

du
numéro 05

réel

mercredi 14 mars 2007

Hakanion

Le Chantier

Yonathan Ben Efrat

Compétition internationale, Israël, 10'
Mercredi 14 mars, 18h00, Cinéma 2 - débat

« Le centre commercial » est le nom que donnent les ouvriers palestiniens clandestins au lieu où ils viennent se réfugier, une construction souterraine, sombre et nauséabonde, le parking d'un somptueux centre commercial imaginent-ils, dont personne en réalité ne connaît la véritable finalité. Ironie du sort : le propriétaire du lieu posséderait des hôtels à New York...

Le parking semble être à l'abri de tout regard, entouré d'autoroutes, comment as-tu été conduit à filmer ce lieu ?

Je faisais une recherche sur un jeune ouvrier clandestin qui avait essayé de passer en Israël et s'était fait prendre à un check point, emprisonné et battu à mort. Je suis allé à ce check point pour rencontrer des ouvriers qui l'auraient connu. Ils avaient très peur. Ils ne voulaient pas me dire où ils se réfugiaient la nuit. Je suis revenu à plusieurs reprises.

Je connaissais aussi le village palestinien où ils vivaient. Un jour, j'y suis allé avec mon caméraman. En tant qu'Israéliens, nous n'avons pas le droit d'entrer dans les territoires alors il a fallu qu'on marche pendant des kilomètres pour contourner le check point et rentrer dans le village sans se faire prendre. Je crois qu'ils ont commencé à nous faire confiance à partir de ce moment-là, quand ils ont compris les risques qu'on avait pris pour venir les voir. On est resté avec eux la journée entière, là où ils vivent dignement, en êtres humains, avec leurs familles.

On leur a expliqué qu'on voulait venir faire un film dans

le « Centre » et ils ont accepté. Depuis, à chaque fois qu'on vient filmer, on leur demande la permission avant d'entrer, comme on fait avant d'entrer dans une maison. D'une certaine manière c'est leur maison.

Les plans sont beaux, très construits. Il y a des ralentis... Ne crains-tu pas une esthétisation trop forte ?

Je ne pense pas que l'« esthétique de l'écoeurément » soit un danger car ce que l'on perçoit dans le film est la sensation véritable de ce que l'on ressent là-bas. Mon personnage principal est d'une certaine manière, le « Centre » lui-même. Le film le traite comme un être vivant. Il a une voix. Nous n'avons pas utilisé de musique mais travaillé uniquement sur le son direct qui est très impressionnant, très présent, constamment : les sirènes de police, le bruit de la circulation sur les autoroutes qui l'entourent, les voix multiples des ouvriers qui nous parviennent des différents étages... C'est ça qui rend le lieu vivant.

Pourquoi certains plans ont-ils été coupés si court au montage ?

C'est une contrainte du lieu qui est très sombre. Je n'ai pas voulu rajouter trop de lumière car cela faisait peur aux ouvriers. Pour eux, lumière = police. Alors on a parfois la sensation que les plans sont furtifs, quand on suit un des hommes traversant le Centre. On ne pouvait filmer que les moments où il passait du noir à la lumière et vice-versa, jamais dans la longueur.

Tu disais que vous étiez en train de tourner un film long dans le même lieu, avec les mêmes personnages et pourtant, celui-ci, malgré le fait d'être si court, me semble nous faire comprendre de manière très juste leur situation. Que te manquait-il pour entreprendre la suite de ce tournage ?

Dans ce film-ci, il n'y a pas eu de place à la dialectique,

au contraste qui existe dans la situation réelle. Cinquante mille ouvriers clandestins rentrent en Israël pour travailler. Ils dorment dans les parcs, derrière les arbres, dans des lieux désaffectés... Je veux montrer la contradiction car la société israélienne a pourtant besoin d'eux, de leur travail.

De plus, un des personnages dit que sa maison lui manque. Je veux montrer ce qu'ils laissent derrière eux en venant là, ce qu'est véritablement une maison.

Justement, comment vit-on le fait de rentrer chez soi après avoir tourné dans un lieu pareil, comment gères-tu la solitude par rapport à la société dans laquelle tu vis ?

J'ai grandi dans le milieu de la gauche israélienne. Je parle l'arabe. Je connais la société palestinienne de l'intérieur et de l'extérieur, je ne suis donc pas étranger à cette réalité-là, mais c'est dur malgré tout. Tout devient difficile : aller boire un café, aller au restaurant, prendre une douche – parce que toi, tu as le droit d'enlever cette odeur qu'il y a là-bas, qui s'imprègne dans tes vêtements, dans ta peau même. Alors rentrer après ça dans un lit, et allumer l'air conditionné... Ça donne envie de faire exploser une bombe dans Tel-Aviv.

Faire ce film permet de continuer à vivre. Ce n'est pas uniquement mon histoire, mais celle de tous, la mienne et la leur.

On voit des patrouilles de police près du Centre. Est-ce qu'ils viennent souvent vérifier ?

Toutes les deux semaines, ils embarquent tout le monde. Une fois j'avais tourné le matin. L'après-midi quand je suis revenu, il n'y avait plus personne. J'ai appelé l'un d'eux qui m'a dit où ils se trouvaient. On les a retrouvés près de la frontière, dans une cage. On a filmé sans que l'armée s'en aperçoive mais ils ont fini par m'emmener au poste, en relâchant mon caméraman.

De quoi traitent les autres films que tu as réalisés et sur lesquels tu comptes travailler par la suite ?

Moi et mon producteur, nous nous intéressons surtout à l'état du marché du travail en Israël, à l'idée même de travail, celui des ouvriers en Israël, palestiniens ou non. Car travailler te donne une responsabilité. Il faut pour cela, que tu manges, que tu te laves. Et c'est de plus en plus difficile de trouver la force de le faire.

Mais un ouvrier n'a jamais posé de bombe en Israël. Ceux qui ont posé des bombes ne connaissaient pas Israël, n'y venaient pas.

Ceux qui y travaillent se rendent compte que sans Israël, ils n'ont pas de travail. Se suicider n'est pas une solution. Il faut continuer à vivre, quelles que soient les conditions. ■

Saba

Thereza Menezes et Gregorio Graziosi

Compétition internationale, Brésil, 15'

Vendredi 9 mars, 21h00, Cinéma 1

Lundi 12 mars, 15h30, Cinéma 2 - débat

« Oui, il y a une connaissance tardive, qu'il faut aider par la réflexion même si celle-ci est contradictoire, entravée : la clarification se faisant non tant par elle qu'en elle, en elle aussi, peu à peu, du fait d'un mouvement de tout l'être, plus vaste, plus conscient que les mots. »

Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*

Une fenêtre ouverte sur la rue, une présence dans l'encablure. Un plan panoramique qui embrasse dans un dernier mouvement une nature enchanteresse : dernière respiration, comme un souffle ou une énergie. Entre ces deux plans qui ouvrent et ferment Saba s'invente une naissance : celle de la vieillesse.

Pouvez vous nous parler de la genèse du film, et nous expliquer le sens de votre collaboration avec Thereza Menezes ?

Saba est notre premier court métrage. Thereza et moi sommes étudiants de cinéma à l'université de Sao Paulo. Je me suis occupé des images et Thereza s'est chargée du montage, nous avons fait le son ensemble.

Pour faire le film, nous avons essayé de travailler sur le thème de la vieillesse à partir du sens de « saba ». Au départ quand on a décidé de faire le film je ne connaissais pas ce mot. C'est plus tard en lisant *Le Temps scellé* de Tarkovski que j'ai découvert l'existence de ce concept et que nous l'avons utilisé à l'heure du tournage. « Saba » est un mot japonais qui se réfère à ce que contient la vieillesse de beauté et de mémoire. Plus tard nous

avons été agréablement surpris de découvrir le sens de ce mot en hébreu : grand-père.

Nous nous demandions si le film traitait de l'attente de la mort, ou plutôt de la préparation à la mort. Le film a-t-il un sens religieux ou spirituel ?

Je pense que son sens est plus spirituel que religieux ; personnellement je ne crois pas en Dieu. *Saba* est un film sur l'attente. Je trouve qu'il est beau de voir des gens dont la vie est marquée par le sceau du temps. J'ai cherché à représenter la vie qu'ils avaient eue avant moi. Au moment présent du tournage, il fallait être capable de rendre compte d'un passé que je n'ai pas connu. J'ai réalisé très tôt quand j'étais enfant qu'ils pouvaient mourir à n'importe quel moment, car ils étaient déjà très vieux. Quand j'allais chez eux, je voyais que la seule chose qui passait et restait, c'était le temps, la vie ; et je voyais que jour après jour, ils ne faisaient qu'attendre que le soleil se lève, puis se couche. C'est en ce sens qu'on peut retrouver du religieux. Je suis en train de

☞ *Propos recueillis par Yanira Yariv*

lire en ce moment un livre de Ozu ; il n'y a pas de sens religieux dans ses films, mais on voit dans ses plans la beauté des petits éléments de la vie quotidienne. On lui a aussi posé la question du sens religieux dans son cinéma.

Le film parvient à faire cohabiter le réel et l'imaginaire, plus précisément ce qu'il y a de concret semble s'associer à un autre temps : indéterminé, dilaté, presque suspendu. À cet égard le choix des paroles est très intéressant.

Le film s'ouvre sur la conversation téléphonique d'une infirmière, dont je garde un souvenir d'enfance. Ce sont des mots banals mais tout aussi essentiels que ceux qui suivront de mon arrière grand-père. Elle nous fait un compte rendu de leur journée, nous dit comment vont chacun des personnages. Ces appels téléphoniques étaient pour elle une manière de prendre de la distance avec le quotidien dans lequel elle est plongée, de s'évader en quelques sortes, tout en y restant ancrée puisqu'elle continue de parler d'eux.

Quant aux mots de mon arrière grand-père, ce sont ceux que j'ai toujours entendus ; il a passé son enfance et son adolescence à la campagne, il semble nostalgique de cette vie. À chaque fois qu'il regardait par la fenêtre, j'avais l'impression qu'il imaginait la campagne, qu'il s'y revoyait, qu'il la désirait ; il ne pouvait pas y retourner parce qu'il avait choisi de rester auprès de mon arrière grand-mère, qui avait besoin de soins de tous les jours.

Saba n'est pas seulement une transcription de la réalité, c'est aussi une construction qui repose sur les souvenirs que tu as de cette maison. En ce sens, le dernier plan de Saba est significatif, car il semble transposer le film dans une autre réalité.

Vous savez, à chaque fois que j'allais chez eux, j'entendais les mots de mon arrière grand-père sur la vie à la campagne ; alors à l'heure de finir le film, j'ai essayé d'emmener mon arrière grand-père là où il voulait être, ou plutôt là où j'imaginai qu'il désirait être lorsqu'il fermait les yeux. Pour moi, ce dernier plan, large, cadre ouvert, est une manière de reprendre ma respiration par rapport au reste du film.

Thereza et moi voulions faire un documentaire qui ait des correspondances avec la fiction ; et c'est bizarre parce qu'effectivement c'est avant tout un documentaire, et pourtant lorsque l'on rentre dans la salle, je crois qu'on ne peut pas vraiment savoir ce que l'on voit : les personnages sont-ils des acteurs avec un scénario ? Ou bien est-ce un film faisant partie de la « vraie vie » ? Je pense que cette ambiguïté est très intéressante dans ce genre de travail.

Votre arrière grand-père a-t-il vu le film ?

Oui ; et quand je lui ai montré, ce fut une véritable leçon de vie. Car en lui projetant *Saba* je lui ai montré le regard que je portais sur lui, sur sa vieillesse. Pendant ce temps il regardait ma sœur, qui est très jeune, et qui était dans la pièce. Ainsi, pendant que moi je regardais la vieillesse, lui se tournait vers la jeunesse. C'est comme un cercle. Il était très flatté, même honoré d'avoir quelqu'un qui le regarde avec des yeux de cinéma à l'heure où plus personne ne le regarde vraiment.

Je suis heureux d'avoir pu faire circuler le film dans

d'autres pays. J'ai eu une bonne expérience à Milan : je prenais un café, et un groupe de jeunes ados est venu me voir en me disant : « nous avons vu ton film deux fois ; la première, nous avons trouvé ça très ennuyeux, car on dirait que rien ne se passe ; mais la seconde fois, nous étions familiarisés avec le film, et nous avons été capables de voir ce qui se passait vraiment là-bas. » ■

☞ *Propos recueillis par Nicolas Giuliani et Marie Le Génissel*

Un fleuve humain

Sylvain L'Espérance

Compétition internationale, 9', Canada
Mercredi 14 mars, 16h00, Petite salle - débat

Les grands fleuves sont toujours des endroits d'échange. Sur leurs berges se créent et se rencontrent les civilisations. Plus que la cartographie c'est le territoire humain que Sylvain L'Espérance est parti explorer. Une exploration par la rencontre des hommes et femmes du delta du Niger. Je le rencontre à mon tour.

Au départ le but était de partir à la rencontre des peuples du fleuve Niger, une recherche qui m'a amené de la Guinée au Niger, ce qui était énorme. J'ai concentré le tournage sur le delta intérieur du Niger au Mali car le fleuve y a un rôle très important. À cet endroit-là c'est un carrefour, ouvert à toutes sortes de rencontres, c'est une spécificité que me permettait de parler de choses différentes : de la diversité, des modes d'habitation, du territoire et de tout ce que le fleuve permet. Et autant mon étonnement est puissant devant ce que je découvre, autant je suis à l'écoute de ce que les gens me disent quand ils me disent que le fleuve n'est plus ce qu'il était, qu'il se dégrade : le bateau qui naviguait six mois par an il ne le fait plus que quatre mois, il y a beaucoup moins de poisson.

Dans mes films, je fonctionne très rarement avec des entrevues et ici de toute façon ce sont plus des rencontres que des entrevues. Sachant que j'étais confronté à ces problèmes de traduction, je me concentrais sur des questions très simples, proches des gens que je filmais, je leur demandais de me parler de leur métier, de leur réalité quotidienne, de leurs difficultés, de leurs espoirs. C'était difficile pour moi d'entrer dans des questions qui touchent à l'intime, mais le travail est quelque chose de très intime c'est peut-être ce que l'on a de plus important, à part les liens familiaux. Le travail est fondamental dans la construction de la personnalité, le rapport au monde. Même si on n'est pas dans le registre de l'intime, en abordant le travail on y vient de toute façon. Mon souhait était de montrer que derrière la vision de leur métier c'est une vision du monde qui s'exprime. La

* A. Kluge, « Le sentiment est fait de ce qui n'est pas consommé », *Chronique des sentiments*.

parole libre permettait cela. On parlait beaucoup avant les interviews, une fois que la rencontre avait eu lieu je leur disais, je vais prendre la caméra, filmer en intervenant le moins possible. Puisque je ne comprenais pas tout à ce moment, il y avait une part de quitte ou double mais c'est le système que j'ai installé pour ce film-là. Et j'ai eu surtout des belles surprises.

Mais le sens premier n'est pas le seul élément, il y a la qualité de la rencontre, de la relation. Et c'est aussi un travail de cinéma, qui offre ses propres moyens de faire sens. Cela permet ne pas filmer des paysages mais des territoires habités.

Dans le film tout passe par une question de traduction, du début à la fin. Il y a un énorme travail de traduction effectué au moment du montage, pour conserver toute la précision et la richesse des langues. Je dois aussi le film aux interprètes qui m'accompagnaient, qui me permettaient de rencontrer les gens. Par exemple le jeune piroguier qui m'accompagnait connaissait cinq langues, une sorte d'universitaire du fleuve. Et il n'est pas rare de rencontrer des gens qui parlent cinq langues.

La question de l'interprétation est au coeur du film mais aussi au coeur du delta, on y est toujours dans l'interprétation. Ce qui est magnifique c'est la capacité qu'ont les gens de cohabiter à travers des utilisations du fleuve très diverses, pêche, culture et agriculture se superposent à différents moments de l'année, il y a un véritable partage qui demande une compréhension commune, un projet commun. Bien sûr, il y a beaucoup de tensions, mais ils arrivent à trouver des solutions. Il y a un terrain d'entente.

Une des images fréquemment évoquée de l'Afrique c'est celle des conflits ethniques. Ici il y a une harmonie, on trouve des moyens sociaux, politique pour régler les conflits.

Ce qui est tragique bien sûr, c'est l'état actuel du fleuve, et de l'économie. Il y a une continuité de la culture mais les habitants voient bien qu'il y a une rupture.

Si la pêche pouvait continuer comme il y a cinquante ans la question de l'analphabétisme ne poserait pas de problème au pêcheur. Ça lui pose problème à partir du moment où il voit que ces enfants ne pourront pas continuer à pêcher et que ça lui nuit dans sa capacité d'aller trouver un autre travail.

Cela étant dit quand on parle des problèmes de l'Afrique, comme l'analphabétisme, on fait comme si ces problèmes déterminaient la totalité de la personne ou la totalité d'une société.

Les peuls, par exemple, sont presque tous analphabètes mais la qualité de la langue, sa poésie est immense. Quand on rencontre un berger la conversation se termine toujours par un poème peul. L'éloge au boeuf, par exemple, permet au berger de conserver un ancrage dans la civilisation. Quand il part six mois en transhumance, il est constamment confronté aux événements, aux difficultés liées à son troupeau et il est seul la plupart du temps. Il constitue son poème au fil des années. Le poème, c'est ce qui garde, conserve un lien avec le village. Même si ça prendrait des années d'explorer la complexité de cette civilisation. Le film en donne un petit écho, quelques bribes. Mais c'est assez pour nous

ouvrir à ce monde en tout cas. Les difficultés, entre autres liées au changement climatique, ne déterminent pas la totalité de ce qu'ils sont, il y a une complexité qu'il faut pouvoir écouter et pouvoir entendre ce savoir-là. ■

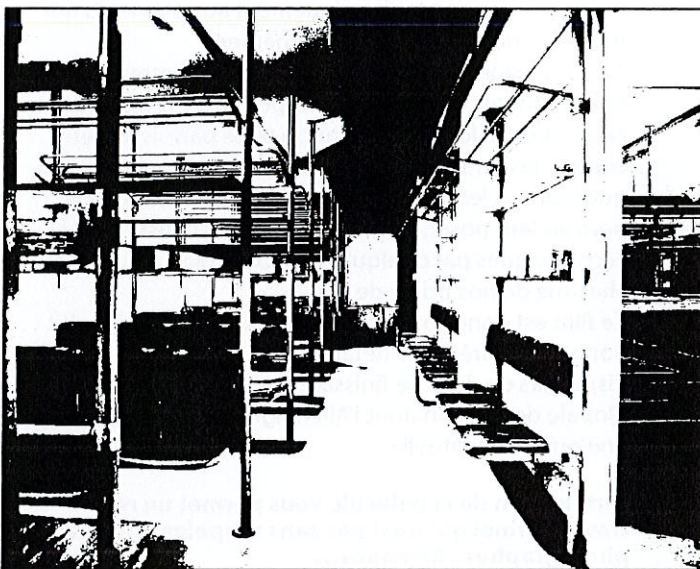
∞ Propos recueillis par Boris Mélinand

Für den Ernstfall

En cas d'urgence

Knut Karger

Compétition internationale, Allemagne, 43'
Mercredi 14, 21h00, Cinéma 1



Dans tous les pays, on entretient les vestiges historiques en mémoire des batailles et des passés plus ou moins glorieux dans un but d'édification des masses. Pourtant il est des lieux cachés, invisibles, qui révèlent plus profondément l'Histoire d'un pays. Créé pendant la seconde guerre mondiale, développé pendant la guerre froide, un réseau d'abris, de stockage de nourriture et de carburant est maintenu dans l'Allemagne réunifiée.

Je suis né au début des années 70 en Allemagne de l'Est, à Schwerin, au nord de Berlin, et j'ai grandi dans la peur d'une guerre nucléaire mondiale. C'est un des souvenirs les plus présents de mon enfance. Lorsque j'étudiais dans une Ecole de documentaire à Munich, je me suis mis à repenser à mon enfance. Alors qu'en Allemagne aujourd'hui on ne parle plus de la guerre froide, j'en suis venu à me demander ce qui était resté du dispositif mis en place pendant cette période et comment les choses

avaient été transformées depuis. J'ai été très surpris de voir comment tout était maintenu en état au cas où une guerre surviendrait.

L'Allemagne n'est d'ailleurs pas un cas isolé. En Europe, notamment en Suisse ou en Suède il existe d'autres abris qui étaient prévus pour les cas de guerre, mais qui ont été transformés en l'absence de danger. Le gouvernement allemand quant à lui est plus prudent : il se dit qu'il viendra peut-être un moment où on devra utiliser ces abris construits il y a déjà de nombreuses années. Aujourd'hui, l'idée est de pouvoir continuer à faire face à tous les dangers, mais c'est impossible. C'est une idée paranoïaque de croire que cela puisse l'être. En Allemagne, il n'y a pas de prise de conscience collective par rapport à cette question. Voilà pourquoi j'ai eu l'idée de faire ce film.

Comment avez-vous abordé la conception de votre film ?

L'idée était de s'en tenir uniquement aux éléments qui m'étaient donnés par le gouvernement.

J'ai préparé le tournage et cela m'a pris quatre mois pour obtenir toutes les autorisations pour aller tourner dans ces endroits, dont la localisation reste parfois secrète, comme les entrepôts de nourriture. J'avais préparé des questions et les responsables ont choisi celles que je pouvais leur poser. En plus, nous étions constamment accompagnés par quelqu'un qui contrôlait et validait chacune de nos prises de vue.

Ce film est donc conçu comme un puzzle, les lieux, les données chiffrées, les détails et les descriptions des dispositifs de défense finissant par donner une vision globale de la façon dont l'Allemagne se tient prête pour une guerre éventuelle.

L'utilisation de la pellicule vous permet un réel travail formel qui n'est pas sans rappeler celui de photographes allemands...

Il nous semblait en effet important à la chef opératrice et à moi-même de rendre compte de l'aspect fascinant des lieux. Nous connaissions tous les deux le travail photographique de Bernd et Hilla Becher et nous voulions rendre compte de cet aspect formel dans le film, faire des images relativement esthétiques mais neutres des édifices dont il était question, et qui viendraient contraster avec la nature même des abris. La chef opératrice, par ailleurs photographe, était très intéressée par les lieux souterrains vides et sombres qui rappelaient les photos d'espaces vides de toute présence humaine et d'une neutralité froide de Candida Höfer. Nous cherchions des images très fortement structurées horizontalement et verticalement et nous les trouvions, sans même les chercher, dans l'architecture même des lieux. Ce travail sur l'image ajouté au travail sur le son nous a permis de rendre compte de la sensation de claustrophobie que nous pouvions ressentir dans ces lieux exigus seulement habités par le bruit des machines.

Tout cela concourt donc à dépasser l'aspect informatif du film...

J'ai mis une certaine distance dans le film mais l'ironie contenue est assez évidente et j'ai vraiment voulu en

jouer. J'ai pensé que si le public voyait ce film, il détesterait ce qu'il voyait ou en rirait, mais je n'ai pas voulu donner directement mon avis. À chacun de se faire son opinion sur la question. Mais la manière dont j'ai montré les gens dans le film traduit quand même un certain point de vue, à savoir que tout cela est étrange, voire inutile.

De la guerre froide à aujourd'hui, rien n'a changé. La guerre froide a seulement changé de visage, elle est désormais invisible, souterraine, c'est une pensée qui date de la seconde Guerre Mondiale, très institutionnalisée et qui reste donc intacte. ■

☞ *Propos recueillis par Boris Mélinand et Maité Peltier*

Kurz davor ist es passiert

Peu avant

Anja Salomonowitz

Compétition internationale

Mercredi 14 mars, 16h00, cinéma 2 - débat

Ça commence comme une promesse de voyage : un cadre large, des paysages furtifs qui défilent à travers la fenêtre d'une voiture, une autoroute. Un poste frontière se profile. Un douanier attend, observe, contrôle. Le temps s'étire, rythmé par le son mécanique d'une machine à écrire. Il se met à parler, comme pour égrainer sa vie monotone et sans attrait de fonctionnaire des douanes. « *Il me dit combien il m'aime, combien il est content de commencer une nouvelle vie avec moi.* »

Ce récit n'est pas le sien. C'est celui d'une jeune femme bernée vendue par son ami à des proxénètes. À leur tour, une représentante en produits diététiques, un propriétaire d'hôtel, un diplomate, un chauffeur de taxi racontent, dans le décor familial de leur vie, des histoires tout aussi sordides de séquestration, d'esclavage domestique, de prostitution. Des histoires de femmes étrangères en quête d'une vie meilleure dont le destin, lié à des frontières, ces lieux de contrôle perméables aux trafics d'humains, et à des visas, sésames onéreux et précaires qui ne protègent de rien, leur échappe. Comment dire sans montrer ? Absentes du champ, les protagonistes parlent par procuration. Cet autre « je », ces monologues sont magnifiquement incarnés par les récitants, porteurs d'une parole qui pourrait être la leur, la nôtre. Finalement, ces cinq histoires n'en forment qu'une : celle de la dépossession des corps, du temps. « *Il n'y a plus de rythme de jour, plus de rythme de nuit, il n'y a plus que le rythme du travail* » dit la prostituée. Le temps du cinéma documentaire, lui, est parfaitement maîtrisé. ■

☞ *Christine André*



CINEMA 1

13h45 A

Der Hamburger Aufstand Oktober 1923
L'Insurrection de Hambourg, octobre 1923
Klaus Wildenhahn, Gisela Tuchtenhagen et
Reiner Etz, 116' (VOSTF)
DEBAT animé par Heike Hurst

16h30 F

Nous sommes nés pour marcher sur la tête des rois
Vincent Sorrel, France, 60' (VOSTF)
Malaak et le vaste monde
Ahlem Aussant-Leroy, France, 46' (VOSTF)
Le public pourra rencontrer la réalisatrice après la projection dans le foyer du festival

18h30 C

Kien
Dao Thanh Thung, Viêt-nam, 37'
(VOSTF+STA)
Santiago
João Salles, Brésil, 80' (VOSTF+STA)

21h00 C

Für den Ernstfall
En cas d'urgence
Knut Karger, Allemagne, 43' (VOSTF+STA)
Antesala
Salle d'attente
Pedro Freire, Cuba, 13' (VOSTF+STA)
Aki Ra's Boys
Les Garçons d'Aki Ra
Lynn Lee et James Leong, Singapour, 56'
(VOSTF+STA)

CINEMA 2

14h00 A

Das Frankfurter Kreuz
La Croix de Francfort - Chez Walter
Romuald Karmakar, 56' (VOSTF)
Hunde aus Samt und Stahl
Chiens de velours et d'acier
Romuald Karmakar, 50' (VOSTF)

16h00 C

Kurz davor ist es passiert
Peu avant
Anja Salomonowitz, Autriche, 72'
(VOSTF+STA)

18h00 C

Their Helicopter
Leur hélicoptère
Salome Jashi, Géorgie, 22' (VOSTF+STA)

Hakanion

Le chantier
Yonathan Ben Erat, Israël, 10' (VOSTF+STA)
An Actor Prepares
Prêt à devenir acteur
Kanu Behl, Inde, 24' (VOSTF+STA)
Rendez-vous
Marcin Janos Krawczyk, Pologne, 9'
(VOSTF+STA)
Le Bruit du canon
Marie Voignier, France, 27' (VF+STA)
DEBAT animés par Pierre-Oscar Lévy et
Corinne Bopp

21h00 A

Mädchen in Wittstock
Jeunes filles à Wittstock
Volker Koepp, 18' (VOSTF)
Sammelsurium
Bric à brac
Volker Koepp, 104' (VOSTF)
Débat animé par Jürgen Ellinghaus

PETITE SALLE

14h00 A

Der Eiffelturm, King Kong und die weisse Frau
La Tour Eiffel, King Kong et la femme blanche
Alexander Kluge, 26' (VOSTF)
Triebwerkshusten
Toux mécanique
Alexander Kluge, 15' (VOSTF)
Raumfahrt als inneres Erlebnis
Navigation spatiale comme expérience intérieure
Alexander Kluge, 15' (VOSTF)
Minutenfilme
Films minute
Alexander Kluge, 7' (VOSTF)
Die Liebe stört der kalte Tod - Balladen Magazin 9
L'amour dérange la froide mort - magazine des ballades n°9
Alexander Kluge, 24' (VOSTF)
Frohe Ostern
Joyeuses Pâques
Alexander Kluge, 24' (VOSTF)

16h00 C

Un fleuve humain
Sylvain L'Espérance, Canada, 92' (VOSTF)
DEBAT animé par Jacques Deschamps

18h15 C

Nisida, grandir en prison
Lara Rastelli, France, 100'
DEBAT animé par Vivianne Pérelmuter

20h30 C

Un racconto incominciato
Le Conte a commencé
Felice d'Agostino et Arturo Lavorato,
Italie, 80' (VOSTF)
DEBAT animé par Marie-Pierre Duhamel-
Müller

MK2 BEAUBOURG

14h00 A

Das Himmler-Projekt
Le Projet Himmler
Romuald Karmakar, 182' (VOSTF)

18h00 A

Der Totmacher
Le Tueur
Romuald Karmakar, 107' (VOSTF)
DEBAT animé par Pierre Eisenreich

21h00 A

Manila
Romuald Karmakar, 113' (VOSTF)
DEBAT animé par Pierre Gras

CENTRE WALLONIE-BRUXELLES

12h F

El Telón de azúcar
Le Rideau de sucre
Camila Guzman Ursua, 80' (VOSTF)

AUDITORIUM DE L'HOTEL DE VILLE

11h F

Yapo
Jowan Le Besco, 80' (VOSTF)

Du réel est réalisé par

Christine André
Dorine Brun
Christophe Chemin
Michaël Dacheux
Aminatou Echard
Nicolas Giuliani
Ronan Govys
Michelle Humbert
Stéphanie Labadie
Romain Lecler
Marie Le Génissel
Lucrezia Lippi
Boris Melinand
Christophe
Montaucieux
Maïté Peltier
Yanira Yariv

Coordination
Jean Breschand

Contact
journaldureel@
gmail.com

Graphisme
José Luis Chavez

ERRATA :

Dans le n°3 du dimanche 11 mars, en page 4, il fallait lire « la bande annonce du festival » (et non « du journal »).
Dans le n°4 du lundi 12 mars, l'entretien avec João Salles pour *Santiago* a été réalisé par Yanira Yariv et Lucrezia Lippi.

