical social measures that were enough to spark off alarm in the business world. This panic gave rise to the first modern political campaign, described by its historian Greg Mitchell as "the campaign of the century": the supporters of the outgoing Republican governor used advertising, paid radio talks, national fundraising campaigns, even hired thugs, and film.

The studios mobilised all they could against Sinclair, threatening to relocate to Florida, docking their employees' salaries to fund the Republican campaign. They created radio spots – the young Joseph L. Mankiewicz, who co-authored the dialogue for Our Daily Bread that same year, had no qualms about writing some of them – and put out fabricated newsreels, for which MGM production head, Irving Thalberg later claimed responsibility: "Nothing is unfair in politics". In this programme, we will see two examples of these. The panic and hostility aroused by Sinclair foreshadowed the hatred that was to be directed against Roosevelt. The writer was defeated in November but his campaign had helped to push the New Deal to the left.

Given the simplistic content of other newsreels, Times, Inc.'s hugely successful radio show The March of Time had no trouble in becoming a monthly film newsreel in 1935. This provided in-depth reporting on political and social subjects, and did not exclude re-enactments to fill out their documentary footage or shy away from polemical viewpoints: The March of Time clearly supported FDR and the New Deal.

A last non-fiction category was the one that had the most promising future: government-produced films. As early as 1934, the Works Progress Administration, headed by Harry Hopkins, engaged the avant-garde filmmakers and Nykino cooperative activists, Ralph Steiner and Willard Van Dyke, to make Hands, a quasi-experimental short that roused some lively debate. But this is still an isolated case. Before long, the undersecretary of Agriculture, Rexford Tugwell, and his head of Information, Roy Stryker, sent out photographers to document the state of the country. They gave filmmaking its opportunity with the first films of Pare Lorentz: an account of ecological disaster (The Plow That Broke the Plains, 1936) or the reconstruction process (The River, 1937). With the second New Deal, the time had come for a documentary approach that, far from being limited to film, also called on photography, plastic arts, music, culture and memories of the common people ■

1934, États-Unis, 75'

**Langue** Anglais

**Format** DigiBeta

**Réalisation** King Vidor

**Image** Robert Planck

**Son** Russel Hanson

**Musique** Alfred Newman

**Interprétation**

Karen Morley, Tom Keene,

John T. Qualen,

Barbara Pepper,

Addison Richards

**Scénario** Elizabeth Hill

**Dialogues** Joseph L. Mankiewicz

**Producteur** King Vidor, Viking

**Print source** Lobster Films

**T.** +33 1 43 38 69 69

**Email** mchiba@lobsterfilms.com

**www** lobsterfilms.com

## KING VIDOR **OUR DAILY BREAD NOTRE PAIN QUOTIDIEN**

« Mon information venait des journaux et d'un article du *Reader's Digest*. J'en avais choisi l'idée et traité le film comme un documentaire sur l'Amérique, enregistrant les faits, n'essayant d'influencer l'opinion ni d'une manière ni d'une autre. Peut-être ces faits n'étaient-ils pas très agréables à l'époque. Je ne pense pas qu'il fallait me blâmer pour les avoir décrits tels qu'ils étaient. » ¶ *"I had taken my material from the pages of the newspapers themselves and from the original article in Reader's Digest. I selected the idea and made the film as an American document, recorded the facts and tried to influence opinion neither one way nor the other. Perhaps the facts were not too pretty at the time. ... I don't think I should have been censured for depicting them as they were."* (King Vidor)



1933, États-Unis, 13'

**Langue** Anglais

**Format** Beta SP

**Producteur** Los Angeles Film

and Photo League

**Print source**

Southern California Library

**T.** +1 323-759-6063

**Email** mwelsing@socallib.org

**www** socallib.org

## **KERN COUNTY COTTON STRIKE**

En octobre 1933, la plus grande grève agricole dans l'histoire de la Californie réunit 12 à 18 000 ouvriers du coton. Le film montre les conditions de vie, les piquets de grève, la répression policière, et se termine par un appel de la jeune Dorothy Ray Healey, plus tard une célèbre communiste militant pour les droits des Chicanos et des Noirs. (D'après David E. James) ¶ *In October 1933, the biggest agricultural strike in the history of California brought together 12,000 to 18,000 cotton workers. The film shows the living conditions, the picket lines, the police repression, and finishes with a rousing speech by the young Dorothy Ray Healey, who later became a well-known Communist activist fighting for the rights of the Chicanos and the Blacks. (based on David E. James)*



1934, États-Unis, 8'

**Langue** Anglais

**Format** Beta SP

**Producteur**

Hollywood Workers

Film and Photo League

**Print source**

Southern California Library

**T.** +1 323-759-6063

**Email** mwelsing@socallib.org

**www** socallib.org

## **MORNING FREIHEIT**

Le *Morning Freiheit* était le seul quotidien communiste de la communauté juive soutenu par toutes les organisations révolutionnaires. Le film montre la fabrication du journal, des meetings de soutien et des acheteurs, enfin son bal masqué annuel, avec deux sketches politiques montés par des troupes de théâtre ouvrier. (D'après David E. James) ¶ *Morning Freiheit was the Jewish community's only Communist daily newspaper to be supported by all of its revolutionary organisations. The film shows the paper's production, the support meetings and the people who buy it, and finally its annual Masque Ball, along with two political sketches put on by workers' theatre troupes. (based on David E. James)*



## CALIFORNIA ELECTION NEWS #1 AND #2

Interviews prises « au hasard » pendant la campagne électorale de Californie en 1934. Irving Thalberg en a revendiqué la responsabilité, justifiée par la nécessité de battre le candidat Upton Sinclair. Le choix des intervenants laisse peu de doute sur le parti pris. Ces actualités semblent avoir joué un rôle important dans la défaite de Sinclair. ¶ *Interviews supposedly filmed at random during the 1934 Californian election campaign. Irving Thalberg claimed responsibility for them, arguing that they were needed to beat the candidate Upton Sinclair. The choice of interviewees leaves little doubt as to the overall bias. These newsreels were apparently a determining factor in Sinclair's defeat.*

1934, États-Unis, 12'  
**Langue** Anglais  
**Format** DigiBeta  
**Producteur** Hearst-Metrotone  
**Print source** Lobster Films  
**T.** +33 1 43 38 69 69  
**Email** mchiba@lobsterfilms.com  
**www** lobsterfilms.com



## RALPH STEINER, WILLARD VAN DYKE HANDS

Réalisé pour le gouvernement par deux cinéastes proches de l'avant-garde et du cinéma militant, le film montre, à travers des gros plans de mains, le chômage, puis le circuit du travail et de l'argent. La forme même donne le sentiment d'un gouvernement dynamique, encourageant la liberté d'expression. Les projections étaient souvent suivies de discussions animées. ¶ *Made for the government by two filmmakers close to avant-garde and activist cinema, the film uses close-ups of hands to connote the unemployed, and then the circuit of labour and money. The form itself gives the impression of a dynamic government that encourages freedom of expression. The screenings often ended with a lively discussion.*

1934, États-Unis, 4'  
**Langue** muet  
**Format** 16 mm  
**Réalisation** Ralph Steiner, Willard Van Dyke  
**Producteur** Pathé News pour la Works Progress Administration, Division of Information  
**Print source** National Archives at College Park  
**T.** + 1 301-837-3541  
**Email** Daniel.Rooney@nara.gov



## H. B. McCLURE THE NEW FRONTIER

Une description de la coopérative de Woodlake, au Texas, où l'on peut voir des images très proches de celles du film de King Vidor. ¶ *A description of the Woodlake Cooperative, in Texas, with images much akin to those in King Vidor's film.*

1934, États-Unis, 10'  
**Langue** Anglais  
**Format** HD Cam  
**Réalisation** H. B. McClure  
**Image** W. R. McCarthy  
**Son** Reuben Ford  
**Narration** Morse Salisbury  
**Producteur** The United States Department of Agriculture, Extension Service, Division of Motion Pictures  
**Print source** David Shepard  
**Email** DShepFilm@aol.com



1935, États-Unis, 20'

**Langue** Anglais

**Format** Fichier numérique

**Narration** Westbrook Van

Voorhis

**Producteur** Louis De  
Rochemont pour Times, Inc.

**Print source** HBO Archives

**T.** +1 877 426 1121 **Email**

matthew.fisher@hbo.com **www**

hboarchives.com

## THE MARCH OF TIME VOL. 1 N° 2

La deuxième livraison du mensuel comprend cinq sujets (bientôt réduits à trois, et un seul après 1938). On y voit Hitler assis devant sa cheminée, plan documentaire célèbre, en fait mis en scène à New York; les méthodes d'un journal pour obtenir le scoop de la condamnation de Bruno Hauptmann; le repris de justice Huddie Ledbetter, devenu un grand chanteur de blues et de folk sous le nom de Leadbelly... ¶ *The second issue of the monthly newsreel ran five subjects (later pared down to three and just one after 1938). We see Hitler sitting in front of the fire, a now famous documentary scene in fact staged in New York; a newspaper's tactics to scoop the news of Bruno Hauptmann's sentencing; and Huddie Ledbetter, a ex-prisoner turned blues and folk singer – the famous Leadbelly...*



1936, États-Unis, 25'

**Production** Resettlement

Administration Film Unit

**Réalisation, scénario**

Pare Lorentz

**Image** Ralph Steiner, Paul Ivano,

Paul Strand, Leo T. Hurwitz

**Musique** Virgil Thomson,

dirigée par Alexander Smallens

**Voix** Thomas Chalmers

**Recherche**

John Franklin Carter, Jr

**Montage** Leo Zochling

**Son** Joseph Kane

PARE LORENTZ

## THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS

Pour des raisons de disponibilité de copie, ce film ne sera pas projeté en salle mais reste disponible à la BPI.

Ce premier documentaire de grande ampleur sur les États-Unis – le « Dust Bowl », les grandes plaines asséchées par l'exploitation humaine – est aussi une première œuvre, qui se souvient des exemples soviétiques et britanniques, d'Ivens et de Flaherty, et bénéficie d'une des plus belles musiques de film à cette date. ¶ *This first broad-based documentary on the United States – the Great Plains that turned into a “Dust Bowl” due to human over-exploitation – is also a first work, echoing the Soviet and British examples, by Ivens and Flaherty, and has one of the finest film scores of its time.*



1937, États-Unis, 15'

**Langue** Anglais

**Format** 35 mm

**Interprétation**

William Lawrence, Juanita Hall

(Federal Music Project),

Jack Carter, Maurice Ellis,

Eric Burroughs

(interprètes de Macbeth)

**Producteur**

Works Progress Administration

**Print source** National Archives

at College Park

**T.** + 1 301-837-3541 **Email**

Daniel.Rooney@nara.gov

WE WORK AGAIN

Connu pour inclure les dernières minutes du *Voodoo Macbeth*, « spectacle étrange et magnifique » (Jean Cocteau) monté par Orson Welles à Harlem, ce film-inventaire vaut aussi par l'évocation de la crise et des réalisations du New Deal pour l'emploi des Noirs, qui avaient été la communauté la plus durement touchée, des ouvriers aux musiciens. ¶ *Known for its inclusion of the final minutes of Voodoo Macbeth, a “strange and magnificent show” (Jean Cocteau) directed by Orson Welles in Harlem, this “film-inventory” is also noteworthy for its portrayal of the crisis and the New Deal's effort to create employment, be it workmen or musicians, for the African Americans who were the hardest hit community.*







PAYS RÊVÉS,  
PAYS RÉELS

IMAGINARY  
COUNTRIES,  
REAL COUNTRIES

## PAYS RÊVÉS, PAYS RÉELS

Arnaud Héé,  
Alice Leroy,  
Julien Marsa et  
Raphaëlle Pireyre  
Critikat.com

Chez Thomas More, le pays nommé Utopie se définit à la fois comme motif physique (une île) et symbolique (un croissant de lune). Filmer un pays, c'est toujours osciller entre son espace réel et la dimension fantasmée qu'il projette dans l'imaginaire collectif, c'est se confronter à lui comme civilisation. Que *Lebanese Rocket Society* (Joreige et Hadjithomas) questionne un idéal national à travers la découverte de la course à l'espace menée par des scientifiques et étudiants libanais dans les années 1960, ou que Nicolas Rey se confronte à l'utopie collectiviste soviétique, les films de *Pays rêvés, pays réels* interrogent tous cette possibilité de représenter par le cinéma un pays comme une communauté, comme le berceau d'une mythologie, davantage que comme une réalité géographique.

Filmer un pays, c'est d'abord se confronter à lui comme territoire. Dans son « cinévoyage » *Les Soviets plus l'électricité*, Nicolas Rey, pour filmer un pays « qui n'existe plus », choisit de l'arpenter, d'éprouver physiquement son étendue. Dans l'espace plus réduit du jardin public d'une métropole chinoise, Libbie D. Cohn & J.P. Sniadecki (*People's Park*) déambulent pour en définir les contours. Reprenant le geste primitif de la vue Lumière, ils choisissent l'unité de plan pour embrasser l'unité de lieu, et collecter les portraits fugaces des visiteurs qui le traversent. Arpenter un lieu, c'est lui supposer une unité, en gommer certaines parties : c'est déjà le reconstruire, le transformer, comme l'espace plane de *Transports à dos d'hommes* (Bertille Bak) qui, par un exercice d'origami grandeur nature, devient sous nos yeux une caravane puis la représentation d'une rame de métro.

Représenter un pays, c'est nécessairement hésiter entre la tentation de le figurer dans son entièreté, à l'échelle 1/1, et de le modéliser. *L'île* (Pauline Delwaille) procède de ce hiatus entre le territoire, sa dénomination et sa modélisation, en faisant jouer ensemble les images du lieu, la carte de l'île, peuplée de noms poétiques et fantasques, et sa description. Trois dimensions d'un même espace qui ne se recouvrent pas tout à fait et montrent à quel point la représentation du lieu bascule d'emblée vers sa reformulation. Dans *À Cerbère* (Claire Childéric), Jakye répète sans fin son travail dans l'hôtel du Belvédère dont elle se définit elle-même comme la « gardienne », pointant l'écart entre le prosaïsme de sa tâche dans cette zone frontière entre la France et l'Espagne, et la dimension mythologique du lieu qui renvoie à la frontière entre deux mondes. Autre forme de miniaturisation, la maquette représente l'étape

préalable à la construction d'un espace raisonné. *I Have Always Been A Dreamer* (Sabine Gruffat) confronte le gigantisme des *buildings* américains, vecteurs et symboles du rêve capitaliste aux projets de construction tout aussi démiurgiques, dans cet émirat au développement économique neuf qu'est Dubaï. Dans le passage de la maquette à la réalisation se joue la construction d'un pays, de son espace collectif et habitable, mais également la marque de l'interprétation qu'en fait la puissance publique ou économique. Ce que Luc Moullet remet en cause dans *Imphy, capitale de la France*, en cherchant à imposer pour des motifs de commodité géographique une nouvelle capitale pour son état. Entre les rêves de grandeur de son dirigeant et la vétusté de certains logements, quelle unité pour la nation *Kazakhstan*, hormis celle que lui offre le montage de Christian Barani et Guillaume Reynard ? Au désir de faire unité au présent correspond celui de conserver une trace du passé, comme dans *Wooden People* de Victor Asliuk, où le village du vieil homme continue d'exister, sous forme de reconstitution miniature.

*Mitote* d'Eugenio Polgovsky met en scène sur la place principale de Mexico les luttes syndicalistes du présent et la commémoration des grandes cérémonies aztèques. Le lieu public incarne le possible passage entre les revendications d'aujourd'hui et l'héritage d'hier et donne au pays sa dimension de civilisation.

À travers leur représentation, les pays filmés deviennent plus qu'une terre : un espace habitable commun, le creuset d'une civilisation, voire le terreau d'une utopie. *First on the Moon* (Aleksie Fedorchenko), en racontant le passé de la conquête soviétique de l'espace, met en scène l'imaginaire collectif d'un pays à travers son désir de se projeter hors de ses frontières. À l'utopie de la conquête spatiale, territoire sans borne peuplé de vide, répond celle de Peter Mettler qui, par une méticuleuse déconstruction, cherche à cartographier le temps dans *The End of Time*. Donnant une forme et des limites à un territoire abstrait, son entreprise de représentation suit une démarche aussi paradoxale qu'utopique.

Quel est le pays du cinéma, enfin ? L'écart entre espace réel et espace représenté semble bien redoubler dans la relation qui lie le matériau filmique à sa projection sur un écran. Est-ce un hasard si la pellicule, quoique moribonde, est surreprésentée dans ces films tentant de raconter des pays ? Si la pellicule s'impose comme la possibilité de retour des événements du passé, elle incarne également, par sa matérialité même, le pays du cinéma ■

In Thomas More's book, the country named Utopia is described not only as physical entity (an island) but also as a symbol (a crescent moon). Filming a country always means oscillating between its real space and the fantasised dimension that it projects in the collective imaginary. It also means coming face to face with it as a civilisation. Whether it is The Lebanese Rocket Society (Joreige and Hadjithomas) questioning a national ideal through the discovery of a space race headed by some Lebanese scientists and students in the 1960s or Nicholas Rey confronting a collectivist Soviet Utopia, the films in "Imaginary countries, real countries" all explore the possibility of representing a country on film as a community, as the cradle of a mythology, more than as a geographical reality.

Filming a country first means coming face to face with it as a territory. In his "cine-journey" Les Soviets plus l'électricité, Nicolas Rey chooses to film a "country that no longer exists" by crossing it and physically experiencing its vastness. In the more cramped space of the public garden in a large Chinese city, Libbie D. Cohn and J.P. Sniadecki (People's Park) stroll round to mark out its contours. Drawing on the Lumière brothers' primitive approach to the "scene", the film opts for a single sequence shot to embrace the unity of place, and collects fleeting portraits of the visitors who cross it. Strolling around a place is thus to suppose its unity and erase some parts of it: which already implies reconstructing it, transforming it, like the flat space in Transports à dos d'hommes (Bertille Bak) that, in a life-size origami exercise, turns into caravan under our eyes and then into the representation of an underground train.

When representing a country, one inevitably hesitates between the temptation to reproduce it in its entirety, show it on a 1:1 scale, and modelling it. L'île (Pauline Delwaille) emanates from this hiatus between a territory, its designation and its model, creating an interplay between images of the place, a map of the island populated by poetic, fanciful names and its description. Three dimensions of the same space that do not match exactly, and thus reveal the extent to which the representation of a place automatically becomes a re-composition. In À Cerbère (Claire Childéric), Jakye repeats her endless cycle of work at the Hotel Belvédère, describing herself as its "guardian" – which highlights the gap between the mundane nature of her task in this border zone between France and Spain and the mythological dimension of a place that stands as the frontier between two worlds.

As another form of miniaturisation, the scale model represents the step preceding the construction of a thought-out space. I've Always Been a Dreamer (Sabine Gruffat) compares the gargantuan size of American buildings, the vectors and symbols of the capitalist dream, with the equally demiurgic construction projects in Dubai, an emirate experiencing new economic growth. In the transition from model to realisation, what is being played out is not only the building of a country and its collective living space, but also the symbolic meaning endowed on it by the political or economic power. This is what Luc Moullet explores in Imphy, capitale de la France by attempting to impose a new capital on the French State for reasons of geographical convenience. Splayed between its leader's dreams of grandeur and the squeezed, dilapidated houses of some of its inhabitants, what unity exists for the country of Kazakhstan apart from that created by the editing of Christian Barani and Guillaume Reynard? The desire to invest the present with wholeness also corresponds to the desire to preserve traces of the past, as is the case in Wooden People by Victor Asliuk, where the old man's village continues to exist as a miniature reconstitution.

Mitote (Eugenio Polgovsky) stages a clash between the present-day trades-union struggles and commemorations of the Aztecs' great ceremonies in Mexico City's main square. The public space here incorporates a potential crossing between present demands and the legacy of the past, and gives the country its dimension as a civilisation.

Through their representation, the filmed countries become more than just a piece of land: a shared living space, the wellspring of a civilisation, even the birthplace of a Utopia. Recounting the history of the Soviet conquest of space, First on the Moon (Alekséi Fedorchenko) stages the collective imaginary of a country in its desire to project itself beyond its frontiers. This Utopian dream of conquering space, a limitless territory peopled by nothingness, is echoed in The End of Time by Peter Mettler, who undertakes a meticulous deconstruction exercise to map out time. Giving a form and limits to an abstract territory, his attempts at representation follow an approach that is as much paradoxical as utopian.

And so what country does filmmaking inhabit? The gap between real space and represented space actually seems to double in the relationship between filmed material and its projection onto a screen. Is it merely coincidental that celluloid, albeit moribund, is the most-used medium for these films that all attempt to depict a country? And while celluloid was necessary to open up a return to past events, it also embodies, in its materiality, the country inhabited by filmmaking ■

## IMAGINARY COUNTRIES, REAL COUNTRIES

Arnaud Hée,  
Alice Leroy,  
Julien Marsa et  
Raphaëlle Pireyre  
Critikat.com

2013, France, 37'

Couleur

**Langue** Français

**Format** Blu-ray

**Image** Claire Childéric

**Son** Sophie Chénet, Bénédicte Jucquois

**Montage** Matilde Grosjean

**Producteur** Les Films du Viaduc

**Print source**

Les Films du Viaduc

**T.** +33 1 43 67 49 35

**Email**

lesfilmsduviaduc@gmail.com

**Première mondiale**

## CLAIRE CHILDERIC **À CERBÈRE**

À Cerbère, dernier village en France avant la frontière espagnole, les voies ferrées ne se rejoignent pas. Sur le chantier, les hommes changent les essieux des trains, c'est la valse des roues. Lydia, elle, rentre du collège et rêve. Dans l'hôtel du Belvédère, c'est aussi l'éternel recommencement du travail pour Jakye. ¶ *At Cerbère, the last French village before Spain, the rail gauge changes. In the workshop, the men replace the train axles, and it's all change! Lydia comes home from college to daydream. At the Belvédère Hotel, Jakye continues her endless cycle of work.*



2012, Biélorussie, 27'

Couleur

**Langue** Biélorusse

**Format** HDV Cam

**Image** Ivan Hancharuk,

Anatol Kazazau

**Son** Uladzimir Mirashnichenka

**Montage, print source**

Victor Asliuk

**Producteur** Belarusfilm studio

**T.** +375 293318891

**Email** victorasliuk@hotmail.com

**Première française**

## VICTOR ASLIUK **DRAULIANY NAROD WOODEN PEOPLE**

Vieil homme solitaire, Mikalaj est le seul habitant d'un village au sein de la plus grande forêt d'Europe, Belovezhskaya Pushcha. Il fait revivre son monde à travers des centaines de figurines en bois qu'il confectionne. Les personnages se transforment en une société où l'on naît, travaille, divorce, et où une bombe nucléaire menacerait l'existence même de ce petit peuple. ¶ *A solitary old man, Mikalaj is the only inhabitant of Europe's largest forest, Belovezhskaya Pushcha. He brings his world back to life by carving hundreds of wooden figurines. His characters form a society where they are born, work, divorce, and where a nuclear bomb threatens the very existence of this little community.*



2012, Suisse, 114', Couleur

**Langue** Anglais **Format** DCP

**Image** Peter Mettler,

Camille Budin, Nick De Pencier

**Son** Peter Bräker

**Montage** Peter Mettler,

Roland Schlimme

**Musique** Gabriel Scotti,

Vincent Hänni, Costanza

**Producteurs**

National Film Board of Canada

**www** nfb.ca -

Grimthorpe Film Inc.

**www** petermettler.com

- Ingrid Veninger

**Producteur, print source**

Maximage GmbH Filmproduktion

**T.** +41 442748866

**Email** info@maximage.ch

**www** maximage.ch

## PETER METTLER **THE END OF TIME**

Défi à l'insaisissable sujet du temps, *The End of Time* est un voyage d'exploration : de l'accélérateur de particules à Genève, où des scientifiques cherchent à étudier des zones indicibles du temps, aux coulées de lave qui ont tout englouti à Hawaï à part une maison ; de la désintégration des quartiers déshérités de Detroit à un rite funéraire hindou près de là où Bouddha eut son illumination. ¶ *A unique take on the elusive subject of time, The End of Time is an explorative journey from the particle accelerator in Geneva, where scientists seek to probe regions of time that we cannot grasp, to the lava flows in Hawaii which have engulfed all but one house; from the disintegration of inner city Detroit, to a Hindu funeral rite near the place of Buddha's enlightenment.*







SABINE GRUFFAT

## I HAVE ALWAYS BEEN A DREAMER

*I Have Always Been A Dreamer* est un carnet de voyage documentaire et un portrait filmé de deux villes à différents stades de développement : Dubaï, aux ÉAU et Détroit, aux États-Unis. Dans le contexte d'une économie en dents de scie, le film interroge les idéologies collectives qui façonnent le paysage physique et exercent leur effet sur les communautés locales. ¶ *I Have Always Been A Dreamer is a documentary travelogue and film portrait of two cities in contrasting states of development: Dubai, UAE and Detroit, USA. Within the context of a boom and bust economy, the film questions the collective ideologies that shape the physical landscape and impact local communities.*

2012, États-Unis, 78'

Couleur/Noir et Blanc

Langue Anglais

Format Blu-ray

Image Sabine Gruffat,

Bill Brown, Ben Russell

Son Sabine Gruffat,

Bill Brown, Ben Russell

Producteur, print source

Sabine Gruffat

www.sabinegruffat.com/

Email

contact@sabinegruffat.com

www.sabinegruffat.com/

Première française



PAULINE DELWAULLE

## L'ÎLE

Voyage dans une île, bien réelle mais non identifiée, peuplée de manchots. De la rivière du doute au mont Sinaï, les mots se mêlent au paysage. La carte devient poème, et l'île, mystérieuse. Le film oscille entre inscription dans le réel et l'échappée vers l'imaginaire, grâce à une carte topographique à la toponymie fantaisiste. ¶ *A journey around a very real but unnamed island inhabited by penguins. From the River of Doubt to Mount Sinai, words blend with the landscape. The map becomes a poem, and the island, mysterious. The film switches between a firm anchor in reality and an escape into the imagination, thanks to a map bearing chimerical names.*

2012, France, 24', Couleur

Langue Anglais, Français

Format DCP

Image Pauline Delwaille,

Arno Ledoux

Son, musique Arno Ledoux

Montage Pauline Delwaille,

Dania Reymond

Narration Andrew Alazia,

Andrew Waters

Scénario Pauline Delwaille

Producteur, print source

Le Fresnoy-Studio national

des arts contemporains

www.lefresnoy.net

www.panorama13.net

Email ntrebik@lefresnoy.net

T. +33 3 20 28 38 64

Première mondiale



LUC MOULLET

## IMPHY, CAPITALE DE LA FRANCE

Pour résoudre les graves problèmes nés de la concentration de population autour de Paris, une équipe de cinéastes part à la recherche d'une nouvelle capitale... Au terme d'une longue pérégrination, réussiront-ils à trouver une capitale? Quel sera leur choix? Un double suspense haletant! ¶ *To solve the serious problems stemming from the dense population concentrated around Paris, a team of filmmakers set out in search of a new capital... At the end of a long peregrination, will they find their capital? What will they choose? A breath-taking double suspense!*

1995, France, 23'

Langue Français

Format 16 mm

Image Lionel Legros

Son Henri Maïkoff

Montage

Isabelle Patissou-Maintigneux

Interprétation

Antonietta Pizzorno, Luc Moulet

Producteur Les Films d'Ici

Print source L'Agence du Court

T. +33 1 44 69 26 60

Email s.kahn@agencecm.com

www.agencecm.com

Photo © Les Films d'Ici



2008, France, 65'

Couleur

**Langue** Français

**Format** DigiBeta

**Image** Christian Barani

**Son** Jean-Claude Taki

**Montage** Christian Barani,

Guillaume Reynard

**Producteur, print source**

Atopic

**T.** 1 44 83 97 85

**Email** contact@atopic.fr

CHRISTIAN BARANI, GUILLAUME REYNARD

### KAZAKHSTAN NAISSANCE D'UNE NATION

Le discours du Président Noursoultan Nazarbaïev en 1997 fixe le devenir du Kazakhstan. Un nouveau monde capitaliste se construit sur des fantasmes, sur des illusions. Les référents soviétiques sont reniés. Tout se ré-invente. Le réel se transforme. Émerge alors une société dirigeante fortunée qui s'approprie pleinement un imaginaire collectif standardisé et mondialisé. ¶ *A 1997 speech by President Nursultan Nazarbayev traced out the future of Kazakhstan: a new capitalist world built on fantasies and illusions. Soviet principles are rejected. Everything is re-invented. Reality is transformed. And what emerges is a wealthy governing elite that fully appropriates for themselves a standardised and globalised collective imaginary.*



2012, France, Liban, Qatar, 95'

Couleur/Noir et Blanc

**Langue** Anglais, Arabe

**Format** DCP

**Image** Jeanne Lapoirie,

Rachel Aoun

**Son** Rana Eid

**Montage** Tina Baz

**Musique** Nadim Mishlawi,

Scrambled Eggs, Discipline

**Producteurs** Mille et Une

Productions – Abbout Productions

**Distributeur** Umédia

**www** umedia.fr

**Print source** Urban Distribution

**T.** +33 1 48 70 73 53

**Email** sophie@urbandistribution.fr

**www** urbandistribution.fr

**Première française**

KHALIL JOREIGE, JOANA HADJITHOMAS

### THE LEBANESE ROCKET SOCIETY

Au début des années 1960, en pleine guerre froide et au pic du panarabisme, un groupe de chercheurs d'une université arménienne et de chercheurs libanais entre dans la course à l'espace et crée la Lebanese Rocket Society. Le film interroge l'absence manifeste du programme spatial libanais dans la mémoire personnelle et collective. ¶ *In the early 1960s, right in the middle of the Cold War and at the height of pan-Arabism, a group of researchers from an Armenian university and Lebanese researchers enter the space race and create the Lebanese Rocket Society. The film investigates the apparent absence of the Lebanese space program from our personal and collective memory.*



110

2012, Mexique, 53'

Couleur

**Langue** Espagnol

**Format** DCP

**Image, son, montage**

Eugenio Polgovsky

**Producteur, print source**

Tecolote Films

**T.** +52 55 55 54 82 40

**Email** tecolotefilms@gmail.com

**www** tecolotefilms.com

**Première française**

EUGENIO POLGOVSKY

### MITOTE MEXICAN RITUAL

Mitote (chaos ou célébration en langue Nahuatl) transforme El Zócalo de Mexico City, place centrale de la ville et cœur historique de l'empire Aztèque, en un grand théâtre où s'affrontent commémorations nationales, rituels post-modernes et réminiscences des cultures pré-hispaniques au rythme d'un pays enragé. ¶ *Mitote (Nahuatl for 'chaos' or 'celebration') transforms Mexico City's Zocalo, the city's central square and ancient ceremonial heart of the Aztec empire, into a wrestling ring where national commemorations, postmodern rituals and the remains of pre-Hispanic culture clash to the beat of an enraged country.*



111



LIBBIE D. COHN, J. P. SNIADOCKI

### PEOPLE'S PARK

Documentaire de 75 minutes tourné en un seul plan, *People's Park* plonge le spectateur dans un voyage ininterrompu au cœur d'un célèbre jardin public de la ville de Chengdu. Méditation sensorielle sur le temps et l'espace cinématographique, *People's Park* propose un regard sur les interactions dans les espaces publics, les loisirs et l'expression de soi en Chine. ¶ *People's Park is a 75-minute single-shot documentary that immerses viewers in an unbroken journey through a famous public park in Chengdu, Sichuan Province. A sensory meditation on cinematic time and space, People's Park offers a gaze at public interaction, leisure and self-expression in China.*

2012, Chine, États-Unis, 78'  
Couleur  
**Langue** Sans dialogue  
**Format** DCP  
**Producteur** J.P. Sniadecki  
**T.** +1 269 267 2335  
**Email** jpsniadecki@gmail.com  
**www** peoplesparkfilm.com  
**Print source**  
Libbie D. Cohn, J.P. Sniadecki  
**T.** +1 646-265-2255  
**Email** libbie.d@gmail.com

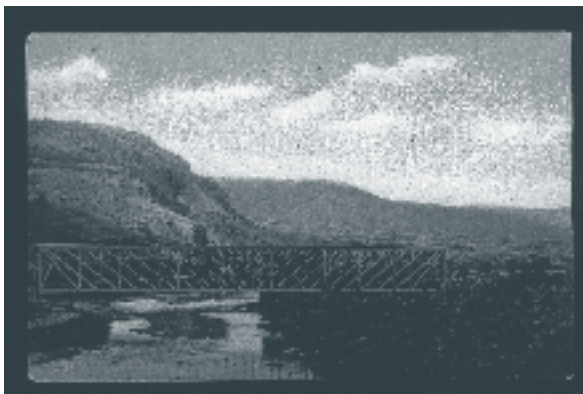


ALEKSEI FEDORCHENKO

### PERVYE NA LUNE FIRST ON THE MOON

En 1938, l'URSS aurait été la première nation à envoyer un vaisseau spatial sur la lune. S'appuyant sur une minutieuse recherche d'images d'archives et sur une enquête journalistique qui nous mène sur les lieux de ces événements ignorés de l'histoire, le film nous fait découvrir l'héroïsme de ces hommes et femmes qui ont participé à ce projet durant les pires années du stalinisme. ¶ *Until this film was made, no one knew that the Soviet Union had been the first to send a spaceship to the moon in 1938! The film, based on detailed research from picture archives and in-depth journalistic investigation, shows us the heroism of the men and women who worked on the project during the worst years of Stalinism.*

2005, Russia, 75'  
Couleur/Noir et Blanc  
**Langue** Russe  
**Format** 35 mm  
**Image** Anatoly Lesnikov  
**Son** Margarita Tomilova  
**Montage** Ludmila Zalozhneva  
**Musique** Sergey Sidelnikov  
**Scénario**  
Alexander Gonorovsky,  
Ramil Yamaleev  
**Print source** 29<sup>th</sup> February Film  
Company, Maria Umetskaya  
**Email** elind@yandex.ru  
**Première française**



NICOLAS REY

### LES SOVIETS PLUS L'ÉLECTRICITÉ

Un cinévoyage au pays qui n'existe plus. Super-autoproduction en Svie-macolor. Trois heures de transports en commun. Parcourir la Russie comme on fait le tour d'une maison qui n'est pas la sienne. Des publicités pour le linoléum, comme s'il s'agissait d'une pierre précieuse, et des villes entières - construites sur des mines d'or - finalement abandonnées. ¶ *A filmic journey to a country that has ceased to exist. A mega self-production in Sviemacolor. Three hours of public transport. Travelling through Russia as if taking a look round a house that belongs to someone else. Adverts for linoleum, as if they were selling a precious gem, and whole towns built on gold mines – that are now abandoned.*

2001, France, 175', Couleur  
**Langue** Français  
**Format** 16 mm  
**Image** Nicolas Rey  
**Producteur** Nicolas Rey  
**Print source** Centre Pompidou  
MNAM-CCI Conservation  
des collections Arts Plastiques  
**Email** isabelle.daire  
[[centrepompidou.fr](http://centrepompidou.fr)]

2012, France, 15'

Langue Français

Format Blu-ray

Image, montage Bertille Bak

Producteur Paris Musées

Producteur, print source

Bertille Bak

Email bertillebak@gmail.com

BERTILLE BAK

## TRANSPORTS À DOS D'HOMMES

*Transports à dos d'hommes* a été tourné dans un camp de Roms de la région parisienne ; Bertille Bak a partagé la vie de la communauté durant plusieurs mois. Son projet se focalise sur les mouvements, les territoires et la musique sans que les problématiques sociales et politiques soient abordées de manière frontale, mais plutôt qu'elles s'inscrivent tout au long du récit. ¶ *Transports à dos d'hommes was shot in a Roma camp in the Paris region. Bertille Bak began by sharing the community's life for several months. Her project focuses on movements, territories and types of music; it does not directly confront the political and social issues involved, although these are implicit throughout the narrative.*



### Pays rêvés, pays réels ¶ *Imaginary countries, real countries*

**En présence des réalisateurs**

*In the presence  
of the filmmakers*

Bijan Anquetil,

Mehdi Benallal,

François Daireaux,

Sabine Gruffat,

Dieudo Hamadi,

Eugenio Polgovsky,

Nicolas Rey,

Christine Seghezzi.

Intégrée à la programmation *Pays rêvés, pays réels*, en conclusion des séances, cette table ronde sera un lieu d'échanges où des cinéastes de la rétrospective et de la compétition croiseront leurs regards et leurs expériences. Comment mettre en image et en scène un pays, son imaginaire passé et présent ? ¶ *As part of the Imaginary countries, real countries programme, this round table will be held upstream of the screenings and offers a forum in which filmmakers from the retrospective and the competition are invited to share their views and experiences. How can a country, along with its past and present imaginaries, be translated into images and a mise-en-scène?*

### TABLE RONDE CRITIKAT

SÉANCES  
SPÉCIALES

SPECIAL  
SCREENINGS





2012, France, Japon, 103'

**Langue** Français

**Format** DCP

**Image** Nicolas Philibert,  
Katell Djiian

**Son** Julien Cloquet

**Montage** Nicolas Philibert

**Producteur** Les Films d'Ici

**Producteur** Arte France

[www.artefrance.fr](http://www.artefrance.fr)

**Producteur** Longride Inc

**Print source**

Les Films du Losange

T. +33 1 44 43 87 17

**Email**

[m.berthon@filmsdulosange.fr](mailto:m.berthon@filmsdulosange.fr)

**Avant-première**

## NICOLAS PHILIBERT **LA MAISON DE LA RADIO**

Plus de vingt ans après *La Ville Louvre*, Nicolas Philibert part à la rencontre d'un autre « lieu-monde », d'une ville dans la ville, sans pour autant rechercher l'exhaustivité sociologisante et didactique de cette ruche qu'est la Maison de la Radio. En plongeant au cœur de Radio France, le film interroge notre rapport au monde : comment délivrer une idée, comment parler ? Lorsque le stagiaire flash-info se voit enseigner que chaque virgule compte et que son sourire encore candide ne sauvera pas ses faiblesses de syntaxe à l'antenne, l'enjeu de la radiophonie est ainsi retenu. Comme une évidence, elle s'impose en tant que mémoire collective auditive, un ensemble de sons, de voix, de jingles si familiers dont nous nous nourrissons, sans nécessité de « voir ». Peut-être parce que cette invisibilité nous permet de voyager à travers les couches de la société, et de nous identifier imaginativement à ceux qui parlent. C'est par la truculence et l'ingéniosité du montage que Nicolas Philibert nous amène le temps d'une journée au sein de cette « fabrique du son », glanant des situations où des regards entre animateurs et invités, des prises d'antennes à l'arrachée, des épreuves dans l'infinie rigueur et minutie de la prise de son, font qu'un monde sans visages prend corps. Par son exploration sous forme de voyage, *La Maison de la Radio* nous offre, en « traversant les murs du son », la jubilation d'accéder à ce hors-champ sonore du réel. ¶ *More than twenty years after La Ville Louvre, Nicolas Philibert sets out to discover another "world-inside-a-place", a city within a city, yet his approach is not to give an exhaustive sociologising and didactic picture of the hive-like Maison de la Radio in Paris. Plunging into the heart of Radio France, the film questions our relationship to the world: how can you get an idea across, how should you speak? When the news-flash intern is taught that each comma counts and that his still ingenious smile will not redeem her syntactical shortcomings on the air, the challenge of radio broadcasting is driven home. Like something taken for granted, radio is present as a collective auditory memory, an ensemble of familiar sounds, voices and jingles that feed us, where we feel no need to "see". Perhaps, because this invisibility allows us to travel through different tiers of society and identify, in our imagination, with those we hear. With his feisty and resourceful editing, Nicolas Philibert takes us on a day's visit around this "sound factory", gleaming situations where the glances between radio hosts and their guests, rushed moments of going on air and the challenges of infinite rigour and attention to detail flesh out this faceless world. This exploratory journey through the Maison de la Radio "breaks the sound barriers" to offer us the joy of penetrating this off-screen sound dimension of reality. (A. M.)*

## OUVERTURE ¶ OPENING FILM



114

115





Architecte et réalisateur iranien, Mehran Tamadon est arrivé en France à l'âge de 12 ans, en 1984. En 2004, il réalise son premier film, *Behesht Zahra, Mères de Martyrs*, présenté dans de nombreux festivals internationaux. *Bassidji*, son premier long métrage documentaire est consacré aux défenseurs de la République islamique d'Iran et sort en salles en 2009. Mehran Tamadon est actuellement en préparation de son nouveau long-métrage, *Iranien*.

*Mehran Tamadon is an Iranian architect and filmmaker who arrived in France in 1984 at the age of twelve. In 2004, he made his first film, Behesht Zahra, Mères de Martyrs, screened at many international festivals. Bassidji, his first feature-length documentary and released in cinemas in 2009, focuses on the supporters of the Islamic Republic of Iran. Mehran Tamadon is currently preparing his feature film, Iranien.*

## ARRESTED CINEMA

Comment savoir ce qu'on peut filmer ou ne pas filmer? Où se placent les limites de l'exercice du pouvoir? Comment les définir et comment résister? S'agit-il de censure ou d'autocensure? Avec *Arrested cinema*, Cinéma du réel poursuit le travail de réflexion initié en 2012 sur les cinémas « assignés à résistance », dans des régions du monde où la liberté de création n'est pas acquise. Cette année, nous explorerons la situation des cinéastes en Iran, à la veille de l'élection présidentielle de juin 2013, avec Mehran Tamadon, réalisateur notamment de *Bassidji*. « Je filme depuis une dizaine d'années le monde des défenseurs du régime iranien. Les Bassidji, les Gardiens de la révolution, les mollahs. Au cours de cette soirée, je parlerai surtout de mon expérience. Qui n'est pas celle de quelqu'un qui cherche à dénoncer un système, mais qui cherche plutôt une attitude politique qui consiste à exister face à l'autre. L'autre qui nie mon existence. Occuper l'espace, ne pas céder la place. Aller les voir, discuter avec eux. Exiger d'eux, les obliger à me regarder en face, les contraindre à me répondre, voilà ce que j'ai fait durant ces dernières années. À partir de rushes de mes films passés et en cours, j'exposerai ma démarche et ma méthode de travail et la façon de je m'y prends pour parler, discuter, exister. » (Mehran Tamadon) ¶ *How do you know what you can film or not film? Where are the limits to the exercise of power? How can you define them and how can you resist? Is it a question of censorship or self-censorship? With "Arrested Cinema", Cinéma du réel is continuing its reflection – begun in 2012 – on filmmaking "confined to resistance", in those parts of the world where the freedom to create is not a given. This year we will explore the situation of Iranian filmmakers on the eve of the country's June 2013 presidential election, with Mehran Tamadon, the director of Bassidji. "For ten years or so, I've been filming the world of those who defend the Iranian regime. The Bassiji, the Guardians of the Revolution, the mullahs. During the evening session, I'm going to talk mainly about my experience. This is not the experience of someone who is trying to denounce a system, but rather looking for a political attitude that enables me to exist with respect to the other. The other who denies my existence. Occupying space, not giving way. Demanding something them, obliging them to look me in the face, forcing them to answer me – this is what I've been doing in recent years. Drawing on rushes from my past films and my work in progress, I will present my work methods and how I go about speaking, discussing, existing." (Mehran Tamadon)*

**Séance animée par**

*Hosted by*  
Agnès Devictor,  
maître de conférence  
à l'Université Paris 1  
Panthéon-Sorbonne,  
spécialiste du cinéma iranien  
*lecturer at Paris 1*  
Panthéon-Sorbonne University,  
specialist in Iranian cinema

**En partenariat avec**

*Partnered by* 

## PANIC ! CINÉMA

MICHAŁ MARCZAK  
**F\*CK FOR FOREST**



2012, Pologne, Allemagne, 85'  
Couleur/Noir et Blanc  
**Langue** Allemand, Anglais,  
Norvégien  
**Format** DCP  
**Image** Michał Marczak  
**Montage** Dorota  
Ward szkiewicz  
**Musique** Marcin Masecki  
**Producteur** Pokromski Films  
**Distributeur** Dogwoof  
**Print source** Dogwoof  
**T.** +44 2078317252 **Email**  
global@dogwoof.com

**Première française**

À Berlin, Fuck For Forest est l'une des associations philanthropiques des plus insolites. Convaincue que le sexe peut sauver le monde, cette ONG récolte des fonds pour leur cause écolo en vendant en ligne des vidéos porno « faites maison ». Des rues de Berlin aux profondeurs de l'Amazonie, ils partent en mission pour acheter un bout de forêt et sauver les indigènes d'un Occident gangrené. ¶ *Berlin's Fuck For Forest is one of the world's most bizarre charities. Based on the idea that sex can save the world, the NGO raises money for their environmental cause by selling home-made erotic films on the internet. From the streets of Berlin to the depths of the Amazon, they are on a planet-saving mission to buy a piece of forest and save the indigenous peoples from the sick, sick West.*

### Joana Hadjithomas et Khalil Joreige

### CONFÉRENCE



Présenté en parallèle de la  
projection en avant-première de  
*The Lebanese Rocket Society*.  
*Presented in parallel with  
the trench premiere of  
The Lebanese Rocket Society.*

« RRR on LRS : un étrange sentiment de « déjà vu ». La Lebanese Rocket Society qui faisait la une de tous les journaux est aujourd'hui totalement oubliée, décalée par rapport à notre imaginaire et la représentation qu'on a de nous-mêmes. Notre recherche liée à ce projet spatial (le film et les œuvres qui en découlent) tentent de faire ressurgir cette aventure enfouie pour réfléchir les productions d'imaginaires et la réécriture de certains événements de l'Histoire et, loin des tentations nostalgiques, de la réactiver au présent à travers ce qu'en anglais on nommerait " Reconstitution, Reenactement and Restaging " ». ¶ *"RRR on LRS: A strange feeling of 'déjà vu'. The Lebanese Rocket Society that once made the headlines of all the major newspapers has now sunken into oblivion, pushed from our imaginary and disconnected from our self-image. Our research related to this space project (the film and the art works) attempts to bring this buried story back to life in order to reconsider the rewriting of certain historical events and the production of the imaginary, and far from the temptations of nostalgia, to revive it through what is known as 'Reconstitution, Reenactment and Restaging' or other activations of the past in the present". (J. H., K. J.)*



Invitée d'*Arrested Cinema* à Cinéma du réel 2012, Hala Alabdalla est une figure clé du cinéma syrien.

Coréalisatrice et collaboratrice artistique de nombreux films de fiction et de documentaire, elle est aussi productrice. En 2006, elle réalise son premier long métrage documentaire d'auteur *Je suis celle qui porte les fleurs vers sa tombe*, récit d'une tragédie homérique, celle de l'errance, de l'exil.

Le film sera reconnu internationalement. En 2008, elle continue son chemin dans sa recherche cinématographique en réalisant le documentaire *Hé! N'oublie pas le cumin*.

*Comme si nous attrapions un cobra*, son dernier film, témoigne de la ténacité courageuse des artistes syriens et égyptiens qui luttent pour la liberté et la justice.

*Guest of Arrested Cinema at Cinéma du réel 2012, Hala Alabdalla is one of the leading figures in Syrian cinema.*

*Co-director and artistic collaborator on many feature and documentary films, she is also a producer. In 2006, she made her first feature-length arthouse documentary, Je suis celle qui porte les fleurs vers sa tombe. The story of a Homeric tragedy, of wanderings and exile. The film received international acclaim.*

*In 2008, she continued her search along the filmmaking path and made the documentary Hé! N'oublie pas le cumin.*

*Her latest film, Comme si nous attrapions un cobra, is an account of the courageous tenacity of Syrian and Egyptian artists who are fighting for freedom and justice.*

## HALA ALABDALLA

### **COMME SI NOUS ATTRAPIONS UN COBRA AS IF WE WERE CATCHING A COBRA**

Au cours des deux années qu'a duré la réalisation du film – été 2010 à l'été 2012 – d'immenses bouleversements se sont produits au Moyen-Orient, et notamment dans les deux pays du film, L'Égypte et la Syrie. Un film comme celui-là, sur la liberté d'expression et sa répression dans ces pays ne pouvait que s'embarquer dans le cours effréné des révolutions à l'œuvre. En interrogeant l'expérience de différents caricaturistes égyptiens et syriens avant et pendant ces volte-face historiques contre le despotisme, ce film essaie de tâter le pouls d'une liberté appelée aussi à garantir notre avenir et notre droit à l'expression, et à nous préserver des censeurs. L'écrivain et journaliste syrienne Samar Yazbek accompagne ce film de sa réflexion et de son ressenti, depuis Damas dans les mois précédant la révolution syrienne, jusque dans l'exil en France 5 mois après son déclenchement. ¶ *During the two years it took to produce the film – from early summer 2010 to that of 2012 – major upheavals occurred in the Middle East, especially in the two countries that the film focuses on, Egypt and Syria. It was hardly surprising that a film on the freedom of expression and its repression in these countries should be drawn into the wake of the turbulent events of the revolutions under way there. By questioning Egyptian and Syrian cartoonists about their experiences before and after these major historic movements against despotism, the film attempts to gauge the new-found freedom that will also guarantee our future and our right of expression, and preserve us from censorship. The Syrian writer and journalist Samar Yazbek provides us with her insight and impressions from Damascus in the months preceding the Syrian revolution until her exile in France five months later.*

2012, Syrie, 121'

Couleur

Langue Arabe

Format DCP

Image Sabine Lancelin,

Pierre Dupouey, Hala Alabdalla

Montage Dominique Pâris

Producteur Ramad Films

Producteur, print source

Les Productions

de l'Œil Sauvage

T. +33 1 45 46 64 13

Email docs@oeilsauvage.com

www.oeilsauvage.com

Première française

## BORIS LEHMAN *Mes Entretiens filmés*

«J'ai commencé *Mes Entretiens filmés* en 1995 au moment où je voulais arrêter de faire du cinéma. Cela m'a pris presque 18 ans pour l'achever!

*Mes Entretiens filmés* se présentent comme une somme, comme un bilan. C'est un peu mon art poétique, et, si on veut, une leçon de cinéma.

On peut le voir comme un manifeste du cinéma indépendant, d'un cinéma libéré des contraintes financières et professionnelles, ou comme une introduction à l'œuvre filmée de Boris Lehman, ou encore comme une preuve d'amitié et un acte de fidélité envers des proches.

Ce ne sont pas des interviews au sens strict du mot, c'est un film composé de petites conversations qui toutes sont mises en scène. On y parle de cinéma, bien évidemment mais on y voit surtout comment le cinéma de Boris Lehman se conjugue et se construit sous nos yeux. Quelque chose qui tient du premier jet, de l'œuvre brute et spontanée, car rien n'est préparé, c'est toujours fait au hasard des rencontres et des opportunités de tournage. Et donc, il y a bien des bredouillages, des hésitations, des redites, des moments qui peuvent apparaître ennuyeux, je n'ai pas voulu enlever ça, nettoyer comme on dit dans le jargon du cinéma, ces scories font partie de l'œuvre. Il s'agit, comme le dit à un moment Patrick Leboutte, d'une pensée en marche, d'une pensée en train de se constituer.

En définitive, ce serait un film sur l'art d'être ensemble. Une galerie de portraits qui dessinent en filigrane et en miroir un autoportrait. *Mes Entretiens filmés* sont composés de 3 chapitres.

Le premier, qui date de 1995, regroupe 15 entretiens et est illustré de 6 extraits de films. Le deuxième est composé de 17 entretiens réalisés entre 1995 et 1998 (+ 7 extraits). Le troisième court de 1998 à 2010 et contient 13 entretiens (+ 5 extraits). » (B. L.)

*"I began my Mes Entretiens filmés in 1995 at a point when I wanted to quit filmmaking. It took me almost 18 years to complete!*

*Mes Entretiens filmés represent a kind of sum total, a track record. It's sort of my poetic art and, if you like, a lesson in filmmaking.*

*You can see it as a manifesto for independent cinema, free from financial and professional constraints, or as an introduction to Boris Lehman's filmed oeuvre, or even a proof of friendship and an act of loyalty towards those close to him.*

*These are not interviews in the strict sense of the term, it's a film made up of little conversations that all have a mise en scène. We discuss filmmaking, of course, but what you mainly see is how Boris Lehman's filmmaking is put together and constructed right before your eyes. It's something like a first try; rough, spontaneous work, because nothing is prepared, it's always the result of chance encounters and opportunities to shoot. So, there is plenty of stuttering, hesitation, repetition and moments that may seem boring – I didn't want to cut those out, or clean them up to use filmmaking jargon, as this dross is part of the film. As Patrick Leboutte once said, it's about a thought in progress, a thought in the making.*

*Finally, it seems to be a film on the art of being together. A gallery of portraits that paint a self-portrait in filigree or as a mirror image.*

*Mes Entretiens filmés comprises 3 chapters.*

*The first, which dates back to 1995, includes 15 talks and is illustrated with 6 film excerpts. The second consists of 17 talks filmed between 1995 and 1998 (+ 7 excerpts). The third spans 1998 to 2010 and contains 13 talks (+ 5 excerpts)." (B. L.)*



**CHAPITRE I** 125 minutes

Dimitri De Clercq, *réalisateur* – Luc Remy, *régisseur de théâtre*  
 Henri Storck, *cinéaste* – Philippe Simon, *libraire*  
 Jean Marie Buchet, *professeur de cinéma* – Serge Meurant, *poète*  
 Daniel Fano, *journaliste, poète* – Patrick Leboutte, *critique de cinéma*  
 François Albéra, *historien de cinéma*  
 Fabrice Revault d'Allones, *écrivain de cinéma*  
 Dominique Noguez, *écrivain*  
 Dominique Païni, *directeur de la cinémathèque française*  
 Patrick Leboutte, *à Dunkerque* – Jean-Pierre Gorin, *réalisateur*  
 Boris Lehman, *dans le bain*

**CHAPITRE II** 153 minutes

Jean Rouch, *ethnologue, cinéaste* – Saguenail Abramovici, *cinéaste*  
 Regina Guimaraës, *poétesse* – Rachel Fajersztajn, *psychanalyste*  
 Naum Kleiman, *directeur du Musei Kino de Moscou*  
 Freddy Buache, *directeur de la Cinémathèque de Lausanne*  
 Jonas Mekas, *directeur de l'Anthology Film Archives*  
 Ulrich Gregor, *directeur du Forum du jeune cinéma de Berlin*  
 Françoise Lebrun, *actrice* – Robert Kramer, *cinéaste*  
 Stephen Dwoskin, *cinéaste* – Noël Godin, *entarteur*  
 Antoine-Marie Meert, *directeur de la photo* – Daniel de Valck, *monteur*  
 Claudia von Alemann, *cinéaste* – Nadine Wandel, *cantatrice*  
 Boris s'enroule de pellicule

**CHAPITRE III** 126 minutes

Inbal et Natalie Yalon, *comédiennes*  
 Robert Daudelin, *directeur de la Cinémathèque Québécoise*  
 Serge Ouaknine, *professeur de théâtre*  
 Micha Iampolski, *professeur de littérature comparée*  
 Jean Rouch, *cinéaste* – René Vautier, *cinéaste* – Marcel Hanoun, *cinéaste*  
 Gérard Courant, *cinéaste* – David Perlov, *professeur, cinéaste*  
 Meriam Kerkour, *plasticienne* – Charlotte Grégoire, *cinéaste*  
 Frédérique Devillers, *cinéaste* – Catherine Libert, *cinéaste*  
 Stefanie Bodien, *programmatrice* – Marie Puck Broodthaers, *galeriste*  
 Yaël André, *cinéaste* – Nadine Wandel, *cantatrice*

2013, Belgique, 404'

**Langue**

Français, Allemand, Anglais

**Réalisation** Boris Lehman

Image Antoine Marie Meert,

Jean-Marc Vervoort,

Rachel Simoni

**Son** Denys Desjardins,

Bernard Declercq, Eric Dumont,

Yvan Petit, Luc Remy,

Jacques Dapoz

**Montage** Daniel de Valck,

Ariane Mellet, Juliette Achard

**Producteur, print source**

Dovfilm

**Email** lehman.boris@gmail.com







DÉBATS ET  
RENCONTRES

DEBATES AND  
MEETINGS

## PROFESSIONAL MEETING (1/2)

MORNING (9:45 AM - 1:15 PM)

## JOURNÉE PROFESSIONNELLE (1/2)

MATINÉE: 9H45 - 13H15

PROJECT DEVELOPMENT. *authors/filmmakers, producers, distributors, are we all talking about the same thing?*

**Moderator** Hugues Le Paige (filmmaker)

Project partners. *The different partners of a documentary project do not necessarily have the same analyses or the same interests with respect to this phase of making and financing a film: does it involve deepening the subject, reinforcing the relationship with the characters, checking the project's feasibility, looking for partners and funds, checking that it fits into the broadcasters' editorial line, drawing up a contractual project?*

**Panellists** Patrick Benquet (filmmaker), Alice Diop (filmmaker), Serge Gordey (producer, Alegria Productions), Marie-Odile Gazin (producer, The Kingdom), Fabrice Puchault (Director Documentary Unit, France 2), Alex Szalat (Deputy Director of the Society and Culture Department, Arte).

Development assistance. *A brief review of development assistance and a discussion on what this funding phase means. The current situation is somewhat paradoxical: development assistance is increasing, whereas opportunities for exhibition are shrinking. So what sense does development assistance make? Is it a help for making the film or a reward for having brought the project up to this point? A real opportunity to see the project through to completion or a consolation prize?*

**Panellists** Dominique Barneaud (producer Bellota Films, former Chairman of the PROCIREP Television Commission), Chantal Briet (filmmaker, SCAM "Brouillon d'un rêve"), Nathalie Chesnel (Head of MEDIA DESK France), Claudine Manzanares (Head of the documentary support department at CNC).

Conclusion. *Is there a one-size-fits-all development model?*

*What makes for successful development? Where do you draw the line between writing, development and production; between the funding and the nature of the film to be delivered? Today, what is the real situation as regards international standards for project development submissions?*

**Panellists** Bart Van Langendonck (producer, Savage Film), Amalric de Pontcharra (producer, CinemaChile)

DÉVELOPPER UN PROJET. *auteurs/réalisateurs, producteurs, diffuseurs, parlons-nous tous de la même chose ?*

**Modérateur** Hugues Le Paige (cinéaste)

Les partenaires de la création. *Les différents partenaires d'un projet documentaire n'ont pas forcément les mêmes analyses, ni les mêmes intérêts, sur cette phase de la fabrication et du financement d'un film : s'agit-il d'approfondir le sujet, de renforcer la relation avec les personnages, de vérifier la faisabilité, de chercher les partenaires et les financements, de vérifier l'adéquation à la ligne éditoriale des diffuseurs, de définir un projet contractuel ?*

**Intervenants** Patrick Benquet (cinéaste), Alice Diop (cinéaste), Serge Gordey (producteur, Alegria Productions), Marie-Odile Gazin (productrice, The Kingdom), Fabrice Puchault (Directeur de l'Unité documentaire de France 2), Alex Szalat (directeur adjoint de l'unité Société et culture d'Arte).

Les aides au développement. *Tour d'horizon des aides au développement et réflexion sur le sens de cette phase du financement. Nous vivons actuellement une situation paradoxale : les aides au développement se multiplient, tandis que les possibilités de diffusion s'amenuisent d'autant. Quel est alors le sens de l'aide au développement ? Une aide pour faire le film ou une récompense pour l'avoir mené jusque là ? Une véritable opportunité de mener un projet à son terme ou un lot de consolation ?*

**Intervenants** Dominique Barneaud (producteur, Bellota Films, ex-président de la commission Télévision PROCIREP), Chantal Briet (cinéaste, SCAM « Brouillon d'un rêve »), Nathalie Chesnel (Directrice au sein de MEDIA DESK France), Claudine Manzanares (chef du service du soutien documentaire au CNC).

Conclusion. *Y a-t-il un modèle de développement unique ? Qu'est-ce qu'un développement réussi ? Comment définir la frontière entre écriture, développement, production ; entre le financement et la nature de l'objet rendu ? Aujourd'hui, quelles sont les réalités d'élaboration des standards internationaux des dossiers de développement ?*

**Intervenants** Bart Van Langendonck (producteur, Savage Film), Amalric de Pontcharra (producteur, CinemaChile)

## JOURNÉE PROFESSIONNELLE (2/2) PROFESSIONAL MEETING (2/2)

APRÈS-MIDI: 14H45 - 18H AFTERNOON: 2:45 - 6 PM

### OBSERVATOIRE DE PROJETS EN COURS. LES DIFFÉRENTS DÉVELOPPEMENTS POSSIBLES.

**Moderateur** Dominique Barneaud (producteur)

À partir de la projection de rushes plus ou moins montés, les équipes de trois films sélectionnés présenteront le parcours et l'état d'avancement de leur projet en cours en analysant les étapes de financement du film, les ambiguïtés entre aides à la production et aides au développement, les stratégies de diffusion du projet. Quand et quoi commencer à tourner quand diffusion et financement ne sont pas encore assurés ? Et que montrer quand un projet est encore en recherche, tant sur le plan du récit que sur celui des partenariats ?

**HARD TIMES USA** ANNE FEINSILBER France  
**Producteur** Caroline Bonmarchand (Avenue B, France).  
**En financement.**

**LE CHALLAT DE TUNIS** KAOUTHER BEN HANIA Tunisie / France  
**Producteurs** Habib Attia (Cinetelefilms, Tunisie)  
et Julie Paratian (Sister Productions, France). **En montage.**

**ZONA FRANCA** GEORGI LAZAREVSKI France/Chili  
**Producteurs** Estelle Fialon (Les Films du Poisson),  
Georgi Lazarevski et Moira Chappedelaine-Vautier (Ciao Film).  
**Producteur associé** Amalric de Pontcharra (Chili).  
**En repérage.**

### CASE STUDIES BASED ON FILMS IN PROGRESS. DIFFERENT TYPES OF DEVELOPMENT.

**Moderator** Dominique Barneaud (producer)

Showing rushes in different states of editing, each of the three selected film teams will present their project's trajectory and current status with an analysis of the various funding steps, the ambiguity between production assistance and development assistance and the strategies for communicating their project. When and how to start shooting when there is still no guarantee of exhibition or funding? And what should be shown when a project is still exploring storylines and possible partnerships?

**HARD TIMES USA** ANNE FEINSILBER France  
**Producer** Caroline Bonmarchand (Avenue B, France).  
**Funding phase.**

**LE CHALLAT DE TUNIS** KAOUTHER BEN HANIA Tunisia / France  
**Producers** Habib Attia (Cinetelefilms, Tunisia)  
et Julie Paratian (Sister Productions, France).  
**Editing phase.**

**ZONA FRANCA** GEORGI LAZAREVSKI France/Chile  
**Producer** Estelle Fialon (Les Films du Poisson), Georgi Lazarevski et Moira Chappedelaine-Vautier (Ciao Film).  
**Associated Producer** Amalric de Pontcharra (Chili).  
**Currently looking for locations.**

## 35 ANS / 35MM : L'ARGENTIQUE À L'HEURE DU NUMÉRIQUE ?

Nicolas Rey  
pour *L'Abominable*

*Comme cela ne plaisait pas beaucoup au roi que son fils abandonne les sentiers battus et s'en aille par les chemins de traverse se faire par lui-même un jugement sur le monde, il lui offrit une voiture et un cheval. « Maintenant, tu n'as plus besoin d'aller à pied », telles furent ses paroles. « Maintenant, je t'interdis d'aller à pied », tel était leur sens. « Maintenant, tu ne peux plus aller à pied », tel fut leur effet.*

« Rien ne discrédite plus promptement un homme que de critiquer les machines. » Dès les premières pages de l'analyse de la toute puissance de la technique qu'est *L'Obsolésence de l'homme* (1956), Günther Anders prend les devants : mettre en question ce qui s'apparente au progrès technique prend immédiatement le risque de la disqualification, si ce n'est de l'accusation de réaction<sup>1</sup>.

La France est aux avant-postes du remplacement des projecteurs 35mm par du matériel de projection numérique. En deux ans, grâce à des subventions massives de l'État<sup>2</sup>, 95% des écrans des salles de cinéma ont vu arriver face à eux un projecteur numérique. Or si les projecteurs de cinéma avaient l'élégance d'être fins et élancés, ménageant autant que possible de la place pour leur collègues, les projecteurs numériques, fort gras, ont poussé tout le monde vers la sortie, c'est-à-dire la benne à ordures. (Les projecteurs numériques étant silencieux, on aurait pu songer à les installer en dehors des cabines de projection, mais : « La destruction est un élément inhérent à la production », Günther Anders, encore.)

Si l'on excepte les annonces triomphales de ceux qui ont mis en œuvre ce programme, couplé à l'éloge d'une grande part de la critique cinématographique, ce basculement s'est fait dans un relatif silence : à quoi bon discuter ce qui est à chaque fois présenté comme inéluctable ?

Il y a certes eu des échos de l'installation à marche forcée de tout le réseau de salles : réglages faits à la va-vite et plus fondamentalement, perte de contrôle à peu près totale des opérateurs-projectionnistes, interdits d'intervenir sur le matériel mis en place (quand ils n'ont pas été remerciés ou bien affectés à d'autres tâches) et dépendance envers une poignée de fabricants de matériel et d'installateurs agréés. Mais les implications du basculement n'ont pas été pensées. Ou plutôt, on a ainsi formidablement facilité le flux du cinéma le plus commercial, en négligeant toutes les marges. Certains ont cependant pu espérer que le numérique allait faciliter l'accès des salles aux œuvres des cinéastes « indépendants » : cela reste à prouver, d'autant que ces nouveaux outils offrent spontanément des facilités de contrôle accrues pour les distributeurs qui, enjeu supplémentaire, co-financent également le matériel de projection.

Les programmeurs indépendants qui eux utilisent occasionnellement les salles du cinéma commercial (festivals, associa-

tions, etc.), voient leurs contraintes techniques empirer : impossibilité de programmer des films en 35mm et réglages catastrophiques des projecteurs numériques pour les formats autres que le DCP, ce qui les oblige souvent à apporter leur propre vidéo projecteur pour obtenir une qualité de projection correcte !

Pendant ce temps, l'accès aux copies devient problématique : les archives du monde entier, publiques ou privées, sont désormais réticentes à faire circuler les copies films. Ainsi, l'histoire du cinéma est mise sous cloche. Certes dans les pays riches, les ayants droit les mieux lotis produisent des numérisations au standard du cinéma numérique, parfois avec le soutien de l'État, mais en dehors de cet écrémage, c'est « dévédé pour tous » et une fantasmagorie régression des conditions de projection.

La plupart des cinémathèques, se détournant du rôle historique qu'elles ont eu en extrayant les films du flux commercial pour leur porter une attention digne d'une forme d'art, abandonnent sans rechigner l'idée qu'il faudrait montrer les films sur le support historique du cinéma. Bien peu d'entre elles pensent qu'un « musée du cinéma » digne de ce nom, se doit de montrer les œuvres telles qu'elles ont été produites et diffusées au moment de leur création — pas des fac-similés au goût du jour.

Et bien entendu, personne ne parle de maintenir ouverte la possibilité, pour les cinéastes qui le souhaitent, de pouvoir continuer à créer sur les supports argentiques du cinéma. Ce serait là forcément une démarche nostalgique — bien que chacun convienne que la parenthèse historique qui se referme, où était disponible une multiplicité de supports, autorisait toutes sortes d'expérimentations. Sans parler des industries techniques qui se retrouvent laminées par cet état de fait : rien de nouveau sous le soleil du capitalisme, n'est-ce pas ?

Mais cessons là le *lamento*. Il n'y a pas lieu par exemple d'être nostalgique du fonctionnement ultra-hiérarchisé et élitiste des productions professionnelles en 35mm ; ni de mythifier certaines techniques par rapport à d'autres. Il nous faut voir les pratiques que les techniques disponibles, ici et maintenant, induisent ou rendent possibles, le rapport aux machines qu'elles entraînent, la logique et l'économie dans lesquelles elles s'inscrivent.

Maintenant que l'autoroute du cinéma numérique a été bâtie, il nous faut inventer de nouveaux chemins de traverse ■

1

Voir à ce propos le texte des « 451 » à propos de la numérisation en cours dans le secteur du livre et les réactions qu'il a suscité : <http://les451.noblogs.org/>

3

47 000 euros par écran en moyenne rien que pour le soutien du CNC, auquel s'ajoute celui des collectivités locales, parfois très important.



“Nothing brings discredit on a man more swiftly than his criticism of machines”. Right from the first pages of his analysis on the all-powerfulness of technology, *The Outdatedness of Humankind*<sup>1</sup> (1956), Günther Anders takes the initiative: challenging what appears to be technical progress immediately incurs the risk of being disqualified, if not accused of holding reactionary views.<sup>2</sup>

France is at the forefront when it comes to replacing 35 mm projectors with digital projection equipment. In two years, thanks to massive State grants<sup>3</sup>, 95% of film theatre screens have found themselves opposite a digital projector. Yet, while film projectors had the grace to be dainty and slender, making as much room as possible for their colleagues, the extremely corpulent digital projectors have pushed everyone through the exit, or in other words into the refuse truck. (As digital projectors run silently, plans could have been made to install them outside the projection booth, but “Destruction is inherent to production” – Günther Anders, yet again.)

Setting aside the triumphant announcements of those who implemented the programme as well as the acclaim from a good number of film critics, this switchover has taken place in relative silence: what’s the point of arguing over what is, each time, presented as inevitable?

There has, of course, been some echo of this accelerated installation covering the entire film theatre network: slapdash set-ups and more crucially, an almost total loss of control for the projectionists, now forbidden from intervening on this new equipment (if they have not already been shown the door or assigned to other tasks), and a dependency on a handful of equipment manufacturers and approved contractors.

But the implications of this changeover have not been thought through. Or rather, while the flow of the most commercial films has been tremendously facilitated, the fringes have been passed over.

Some nonetheless had hoped that digitalisation would open up film theatres to the “independent” filmmakers: this remains to be proved, especially as these new tools automatically give greater control to the distributors who also – yet another issue – co-finance the projection equipment.

The independent programmers that occasionally use commercial film theatres (festivals, associations, etc.) are experiencing tightening constraints: the impossibility of programming 35 mm films and catastrophic digital projector set-ups for any format other than DCP, which often means that they have to bring along their own video projector if they want to obtain a reasonable screening quality!

Meanwhile, accessing copies is becoming problematic: film archives worldwide, both public and private, are increasingly reluctant to circulate their celluloid film copies. As a result, the history of cinema is being placed under a bell jar. In the rich countries, of course, the more wealthy right holders produce digital copies compliant with digital film standards, sometimes with State support, but this “creaming” apart, it is “the Deevee dee for all” and a huge step backwards with respect to screening conditions.

Most cinémathèques, deviating from their historic role of plucking films out of the commercial stream to give them the attention worthy of an art form, are abandoning without a whimper the idea that films should be screened on their original medium. Very few of them believe that a “film museum” worthy of its name should show works as they were produced and screened when they were created – and not as a facsimile in step with today’s trends.

And of course, no one mentions keeping open the possibility for the filmmakers who wish to continue to create on celluloid film. This would forcibly smack of nostalgia – although everyone agrees that the historical episode now coming to an end enabled, with its multiplicity of film media, all kinds of experiments. No to mention the technical industries that are de facto being wiped out: there is nothing new under the sun of capitalism, so it seems.

But enough of lamenting. There is no reason to feel nostalgic, for example, about the ultra-hierarchical and elitist functioning of the professional 35 mm productions; or to mythify some technologies as opposed to others. We need to look at the practices that the technologies of the here and now induce or make possible, at the relationship they create with machines, and at the logic and economy which they are part of.

Now that the digital highway has been built, what we need to do is invent new side roads ■

## 35 YEARS / 35 MM: FILM IN THE DIGITAL AGE?

Nicolas Rey  
for *L’Abominable*

As the king was not too pleased that his son abandon the beaten tracks and take side routes to form his own judgement of the world, he offered him a carriage and a horse. “Now you don’t have to walk”, were his words. “Now I forbid you to walk”, was their meaning. “Now you can no longer walk” was their future effect. (Günther Anders)

1

Original title, *Die Antiquiertheit des Menschen*.

2

See on this subject the “45t” text about the ongoing digitalisation of the book trade and the

3

An average 47,000 euros per screen from the CNC alone, plus a sometimes-large amount of funding from local authorities. reactions this has prompted: <http://les451.noblogs.org/>

## 35 YEARS / 35 MM: FILM IN THE DIGITAL AGE? // 35 ANS / 35MM : L'ARGENTIQUE À L'HEURE DU NUMÉRIQUE ?

*Launched in 1978, at a time when the video documentary was in its infancy, Cinéma du réel is celebrating this year its 35th anniversary, at a time when the changeover to digital technology for film exhibition is almost complete.*

*The Festival has invited L'Abominable, a film laboratory run by artists, to ponder on what is at stake in this transition: updates on this switchover and attempts to imagine what path lies ahead for celluloid film now that its industrial age is over.*

*L'Abominable is a film laboratory run by artists. Since 1996, it has been providing filmmakers and plastic artists with the tools necessary for their work with celluloid film: Super-8, 16 mm and 35 mm. The place is run as a shared workshop where film-making equipment is pooled. There is a transfer of know-how to ensure that everyone can work autonomously. L'Abominable is one of the rare creative spaces that keeps celluloid film-making techniques alive.*

Né en 1978, au temps où la vidéo en est à ses premiers balbutiements documentaires, Cinéma du réel fête cette année ses 35 ans à l'heure où s'achève la transition vers la forme numérique de l'exploitation cinématographique.

Le festival invite L'Abominable, laboratoire cinématographique partagé, à réfléchir sur les enjeux de ce passage : état des lieux et tentatives d'imaginer ce que peut être le cinéma argentique après le temps de l'industrie.

L'Abominable est un laboratoire cinématographique d'artistes. Depuis 1996, il met à disposition de cinéastes et de plasticiens les outils qui permettent de travailler les supports du cinéma argentique : super-8, 16mm et 35mm. Le lieu fonctionne comme un atelier partagé où les machines qui servent à la fabrication des films sont mutualisées. Les connaissances sont transmises pour que chacun devienne autonome dans la réalisation de ses travaux. L'Abominable est un lieu de création original, un conservatoire vivant des techniques cinématographiques.

## 35 YEARS / 35 MM: FILM IN THE DIGITAL AGE? ¶ 35 ANS / 35MM : L'ARGENTIQUE À L'HEURE DU NUMÉRIQUE ?

### 1<sup>ST</sup> PART. *The reality of digital screening*

*What is at stake in the switchover to the digital technology that has just been installed in film theatres? Is the Digital Cinema Package (DCP) an opportunity for the exhibition of documentary films and, more broadly, for minority forms of cinematography? What does the future hold for the exhibition of cinema history in cinémathèques and elsewhere? A sharing of experiences and a historical perspective of digitalisation.*

**Panel** Francesca Bozzano (Head of coordination, Collections Department, Cinémathèque de Toulouse), L'Acid - Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion.

### 2<sup>ND</sup> PART. *Continuing the production and exhibition of celluloid films*

*Exhibition venues, producers, laboratories run by filmmakers, who are sometimes very young... Today there is a "celluloid constellation" of artists who have chosen to work with film and programmers or exhibitors who have decided to show films using this medium. The current situation of these practices, that run counter to the digital tsunami and some attempts to imagine what the future has in store for them.*

**Panel** Olivier Dutel (Gran Lux, St-Etienne), Jean-François Neplaz (Film Flamme, Marseille), Nadia Turincev (producer, Rouge International)

### 1<sup>ERE</sup> PARTIE. *Réalités de la diffusion numérique*

*Quelle est l'essence du basculement vers le numérique qui vient d'avoir d'avoir lieu dans les salles de cinéma ? Le DCP représente-t-il une chance pour la diffusion du documentaire et plus généralement les cinématographies minoritaires ? Quel est l'avenir de la diffusion de l'histoire du cinéma dans les cinémathèques et ailleurs ? Echanges d'expériences et mise en perspective historique de la numérisation.*

**Invités** Francesca Bozzano (Chargée de la coordination du service des collections, Cinémathèque de Toulouse), L'Acid - Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion.

### 2<sup>E</sup> PARTIE. *Continuer à produire et diffuser sur support argentique*

*Des lieux de diffusion, des producteurs, des laboratoires tenus par des cinéastes, parfois très jeunes... Il existe aujourd'hui une « constellation argentique » d'artistes qui font le choix de travailler en pellicule et de programmeurs ou d'exploitants qui décident de montrer les films sur ce support. Etat des lieux de ces pratiques à contre courant de la vague numérique et tentatives d'imaginer leur avenir.*

**Invités** Olivier Dutel (Gran Lux, St-Etienne), Jean-François Neplaz (Film Flamme, Marseille), Nadia Turincev (productrice, Rouge International)

## DÉBAT ADDOC

### WOMEN FILMMAKERS IN THE ARAB REVOLUTIONS

*Amid the upheavals across the Arab world, women filmmakers are emerging with images of struggles for freedom and democracy, resistance against dictators and the wounds that civil war will leave forever in a child's memory.*

*Written with a preference for obliqueness and allusion rather than a frontal approach, their films portray countries where terror and power struggles are the norm. They reveal taboos, challenge the frontiers between private and public spheres, brave the censors and take risks to ensure that their films are able to exist. Whether their exile is temporary or lasting, the land of their origins haunts them and remains an inner territory for their creativity.*

*Fatma Cherif (Tunisia), Jihane Chouaib (Lebanon) and Hala Mohammad (Syria), each with a singular voice, question the intimate, politics, identity, belonging to a culture.*

*Prepared and hosted by* Michèle Massé, Charlotte Szlovak, Claire Savary and Anne Faisandier.

### ENCOUNTERS WITH THE LA TOILE D'ADDOC

*After pondering on the place of documentarists on the Web and on how to counter the isolation of each in front of his or her computer screen, Addoc envisioned a site where filmmakers and film-lovers could meet, compare views and share their ways of working.*

*La toile d'Addoc is an ongoing collective initiative, a web-based project woven with documentary gestures and filmmakers' words that resonate together.*

*Resonances, ricochets, chats, quotations, conversations, connections... multiple possibilities for surfing the Web and enriching it.*

*Everyone is invited to join in, by sending a film no longer than 5 minutes and reacting to other people's films – not simply to have one's film seen but also to open up a shared imagination. Just as a painter looking at another's painting discovers a different path and deepens his own approach. Every day, from 5 pm to 5:30 pm, Addoc invites you to discover together a journey in its web, taking a new route each time.*

*Prepared and hosted by* Anne Galland, Meryem de Lagarde, Jacques Lombard, Anne Faisandier, Christiane Rorato. Along with filmmakers from La toile d'Addoc.

### FEMMES CINÉASTES DANS LES RÉVOLUTIONS ARABES

Dans un monde arabe en plein bouleversement, des femmes cinéastes émergent en filmant les luttes pour la liberté et la démocratie, la résistance aux dictateurs, ou les blessures qu'une guerre civile inscrit à jamais dans la mémoire des enfants. Avec une écriture qui préfère le détour et l'allusion au constat frontal, leurs films parlent de pays où la terreur et les luttes de pouvoir sont la norme. Elles dévoilent des tabous, remettent en cause les frontières entre sphère privée et place publique, affrontent la censure et prennent des risques pour que leurs films existent. Que leur exil soit temporaire ou durable, la terre des origines les habite, et reste le territoire intérieur de la création. Fatma Cherif (Tunisie), Jihane Chouaib (Liban) et Hala Mohammad (Syrie), chacune avec sa voix propre, questionnent l'intime, le politique, l'identité, l'appartenance à une culture.

*Présenté et préparé par* Michèle Massé, Charlotte Szlovak, Claire Savary et Anne Faisandier.

### LES RENDEZ-VOUS DE LA TOILE D'ADDOC

Après s'être interrogé sur la place des documentaristes sur le web, et pour contrer l'isolement de chacun devant son écran d'ordinateur, Addoc a imaginé un site où cinéastes et cinéphiles pourraient se rencontrer, croiser leurs regards et partager leurs manières de faire. La toile d'Addoc est une œuvre collective en mouvement, qui se déploie sur le web, tissée de gestes documentaires et de paroles de cinéastes mis en résonances les uns avec les autres. Résonances, ricochets, chats, citations, conversations, correspondances... Autant de façons de naviguer sur la toile et de l'enrichir. Chacun est invité à participer, en envoyant un film de 5 minutes maximum, et en rebondissant sur les films des autres, non pas pour sa seule exposition mais pour déployer cet imaginaire partagé. À l'image du regard d'un peintre sur la peinture d'un autre, qui découvrant un chemin différent, approfondit sa propre démarche. Chaque jour, de 17h à 17h30, Addoc vous invite à découvrir ensemble un parcours dans sa toile, chaque fois différent.

*Préparé et animé par* Anne Galland, Meryem de Lagarde, Jacques Lombard, Anne Faisandier, Christiane Rorato. En présence des réalisateurs de La toile d'Addoc



INSTALLATIONS  
ET ÉVÉNEMENTS

EXHIBITIONS  
AND EVENTS



## DREAMHOUSE Stephen Dwoskin



*Dreamhouse*, la seule installation de Stephen Dwoskin, est une maison rêvée dont les murs sont des écrans et dans laquelle les spectateurs sont invités à visiter son cinéma, les personnages et les ombres qui le peuplent.

*Dreamhouse, Stephen Dwoskin's only installation, is a house of dreams with screens for walls, where the spectators are invited to watch his films and the characters and shadows that inhabit it.*

Installation, trois écrans, boucle 2009; commissionnée par The Film Gallery  
*Installation, three-screen, loop 2009; commissioned by The Film Gallery*



MAFI – MAPA FILMICO DE UN PAIS ¶ MAFI – FILMIC MAP OF A COUNTRY



*MAFI - Filmic map of a country, est une plate-forme en ligne où l'on peut trouver des images de ce qui se passe au Chili aujourd'hui. Jose Luis Torres Leiva, Christopher Murray, Pablo Carrera, Maite Alberdi, Cristián Jiménez et d'autres cinéastes ont réuni leurs forces pour présenter des documentaires de 1 ou 2 minutes, tournés en plan-séquence et n'intégrant que le son direct.*



*MAFI - Filmic map of a country, is an on-line platform where you'll find snapshots of what's going on in Chile today. Jose Luis Torres Leiva, Christopher Murray, Pablo Carrera, Maite Alberdi, Cristián Jiménez and other filmmakers have joined forces to present short documentaries from one to two minutes long, consisting of a single shot and featuring direct sound of the recording.*



**Directeur Exécutif** C. Murray **Directeur artistique** A. Luco  
**Directeur Web** I. Rojas **Recherches and Développement** P. Carrera  
**Réalisateurs** A. Luco / C. Murray / I. Rojas / P. Carrera / M. Alberdi / I. Osnovikoff / B. Perut / C. Jiménez / J.L. Torres Leiva. / G. Castro / T. Ocampo / J. Jullian **Producteur Général** D. Camino  
**Équipe de Production** K. Cuyul / N. Bonilla / C. Mac-Auliffe / P. Sanhueza  
**Montage** M. Yurjevic **Directeur de la Communication** C. Wong  
**Community Manager** Pablo Rosenzvaig **Recherches** C. Miranda  
**Image** D. Lazo / J. Hatcher / M. Illanes  
**Assistant de Réalisation** S. Sánchez **www** mafi.tv

POUR LES PROFESSIONNELS,  
CINÉMA DU RÉEL EST AUSSI ¶ FOR PROFESSIONALS,  
CINÉMA DU RÉEL IS ALSO  
SUR FESTIVAL SCOPE ¶ ON FESTIVAL SCOPE



Pour la troisième année consécutive, la plateforme des festivals propose aux professionnels un accès privilégié à une sélection de films en compétition de cette 35<sup>e</sup> édition. Retrouvez les compétitions internationale, premiers films et française, en vous inscrivant sur [www.festivalscope.com](http://www.festivalscope.com).

*For the third year running, the festivals' platform gives professionals privileged access to a selection of films competing in this 35<sup>th</sup> edition. Discover what's in the International, First Films and French competitions by registering with [www.festivalscope.com](http://www.festivalscope.com)*

SUIVEZ LE FESTIVAL  
CINÉMA DU RÉEL EN VOD AVEC ¶ FOLLOW THE CINÉMA  
UNIVERSCINÉ! ¶ DU RÉEL FESTIVAL WITH UNIVERSCINÉ  
VIA VIDEO ON DEMAND (VOD)!



Vous avez raté une séance ou vous souhaitez revoir un film de la compétition ? Pendant toute la durée du festival et jusqu'au 30 avril, UniversCiné vous propose de retrouver et de télécharger en VoD une large sélection des films présentés en compétition. Interviews, articles, débats : UniversCiné vous propose aussi de suivre au jour le jour l'actualité du festival et de retrouver une sélection des films projetés lors des précédentes éditions. Disponible sur le site [www.universcine.com](http://www.universcine.com), cette offre sera également présente dans la boutique UniversCiné sur Freebox et sur la plateforme [www.mediathequenumerique.com](http://www.mediathequenumerique.com). Bon festival en ligne !

*You missed a screening or you want to watch a competing film again? Throughout the festival and until 30 April, UniversCiné's VoD offer enables you to find and download a wide range of films from the competition. Interviews, articles, discussions: with UniversCiné, you can also keep up with the festival's day-to-day news and find a selection of films screened in previous editions of the festival. Available on the website [www.universcine.com](http://www.universcine.com), this offer is also accessible via the Boutique UniversCiné on Freebox and the digital platform [www.mediathequenumerique.com](http://www.mediathequenumerique.com). Enjoy the festival on-line!*

## GOLDEN RECORD

Cinéma du réel et Artsciencefactory vous proposent de participer au projet Golden Record lié au film *The Lebanese Rocket Society* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige présenté cette année dans la section *Pays rêvés, pays réels*. Le Golden Record tel que les artistes libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige l'ont conçu dans une installation du même titre, présentée à la Galerie In Situ du 21 février au 18 avril, se compose d'archives sonores des années 1960 et s'inspire des souvenirs de scientifiques libanais qui ont pris part à la conquête de l'espace. Et vous ? Quels sons (paroles, musiques, bruits) enverriez-vous dans l'espace sur un Golden Record pour raconter 2013 ? En partenariat avec le site Artsciencefactory, Cinéma du réel recueille et diffuse vos propositions pour présenter la Terre d'aujourd'hui à l'univers.

*Cinéma du réel and Artsciencefactory invite you to take part in the Golden Record project. The project links up with Joana Hadjithomas and Khalil Joreige's film, The Lebanese Rocket Society, to be shown in this year's Imaginary countries, real countries programme. The Golden Record, as designed by the Lebanese artists, Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, in an eponymous installation presented at the In Situ Gallery from 21 February to 18 April, is based on archival sound material dating from the 1960s and inspired by the memories of various Lebanese scientists who took part in Lebanon's space adventure. And you? What sounds (words, music, noises) would you send into space on a Golden Record to talk about the year 2013? Partnered by the site Artsciencefactory, Cinéma du réel will be collecting and publishing on-line your proposals of how to present today's Earth to the rest of the universe.*

### Informations

[www.cinemadureel.org](http://www.cinemadureel.org)

[www.artsciencefactory.com](http://www.artsciencefactory.com)

[contact@artsciencefactory.com](mailto:contact@artsciencefactory.com)

32<sup>E</sup> FESTIVAL INTERNATIONAL  
JEAN ROUCH  
9 – 29 NOVEMBRE 2013



Le Festival international Jean Rouch est le rendez-vous cinématographique qui offre à découvrir le grand chantier sans fin des expériences de vie, des usages du monde et des réponses différentes, toutes singulières, au défi de l'existence des hommes et de leurs sociétés. Chaque année, ce sont des « parcelles d'humanité » qui composent le programme, parcours hétéroclite – comment pourrait-il en être autrement – dans le temps présent et passé des productions à caractère anthropologique les plus diverses, parfois inattendues. Ces regards portés sur le monde constituent la matière aux projections-débats, avec leur lot de réflexions de toutes natures : tentatives, reformulées d'année en année, pour comprendre le bateau ivre dans lequel nous sommes tous embarqués. Donner à voir et donner la parole, telle est l'une des ambitions du Festival.

Véritable *work in progress*, le Festival multiplie depuis quelques éditions les rencontres dans différents lieux de Paris et en région pour faire vivre plus largement tous ces films que nous programmons et que nous défendons. L'enthousiasme de nos hôtes, la diversité des spectateurs, leur présence nombreuse, la pertinence des discussions, témoignent du grand intérêt pour nos initiatives et nous poussent à les étendre encore plus. Malgré une période difficile pour certains de nos partenaires, et donc pour notre manifestation, le découragement n'est pas de mise, nous poursuivons obstinément les préparatifs de la trente-deuxième édition. Nous vous souhaitons un bon festival Cinéma du réel et vous donnons rendez-vous au nôtre, qui est aussi le vôtre, du 9 au 29 novembre 2013.

*The international Jean Rouch Film Festival is a cinematographic encounter that invites you to discover the endless construction of life experiences, ways of the world and the different responses, each unique, to the challenge of man's and society's existence. Each year, it is these "fragments of humanity" that make up the programme, which is an eclectic journey – how could it be otherwise – into the present and past of vastly different and sometimes unexpected films of an anthropological nature. These views of the world feed the screenings and debates, with their different lines of thinking: attempts reformulated year after year to understand what Rimbaud called the "Drunken Boat", which is carrying us all. Creating opportunities for viewing and exchanging is one of the Festival's ambitions.*

*For its recent editions, the Festival – as a real work in progress – has extended its encounters to a growing number of venues in Paris and the Paris region in order to take all the films it programmes and defends to a wider public. Our hosts' enthusiasm, the diversity and size of the audiences and the relevance of the discussions show that our initiatives have attracted considerable interest and this is prompting us to extend them even further. Although times are difficult for some of our partners, and thus for our event, there is no place for discouragement and we are stubbornly continuing our preparations for the thirty-second edition. We hope you enjoy the Cinéma du réel festival and look forward to meeting you at ours, which is also yours, from 9 to 29 November 2013.*

**Laurent Pellé**

Délégué général ¶ General Delegate

[www.comitedufilmethnographique.com](http://www.comitedufilmethnographique.com)



# SÉANCES HORS LES MURS

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE  
DES BEAUX-ARTS DE PARIS (75) ①

Mardi 26 mars à 17h30

**THE RADIANT** ♥ THE OTOLITH GROUP

Salle de conférences – 14, r. Bonaparte – 75006 Paris

T. 01 47 03 50 45 [www.beauxartsparis.fr](http://www.beauxartsparis.fr)

CINÉMA LOUIS DAQUIN (93) ②

Mardi 26 mars à 20h00

**MIRAGE À L'ITALIENNE** ♥ ALESSANDRA CELESIA

76, r. Victor Hugo – 93150 Le Blanc-Mesnil

T. 01 48 65 52 35 [www.cinematouisdaquin.fr](http://www.cinematouisdaquin.fr)

ESPACE KHIASMA (93) ③

Mardi 26 mars à 20h30

**THE RADIANT** ♥ THE OTOLITH GROUP

15, r. Chassagnolle – 93260 Les Lilas

T. 01 43 60 69 72 [www.khiasma.net](http://www.khiasma.net)

LES CINOCHEs (91) ④

Mardi 26 mars à 20h30

**DEPORTADO** ♥ NATHALIE MANSOUX

Mercredi 27 mars à 20h30

**MIRAGE À L'ITALIENNE** ♥ D'ALESSANDRA CELESIA

3 allée Jean-Ferrat – 91130 Ris-Orangis

T. 01 69 02 78 20 [www.agglo-evry.fr/lescinoches](http://www.agglo-evry.fr/lescinoches)

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

- PARIS 3 (75) ⑤

Judi 28 mars à 17h00

**LE REFLUX** ♥ GUILLAUME BORDIER

Cinémathèque universitaire (salle 49)

13, r. de Santeuil – 75005 Paris

Email [Cinematheque-Universitaire@univ-paris3.fr](mailto:Cinematheque-Universitaire@univ-paris3.fr)

[www.univ-paris3.fr](http://www.univ-paris3.fr)

CHAPITEAU DE LA FONTAINE AUX IMAGES (93) ⑥

Vendredi 29 mars à 20h30

**ALIMENTATION GÉNÉRALE** ♥ CHANTAL BRIET

Vendredi 19 avril à 20h30

**VOYAGE EN SOL MAJEUR** ♥ GEORGI LAZAREVSKI

Dans le cadre de Toiles sous Toile, action financée par le

Conseil Général de la Seine-Saint-Denis et la Ville de Clichy-

sous-Bois

Stade Roger Caltot – Avenue de Sévigné – 93390 Clichy-ss-Bois

T. 01 43 51 27 55 [www.fontaineauximages.fr](http://www.fontaineauximages.fr)

LE GRENIER À SEL (78) ⑦

Vendredi 29 mars à 20h45

**ATALAKU** ♥ DIEUDO HAMADI

1, r. de l'abreuvoir – 78190 Trappes

T. 01 30 69 84 62 [www.cinemagrenierasel.com](http://www.cinemagrenierasel.com)

CINÉMA JACQUES PRÉVERT (93) ⑧

Vendredi 29 mars à 20h30

**KELLY** ♥ STÉPHANIE RÉGNIER

134, r. Anatole-France – 93600 Aulnay-sous-Bois

01 48 68 00 22 [www.ejp93.fr](http://www.ejp93.fr)

MAGIC CINÉMA (93) ⑨

Vendredi 29 mars à 12h00

**LE PRINTEMPS D'HANA** ♥

SOPHIE ZARIFIAN, SIMON DESJOBERT

Centre Commercial Bobigny II

– Rue du Chemin Vert – 93000 Bobigny

T. 01 41 60 12 34 [www.magic-cinema.fr](http://www.magic-cinema.fr)

CINÉMA L'ÉCRAN (93) ⑩

Mercredi 3 avril à 16h00

**DEPORTADO** NATHALIE MANSOUX

suivi d'un débat animé par les étudiants de l'Université Paris 8.

En partenariat avec le master « Politiques et gestion de la

culture en Europe » de l'Institut d'Etudes européennes de Paris 8

Vendredi 12 avril à 14h00 **CASA** DANIELA DE FELICE

Séance en partenariat avec le festival Hors Limites, du 5 au

20 avril 2013. Le festival Hors Limites est une production de

l'association Bibliothèques en Seine-Saint-Denis. Exposition

des dessins originaux de Daniela de Felice du 12 au 20 avril 2013

à la médiathèque Ulysse de Saint-Denis.

14, passage de l'Aqueduc – 93200 Saint Denis

T. 01 49 33 66 88 [www.lecranstedenis.org](http://www.lecranstedenis.org)

[www.hors-limites-2013.fr](http://www.hors-limites-2013.fr)

INSTITUT CERVANTES (8) ⑪

Mercredi 3 avril à 19h00

**LA TIERRA QUIETA** RUBEN MARGALLO

7, r. Quentin Bauchart – 75008 Paris

T. 01 40 70 92 92 [www.paris.cervantes.es](http://www.paris.cervantes.es)

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE

D'ARCHITECTURE DE NORMANDIE (76) ⑫

Judi 4 avril à 14h00

Projection d'un film de la sélection 2013

27, r. Lucien Fromage – 76160 Darnetal [www.rouen.archi.fr](http://www.rouen.archi.fr)

ESPACE LES 26 COULEURS (77) ⑬

Vendredi 5 avril à 20h00

**LE PRINTEMPS D'HANA** ♥ ♥

SOPHIE ZARIFIAN, SIMON DESJOBERT

Impasse Pasteur – 77310 Saint-Fargeau-Ponthierry

T. 01 64 81 26 66 [www.saint-fargeau-ponthierry.fr](http://www.saint-fargeau-ponthierry.fr)

CINÉMA L'ÉTOILE (93) ⑭

Vendredi 5 avril à 20h30

**KELLY** STÉPHANIE RÉGNIER

en présence de Carine Chichkowsky, productrice du film

1, all. du Progrès – 93120 La Courneuve

T. 01 49 92 61 95 [www.ville-la-courneuve.fr](http://www.ville-la-courneuve.fr)

CINÉ 7 (78) ⑮

Dimanche 7 avril à 18h00

**LE PRINTEMPS D'HANA** ♥

SOPHIE ZARIFIAN, SIMON DESJOBERT

Centre Commercial des 7 Mares – 78990 Elancourt

T. 01 30 51 56 15

LE FRESNOY – STUDIO NATIONAL

DES ARTS CONTEMPORAINS (59) ⑯

Lundi 8 avril à 19h00

Projection d'un film du palmarès 2013

Salle Jean Renoir – 22, r. du Fresnoy – 59200 Tourcoing

[www.lefresnoy.net](http://www.lefresnoy.net)

CINÉMA LE BIJOU (93) ⑰

Mardi 9 avril à 20h30

**FIEBRES** ♥ ADRIEN LECOUTURIER

précédé de

**QUAND PASSE LE TRAIN** JÉRÉMIE REICHENBACH

4, Pl. de la Libération – 93160 Noisy-le-Grand

T. 01 48 15 05 56 [www.cinema-lebijou.fr](http://www.cinema-lebijou.fr)

CINÉ LA NOUE (93)

Mercredi 10 avril à 18h30

**DÉFENSE D'AIMER** ♥ MAY EL HOSSAMY

Dans le cadre du festival Michto La Noue

Chapiteau Michto – 14, r. I. et F. Joliot-Curie – 93100 Montreuil

CINÉMA JACQUES TATI (93) ⑱

Dimanche 14 avril à 18h00

**MATERIA OSCURA** ♥

MASSIMO D'ANOLFI, MARTINA PARENTI

Dans le cadre du festival Terra di Cinema 2013,

du 5 au 21 avril au Cinéma Jacques Tati

29bis, av. du Général-de-Gaulle – 93290 Tremblay-en-France

T. 01 48 61 87 55 [www.terradinema.org](http://www.terradinema.org)

3 CINÉS ROBESPIERRE (94) ⑲

Vendredi 19 avril à 20h00

**LA CHASSE AU SNARK** ♥

FRANÇOIS-XAVIER DROUET

19, av. Maximilien Robespierre – 94400 Vitry-sur-Seine

[www.mairie-vitry94.fr/culture/3-cines-robepierre](http://www.mairie-vitry94.fr/culture/3-cines-robepierre)

LES ARTISANS FILMEURS ASSOCIÉS (56) ⑳

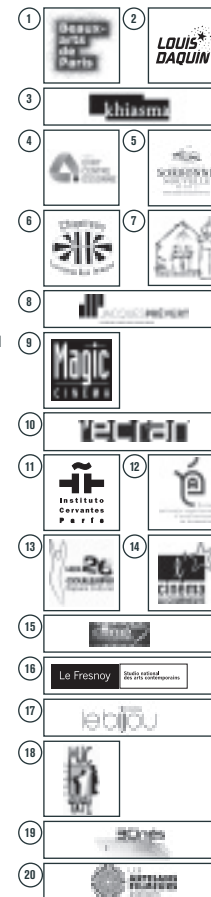
Mardi 4 juin à 20h30

**AVENUE RIVADAVIA** ♥ CHRISTINE SEGHEZZI

Café « L'éloge de la lenteur »

-16, r. Chateaubriand – 56000 Vannes

[www.artisansfilmeurs.fr](http://www.artisansfilmeurs.fr)



- ♥ Suivi d'une rencontre avec le-la-les réalisateur-trice-teurs
- ♥ Entrée libre

## ACTION CULTURELLE EN MILIEU PÉNITENTIAIRE



Pour la seconde année, Cinéma du réel poursuit sa politique d'action culturelle au milieu carcéral. En collaboration avec le service pénitentiaire d'insertion et de probation du Val-de-Marne, trois opérations seront ainsi menées en 2013 au sein de la maison d'arrêt des hommes du centre pénitentiaire de Fresnes : la projection de deux films sélectionnés au festival, en présence des réalisateurs, un atelier sensibilisation au cinéma documentaire et la remise d'un prix décerné par un jury de détenus à un court-métrage de la compétition. Ces actions ont pour but d'ouvrir un espace de parole à partir du cinéma documentaire et de permettre aux personnes détenues de poser leur regard sur des films inédits.

### *Le Parcours Culturel d'Insertion du SPIP 94*

Dans le cadre de ses compétences en matière culturelle, le Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation du Val de Marne (SPIP 94) a mis en place depuis plusieurs années un dispositif d'action culturelle pluridisciplinaire à destination des personnes sous mains de Justice du département : le « parcours culturel d'insertion ». Son but est d'impulser une dynamique sociale en développant une réinsertion par la culture.

Ce dispositif, piloté par le SPIP 94, repose sur le principe des financements croisés et vise l'implication de différents partenaires institutionnels et culturels ; il bénéficie ainsi du soutien de la direction interrégionale des services pénitentiaires de Paris (DISP Paris) et de la direction régionale des affaires culturelles (DRAC) Ile de France ; et il travaille en étroite collaboration avec plus de 25 structures culturelles du Val de Marne et de la région Ile de France. Grâce à ce réseau de partenaires, le SPIP 94 met ainsi en place chaque année près de 100 ateliers et spectacles pour un public de personnes détenues hommes et femmes sur le département du Val de Marne (au sein du centre pénitentiaire de Fresnes et du centre pour peines aménagées de Villejuif).

**Contact** Romain Dutter – Coordinateur culturel SPIP 94 / Léo Lagrange  
T.01 49 84 38 65 **Email** Culturespip94@yahoo.fr

## ATELIER DE PROGRAMMATION « TOILES SOUS TOILE »

Chaque semaine, au Centre social de l'Orange bleue de Clichy-sous-Bois, la cinéaste Nathalie Joyeux propose aux habitants de découvrir un film documentaire. Une vingtaine de films sera visionnée au total, dont plusieurs issus de la sélection 2013 du festival Cinéma du réel. Les participants discuteront ensemble de l'opportunité d'inclure ou non chaque œuvre dans la programmation Toiles sous Toile 2013/2014. Les films choisis seront projetés une fois par mois au Chapiteau de la Fontaine aux Images en présence du réalisateur.

Cet atelier initié par La Fontaine aux Images est soutenu par la Ville de Clichy-sous-Bois et le Conseil Général de la Seine-Saint-Denis. La circonscription du service social, les centres sociaux et les associations de Clichy-sous-Bois sont partenaires de l'initiative.  
Fontaine aux images T. 01 43 51 27 55 **Email** administration@fontaineauximages.fr

## REPRISE DU PRIX DES BIBLIOTHÈQUES

En 2013, Cinéma du réel s'associe à quatre médiathèques en région, qui, dans la continuité du festival, programmeront le film primé par le Jury des bibliothèques.

### **Médiathèque de Vaise (69)**

Samedi 6 avril à 15h00

Pl. Valmy – 69009 Lyon T. 04 72 85 66 20 **www** bm-lyon.fr

### **Médiathèque de l'Alcazar (13)**

Mercredi 10 avril à 15h00

58, Cours Belsunce – 13001 Marseille

T. 04 91 55 90 00 **www** bmv.marseille.fr

### **L'Odyssée - Médiathèque de Lomme (59)**

Samedi 13 avril à 11h00

794, av. de Dunkerque – 59160 Lomme

T. 03 20 17 27 40 **www** mediathequedelomme.com

### **Médiathèque d'Orléans (45)** Samedi 13 avril à 14h00

Auditorium de la Médiathèque d'Orléans

1, Pl. Gambetta – 45043 Orléans cedex 1

T. 02 38 68 45.45 **www** bm-orleans.fr

Avec le soutien de l'Acsé (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances) et de la Direction générale des médias et des industries culturelles, Service du livre et de la lecture du Ministère de la Culture et de la communication, et l'aimable collaboration d'Images en bibliothèques.