



TCHOUPITOULAS

TCHOUPITOULAS BILL ET TURNER ROSS

Compétition internationale Premiers Films / 2012 / États-Unis / 82'

JEUDI 21 MARS, 19H00, PETITE SALLE
LUNDI 25 MARS, 18H30, CINÉMA 1 + DÉBAT
VENDREDI 29 MARS, 14H00, CINÉMA 2 + DÉBAT

Tchoupitoulas Street, une rue animée de La Nouvelle Orleans, qui suit le cours du Mississippi. Les trois frères Zanders, Bryan, Kentrell et William, le plus jeune, délaissent leur banlieue pour un soir et prennent le ferry qui traverse le fleuve. Tchoupitoulas Street les attend, autre fleuve qu'ils vont parcourir, sur sa longueur, peuplé de musiciens et de fanfares, de défilés chatoyants et de clodos haut en couleur, de salles de concerts et de bars à travelos. Bill et Turner Ross s'attachent à filmer chaque étape : le set d'un vieux chanteur folk rock dans un bar enfumé, le numéro d'un ouvrier d'huîtres face à ses clients, la danse effrénée d'une strip teaseuse nommée Black Pearl, qu'ils vont suivre jusque dans les coulisses. Leur caméra semble vouloir embrasser cette nuit dans sa globalité, ses lumières et ses ombres, ses attractions et ses mystères, tout comme le regard du

petit William cherche à happer le plus de nouveautés possibles. Cette nuit d'errance évoque aussi un imaginaire très américain, de Mark Twain à William Faulkner, tout en générant un récit qui convoque les grandes figures du conte de fées européen. William, ses regards émerveillés, ses doutes, ses rêves et ses peurs serait le petit frère de la Alice de Lewis Carroll, bravades comprises, qui lui servent à prouver à ses frères combien la rencontre avec cette vie nocturne, lumineuse et intrigante, lui aura servi de parcours initiatique.

Comment avez-vous rencontré la famille Zanders ? Quand et comment est venue l'idée des trois frères errant dans la Nouvelle Orléans ?

Turner Ross : D'une certaine manière, ces garçons sont nos doubles, dans une sorte d'univers parallèle bizarre. Ils sont comme des moi fantasmés de ce que nous avons été dans l'enfance – des versions améliorées des petits délinquants mal dégrossis qui partaient à l'assaut de la Nouvelle Orléans lorsqu'ils étaient enfants. Nous sommes revenus là pour capturer les fantômes que nous voyions alors – pour plonger à nouveau dans ces eaux multicolores. Nous avons trouvé ces garçons comme nous trouvons toujours tous nos sujets, par hasard, de manière fortuite –

ce qui implique d'avoir le bon regard au bon moment. On savait ce qu'on cherchait, mais il fallait attendre qu'ils rentrent dans notre champ de vision, presque littéralement. À partir de là, il suffisait de les suivre.

Il y a presque deux films dans Tchoupitoulas : l'un illustre les pensées et les rêveries d'un jeune garçon, William, et l'autre s'attarde sur les spectacles et les attractions de cette rue de la Nouvelle Orléans. Ce qui est intéressant, c'est que vous vous introduisiez dans les pensées de William mais aussi dans l'intimité de certains artistes, comme cette Black Pearl...

C'est autant un film sur les rêves que sur un lieu. Les rêves autour de ce lieu et les rêves inspirés par ce lieu. Nous sommes allés là où les esprits des garçons nous guidaient, dans leur errance. Même s'ils n'apparaissent pas toujours concrètement près de ces apparitions, leurs pensées sont là, se transformant et flottant tout autour. Ces rêves ont été à la source de ce kaleidoscope nocturne de la Nouvelle Orleans.

Tchoupitoulas se présente comme un conte : les frères rencontrent d'étranges créatures de la nuit, ils doivent rentrer à minuit comme Cendrillon, ils se perdent comme le Petit Poucet, et le bateau abandonné pourrait être un château hanté. Avez-vous pensé à cet aspect ?

Oui, et aussi aux allégories, aux mythes, au côté mystique des choses. Ils sont dans le ventre de la bête, ils traversent la rivière sans retour, etc. La Nouvelle Orléans est un lieu de conte de fées, où vivent les personnages qui peuplent ces histoires, et qui les ont inspirées.

Les lumières sont omniprésentes dans le film, il y en a de toutes sortes. Lorsqu'elles s'éteignent au matin, William et les spectateurs reviennent à la réalité, comme si lui et nous émergions d'un rêve. Et lorsque la voix de William nous fait part de ses désirs et de ses rêves, c'est sur des images, des gros plans de lumières. Est-ce une façon d'accentuer l'opposition entre fantasme et réalité ?

Nous évitons absolument de contraindre à des interprétations, ou d'avoir des intentions trop manifestes. Nous essayons de susciter des expériences, en captant l'essence d'un lieu, en dépeignant un sentiment. Ce sont avant tout les documents d'une expérience, des traces laissées pour la postérité. Mais l'expérience du spectateur est aussi valable que le document lui-même car elle donne vie à un enregistrement inanimé... Notre but était de recréer une nuit parfaite et cela nous a demandé plus d'une nuit pour y parvenir. À propos des lumières, la Nouvelle Orléans est la ville des lumières et des ombres, des couleurs qui se reflètent, du clair-obscur des lampes à huile. C'est un film nocturne où les images sont générées par les sources de lumière, le contour mouvant des choses et l'attrait des pulsations des néons.

■ Propos recueillis par Christian Borghino



CASA

CASA

DANIELA DE FELICE

Compétition française / 2013 / France / 55'

JEUDI 21 MARS, 17H30, CINÉMA 1 + DÉBAT
SAMEDI 23 MARS, 21H00, PETITE SALLE + DÉBAT
VENDREDI 29 MARS, 13H30, PETITE SALLE

Le cinéma de Daniela de Felice a quelque chose des « struffoli », gâteaux napolitains que sa famille offrait aux voisins à Noël pour leur dire leur sympathie : généreux, colorés et doux, mais disant aussi quelque chose de l'absence et du déracinement. La réalisatrice réussit avec Casa l'alliance poétique du mot, de l'image filmique et du dessin qui transcende le réel tout en le parant des libertés de l'imaginaire. Un cinéma qui interroge sans pathos la disparition, tout en fixant avec délicatesse les petites choses de la vie, les rituels, les objets fétiches et les souvenirs qui restent.

Votre histoire familiale est au coeur de vos films : Edoardo et Bianca, Coserelle, Libro Nero. Casa s'attache à la maison de famille avant qu'elle ne soit vendue. Comment ce film s'est imposé à vous ?

Casa est un film d'adieu. C'est la clôture d'une trilogie, la fin d'un long voyage au sein de ma famille, entamé avec les autres films. C'est aussi, je crois, un film pivot dans mon travail, où j'arrête de porter le deuil.

Dans ce film, je classe, je mets de l'ordre, je fais une sorte d'inventaire des sentiments avant le grand déménagement. Je relis dans mon carnet de notes : « Casa sera un film sur la fin du deuil. Ce sera un film sur la sortie de l'hiver. Un film sensuel. Des allers/retours entre le vide qui hante la maison et la vie qui reprend. »

Vous portez sur votre mère et votre frère un regard plein de bienveillance, vous écoutez leurs histoires comme si c'était la première fois qu'ils vous les racontaient. Pouvez-vous nous parler de l'écriture du film et de ses mises en scènes ?

Ce projet est accompagné par ma famille avec générosité, ils ont accepté de paraître à l'image et d'être questionnés sur leurs sentiments les plus profonds. Nous avons tous attendu

que ce soit moins brûlant, moins à vif, afin d'être dans un état d'âme plus apaisé et serein. La vie continue, malgré le manque, dans la tendresse.

Ce voyage a duré cinq ans. Le film est une question de distance. Au début, il a été difficile de la trouver, puis j'ai découvert une liberté. Je n'étais plus en train de « faire un film », j'étais simplement en train de les écouter et les regarder. Je me suis laissée porter. J'ai lâché prise.

Une fois le film terminé, je me suis aperçue que c'était pour moi une façon de repousser l'éloignement et le mot fin sur cette période.

Votre voix à l'accent légèrement chantant et enfantin vient accompagner votre film comme une musique, en rythme et en déroule le cours de manière poétique, alliant des tonalités différentes, à la fois enveloppante et pleine de retenue. Comment l'avez-vous pensée et écrite ?

J'ai passé la moitié de ma vie à parler italien et l'autre à parler français. Ces deux langues me constituent. L'une est celle de mes racines, l'autre celle de ma vie adulte. Il m'est naturel d'écrire et de parler dans les deux. Il y a des mots, des concepts qui sont intraduisibles. Il y a des récits qui sont naturellement en français et d'autres en italien.

Les récits sont brefs et précis, ce sont des images, des actions et des atmosphères. Ils fonctionnent comme les dessins. Ils viennent du même endroit, ils se correspondent. Ils ont la même économie de signes. Mes images côtoient mes notes sur un cahier et se détachent de moi. S'éloignent. Cessent de brûler.

Votre rapport à l'image filmique semble indissociable de votre rapport au dessin. Pourriez-vous nous en parler ?

C'est comme si j'étais ambidextre, d'une main je filme, de l'autre je dessine. C'est une continuité, un matériau qui s'entrelace. Mes dessins naissent en fonction d'un récit. J'alterne dessins et textes. Le dessin existe là où filmer n'est plus possible. On pourrait dire que c'est une reconstruction d'archives, une sorte de magie qui ferait réapparaître ce qui a disparu. Un dessin est une image mentale, intérieure, quelque chose de complètement subjectif. Il vient compléter les images du réel, qui appartiennent au monde extérieur. Le dessin est une écriture, il a le même statut que la voix off.

Dans un de vos films, *Coserelle*, on voit un pot de moutarde ne pas quitter le réfrigérateur après la mort de votre père. Ce qui vous semblait important, dites vous, ce n'était pas ce pot en tant que tel, mais bien le fait que votre famille décide de ne pas le jeter. Ainsi dans *Casa*, vous « dessinez » tout un réseau d'objets symboliques qui semblent raconter des choses échappant aux mots, qui font revivre des situations, comme autant de personnages gravitant autour de vous. Est-ce que vous pourriez nous en dire un mot ?

Une souffrance, une aventure, un amour ne suffisent pas

à faire une histoire. Ce qui fait récit, c'est la parole qui circule entre les personnages, dans ce cas au sein d'une famille, c'est la façon dont les choses prennent une épaisseur de mythe. Les objets sont chargés par cette mythologie familiale, par une sorte d'aura magique qui les fait devenir dépositaires d'un peu de souffle. La vie se nicherait à l'intérieur, on ne sait pas trop où.

L'objet est une sorte de miroir cinématographique, une entité qui condense tout un univers resté hors-champ ou passé. C'est un fragment à partir duquel on peut construire le récit. Le spectateur recrée le lien entre cet objet rescapé et le monde disparu.

Il me semble aussi que certains objets sont une métaphore du temps figé, des éléments en sursis permanent.

Lorsque la vente de la maison a été décidée, après la mort de mon père, j'ai été très préoccupée par les objets. Que choisir, puisque je ne pouvais pas tout prendre ? Que garder ? Ce film serait un essai de condensation de ces objets, une compression.

Votre cinéma parle de la perte, au sens où il semble vouloir saisir quelque chose qui disparaît, rendant le film comme nécessaire. Pourriez-vous nous raconter votre rapport au cinéma, et à la création de manière plus générale ?

Il me semble que la question de la disparition est centrale dans le cinéma puisque elle contient à la fois l'idée du temps et de l'image.

La création, je crois, est intimement liée à la sincérité. C'est un état de fragilité, de solitude, un moment d'équilibre précaire nourri de doutes. C'est pourquoi il me semble que le documentaire est un magnifique terrain. Parce qu'il n'y a pas de place pour autre chose que la loyauté. Le partage. C'est aussi beaucoup de travail, de recherches, d'essais. Puis, il y a ce moment de joie, quand l'on s'aperçoit que le film est enfin là, que le texte ou le dessin sont les bons. C'est grisant et fugitif.

Ensuite l'objet créée s'éloigne, vit une vie autonome. Le film rencontre des spectateurs et il ne nous appartient plus tout à fait.

■ Propos recueillis par Zoé Chantre et Maité Peltier

FIEBRES

ADRIEN LECOUTURIER

Compétition internationale Premiers Films / 2013 / Belgique, France / 45'

VENDREDI 22 MARS, 18H30, CINÉMA 1 + DÉBAT
SAMEDI 23 MARS, 16H15, PETITE SALLE + DÉBAT
LUNDI 25 MARS, 14H15, PETITE SALLE

Comment vous est venu et l'idée de faire ce film ?

J'étais à l'école de cinéma l'INSAS en Belgique, lorsque j'ai eu l'occasion de rencontrer un médecin à l'Institut de

Médecine Tropicale d'Anvers qui venait du Venezuela et faisait des recherches sur les maladies tropicales. J'avais moi-même fait un voyage au Venezuela quelques années auparavant et j'étais très sensibilisé à ce pays. Ce médecin travaillait dans une région où se trouvent des mines d'or. J'ai tout de suite eu envie de le suivre car j'avais entendu parler de cette région comme d'un endroit magique par les Vénézuéliens. C'est la région des hauts plateaux amazoniens où se trouvent les plus vieilles montagnes du monde avec de grandes forêts tropicales. Conan Doyle s'est inspiré de cette région pour écrire *Le monde perdu*. C'est une région hantée par des légendes, des extra-terrestres, avec des lumières impressionnantes, on y trouve de l'or et cela fait forcément rêver.

J'ai accompagné ce médecin pendant trois mois sur le terrain, je l'ai suivi dans des endroits absolument incroyables. Lors des consultations, j'ai entendu des récits impensables ; les gens qui vivent là ont des croyances, sont isolés du monde, et quand un médecin passe, c'est un peu le confident... C'est une entité supérieure. La médecine est une porte ouverte à la rencontre des gens.

Nous avons l'impression qu'il y a une volonté délibérée de ne pas trop entrer dans la vie des gens.

Oui, c'est complètement délibéré ! En premier lieu j'ai été influencé par un livre de John Berger, *Un métier idéal*. Il parle d'un médecin qui suit un bûcheron dans la forêt. La démarche de Berger va questionner et analyser le geste médical pour comprendre ce que ce médecin cherche dans l'autre en tant qu'homme. J'ai eu moi aussi envie de suivre ce médecin et d'en faire un portrait (ma mère est médecin). Mais cela n'a pas fonctionné, il était trop pudique, trop modeste et j'ai du m'adapter...

J'ai hésité sur le chemin à prendre, une aventure dans la forêt tropicale, les chercheurs d'or ? et j'ai finalement choisi de mettre tout le monde à la même échelle.

Dans les entretiens, j'ai filmé le médecin avec son patient en plan large, je ne voulais pas privilégier l'un ou l'autre par une grosseur de plan et je voulais que ce soit une interaction entre l'un et l'autre.

Ce qui ressort c'est un film un peu abstrait, une variation sur la fièvre et les quêtes de chacun mélangées. Les mineurs cherchent de l'or, les scientifiques cherchent dans l'homme des réponses et ces réponses sont l'or du médecin.

En fait, le choix s'est fait au montage, j'avais pas mal d'heures de tournage. Tout en restant léger, je voulais rester assez nébuleux sur ces fièvres un peu obscures et mystérieuses qui nous interrogent, et essayer de développer le fait que chacun a ses propres fièvres...

C'est un délire un peu poétique, je ne voulais pas documenter. Je voulais que l'on ressente les choses, que ce médecin se personnifie petit à petit dans son rapport à ses patients.

Je n'ai pas eu envie de m'intéresser à la condition du pauvre chercheur d'or du bout du monde qu'on va plaindre alors qu'ils ne sont pas à plaindre. La plupart vivent de l'extraction d'or, c'est un métier pénible, mais les conditions de vie



ne sont pas complètement dingues. Je n'ai pas ressenti qu'il y avait une grande misère dans cette région.

Peut-on s'installer chercheur d'or n'importe où, ou bien est-ce contrôlé ?

C'est très compliqué ! Chavez a décidé de se débarrasser de la question des mines d'or dans cette région en arrêtant l'extraction d'or. Arrêter l'extraction d'or, c'est appauvrir toute la région. Rien ne s'est arrêté. Maintenant il y a les militaires qui règlent tout au bakchich, l'armée s'en met plein les poches.

Pour nous, c'était compliqué car on est arrivé dans une sale période où les gens vivent avec la peur au ventre et n'osent pas dire ce qu'ils font, de crainte que le gouvernement sévisse.

On sent des réticences dans certaines réponses, comment est perçue cette équipe médicale ?

Ils sont un peu l'oeil du Gouvernement et en même temps ce médecin est connu dans la région donc il est accepté, il nous a introduit. Avec le temps les gens se sont habitués à nous. Dans une scène du film, on sent la connivence entre le médecin et le patient et les mots qui ne se disent pas, parce que nous sommes là.

Vous montrez la vie en pleine nature, la chasse, la pêche et l'arrivée dans cette mine où la nature en prend un coup.

C'est exactement ça. J'avais envie que l'arrivée dans cette mine contraste avec la luxuriance de la forêt, comme une ecchymose. C'est dans cette ecchymose là que l'équipe de scientifiques va essayer de trouver des réponses.

Il y a une musicalité naturelle des sons dans la forêt, reprise de façon mécanique dans la mine.

Evidemment, c'est l'enfer et le paradis.

Je joue sur la vie, le chimique et les réponses de la vie au chimique et en même temps cette recherche permanente des uns et des autres à essayer de trouver une forme de vérité.

■ Propos recueillis par Olivier Jehan et Lyloo Anh

LES CHEVEUX COURTS, RONDE, PETITE TAILLE

ROBIN HARSCH

Compétition internationale Courts Métrages / 2012 / Suisse / 29'

JEUDI 21 MARS, 17H30, CINÉMA 1 + DÉBAT
SAMEDI 23 MARS, 21H00, PETITE SALLE + DÉBAT
VENDREDI 29 MARS, 13H30, PETITE SALLE

Robin Harsch est diplômé de l'École Cantonale des Arts de Lausanne. À l'âge de 11 ans, il piquait la caméra de sa soeur pour se filmer et raconter ses histoires personnelles.

Cheveux courts, ronde, petite taille est un film introspectif dont la réalisation, solitaire et indépendante, lui a permis de travailler à son rythme le thème du deuil.

Quel a été l'élément déclencheur de la réalisation de ce film, comment est née cette obsession pour la voisine du balcon d'en face ?

Cet élément déclencheur, c'est clairement elle, ma voisine d'en face. Ma mère était décédée depuis un an et je pensais que mon deuil était plus ou moins fait, même si je pensais beaucoup à elle. Un jour, en apercevant cette femme que je n'avais jamais vue auparavant, j'ai pensé « *c'est dingue comme on dirait ma mère* ». J'ai très vite été obsédé par le côté voyeur de la chose. Je trouvais fantastique de voir cette femme qui passait deux heures à regarder les gens passer depuis son balcon. Par moment, je me retournais pour vérifier si elle était là jusqu'à ce qu'un jour, j'ai senti qu'il fallait que je commence à filmer. Je ne savais pas encore quelle histoire j'allais raconter mais en regardant les images accumulées, le lien avec ma mère a émergé petit à petit.

Combien de temps a duré le tournage ?

Le film s'est tourné sur 8 mois car rien n'était écrit au préalable. Je filmais, je montais, j'avais quelques idées et j'essayais. Quand j'ai commencé à filmer, je me suis dit que poursuivre pourrait se révéler être une bonne chose mais qu'il était aussi possible que je décide de laisser tomber. Je fonctionne ainsi, c'est en sautant le pas que je me rend généralement compte qu'il est trop tard pour faire demi-tour.

Ce film introspectif est né d'une nécessité personnelle. À partir de quand avez-vous envisagé de le destiner au public ?

J'ai commencé à tourner seul et pour moi, à partir de juillet 2011. Pendant longtemps, j'ai pensé que cette histoire, trop intime et personnelle, ne ferait jamais un film, que mon deuil n'intéresserait personne d'autre que mes proches. Je ne savais pas où j'allais ni ce que je voulais faire de ces images. L'idée de retourner à l'appartement de ma mère m'a fait douter parce que je savais que je continuerais de vouloir observer ma voisine. Ce n'est qu'après 2-3 mois que j'ai commencé à penser à un potentiel futur film. L'avis d'un très bon ami à moi a été décisif. Il a vu les quelques

images que j'avais montées, six mois après avoir commencé à tourner, et m'a beaucoup encouragé. Il a profondément été touché et s'est senti concerné. Maud Hamelin, ma co-scénariste, a aussi été intéressée. J'ai donc poursuivi et terminé le film en juillet 2012. Si je l'ai commencé pour moi, je l'ai aussi fait pour d'autres. Pendant longtemps, je ne parlais pas de ma mère à mes proches, qu'ils s'agissent des amis ou de ma femme. C'est le cinéma et la réalisation de ce film qui m'ont permis de m'exprimer sur le thème du deuil et sur la perte de ma mère, tout en prenant de la distance.

Vous utilisez trois appareils techniques différents pour réaliser un court métrage d'une demi-heure.

Il n'y a aucune continuité esthétique...

J'ai toujours eu un problème avec l'image. J'adore les films qui offrent de belles images mais je n'ai jamais été capable d'en faire, mis à part dans des films plus classiques sur lesquels je travaille avec des chefs opérateurs. Pour un film comme celui-ci, que j'appellerais un film-stylo puisqu'il s'agit d'une sorte de journal intime (ce n'est pas mon premier dans ce style), je considère la caméra comme mon stylo. Je peux donc gribouiller et jouer le jeu. À certaines scènes, des gens m'ont dit qu'ils avaient la nausée. Je respecte complètement leur avis. En même temps, lorsque je filme un arbre mort avec un téléphone pourri alors qu'on se rend là où ma mère est morte, pour moi c'est hyper cohérent. Si j'avais tourné ça avec ma belle caméra sur pied, le résultat n'aurait pas été le même. La forme ici accompagne un récit intime à la première personne.

Le deuil est l'objet principal du film. Vous vous mettez à nu et terminez par dire « C'est peut-être ça avoir fait son deuil ... quoique, je ne sais pas ». Ce film vous a-t-il apporté certaines réponses ?

La plupart de mes questions sont restées sans réponses. L'unique réponse valable a été de laisser passer le temps tout en prenant conscience qu'une autre étape de ma vie s'offrirait à moi. Même si on ne fait jamais son deuil, le film a participé au processus. Tous les moyens que j'utilise me permettent de raconter ma réalité, la confrontation au deuil, à ma mère, à ce qu'il reste d'elle. Me mettre à nu ne me gêne pas, tant que je reste de dos. La complexité est de trouver la juste dose de l'intimité partagée pour ne pas gêner le spectateur qui penserait que ce qu'on raconte de ne le regarde pas.

■ Propos recueillis par Milaine Larroze Argüello

PROGRAMME JEUDI 21 MARS

CINÉMA 1

17H30

CM **LES CHEVEUX COURTS.**

RONDE PETITE TAILLE

Robin Harsch
29', VO/FR/EN

+ DÉBAT ANIMÉ PAR ARNAUD HÉÉ

CF **CASA**

Daniela De Felice
55', VO/FR+EN

+ DÉBAT ANIMÉ PAR ARNAUD HÉÉ

CINÉMA 2

18H15

ND **OUR DAILY BREAD**

King Vidor
75', VOEN/FR

+ PRÉSENTATION PAR
BERNARD EISENSCHITZ

20H45

CH **CHIL #1 : LE CHIL N'EST**

PAS UN PAYS PAUVRE

VEKERCENOS, P. Chaskel,
H. Rios, 15'

TESTIMONIO, P. Chaskel, 7'

MUJTA, S. Castilla, 18'

REPORTAJE A LOTA, J. Roman,
D. Bonacina, 20'

NO NOS TRANCARAN ET PASO,
G. Cahn, H. Rios, 15'

AMIRIBELAI-MI (YA NO TE RAS),
M.-L. Mallet, 11'

AHORATE VAMOS A LLAMAR
HERMANDO, R. Ruiz, 13'

Total 99', VO/FR

+ PRÉSENTATION PAR FEDERICO
ROSSINI ET VALERIA SARMIENTO

PETITE SALLE

19H00 ★

1^{ER} F **TCHOUPTOULAS**

Bill et Turner Ross
82', VOEN/FR

21H00

AP **ANAND PATWARDHAN**

#1 : FRONT DE L'ORGANISATION

POLITIQUE

KRAANTI KI TARANGIN

A. Patwardhan, 30'

ZAMEERKE BANDI

A. Patwardhan, 40'

Total: 70', VO/FR+EN

+ PRÉSENTATION PAR ANAND
PATWARDHAN ET NICOLE BRENEZ

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

COURTS MÉTRAGES

CF COMPÉTITION FRANÇAISE

CH CHILI

AP ANAND PATWARDHAN

ND L'ART ET LA CRISE

SP SÉANCES SPÉCIALES

★ ACCESSIBLE EN PRIORITÉ AUX
ACCREDITÉS

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

RÉDACTEUR EN CHEF Dorrine Brun, Zoé Chantre, Maïté Peltier

MISE EN PAGE Léa Marchet

CONTACT journaldureel@gmail.com

Bibliothèque



**Centre
Pompidou**

publique d'information

CNRS images /

Comité du film ethnographique