



CNRS images /
Comité du film ethnographique

Réel

01

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

Journal du festival *Cinéma du Réel*

Jeudi 18 mars 2010



Les Films rêvés Eric Pauwels

Compétition internationale - 180', Belgique

Aujourd'hui, 20h, Petite salle / Samedi 20, 13h, CWB / Lundi 22, 12h30, Cinéma 1

Comment situeriez-vous ce film dans votre parcours de réalisateur ?

Théâtre, ethnographie, cinéma, ces trois mots pourraient résumer mon parcours de cinéaste. Étant fasciné par le jeu de l'acteur et son origine sacrée, il y a d'abord des documentaires ethnographiques sur les rites de possession, puis des films sur la danse contemporaine, puis des documentaires de plus en plus personnels, cherchant mon point de vue sur le monde.

Votre film assemble différents matériaux (super 8, vidéo, images d'archives, dessins, photos, cartes), différents points de vue (l'ami navigateur, le réalisateur, Jean-Marie, votre mère, le chien noir et blanc...), différents registres

(documentaire, fiction, essai poétique). Comment avez-vous pensé, conçu, réalisé l'écriture du film et son montage ?

D'abord des années pendant lesquelles le film germe.

Images et sons moissonnés.

Puis voir le film apparaître, voir un film possible.

L'écrire alors. Et le comptabiliser : conteur et comptable, réalisateur et producteur, afin de préserver sa liberté.

L'attente de l'aide financière, pendant des mois, une année...

Puis dernière moisson d'images, intense, parfois assisté d'une équipe.

Tourner comme il me plaît, sur des supports différents : lier forme et contenu.

Enfin monter. D'abord trois mois face à la mer du Nord, là où le film est né, avec Rudi Maerten, seul monteur de mes films. Trois mois pour trouver une première structure narrative et mettre en place les thématiques qui fondent le film. Puis neuf mois encore pour tisser la toile d'araignée.

Film libre, artisanal, rêvé, au fil du temps.

Votre film tisse et est tissé par la correspondance que vous entretenez avec Stani, de même que par les discussions et échanges pleins de délicatesse que vous avez avec Jean-Marie. Pouvez-vous nous parler de ces deux hommes, de leur place dans votre film ?

Stany est un ami, il est navigateur, mon double qui part tandis que je reste. Il est aussi peintre et travaille sur l'espace tandis que, cinéaste, je travaille sur le temps. Entre lui et moi, ce fut un partage dans la complexité.

Jean-Marie, mon voisin, était aussi un ami : tellement lui-même dans sa différence qu'il est presque par définition l'image de l'altérité. Sa mort tragique à la fin du tournage a modifié le film et d'une certaine façon influé sur la dramaturgie du montage. Enfin, dire la mort de Jean-Marie l'exorcisait, tout en rendant le sens du film plus grave.

Dans votre film, vous dites : « des images il y en a trop, des regards il en manque et des histoires il en reste ». Réalisateur de ce film, vous en êtes aussi le conteur. En quoi raconter des histoires est-il important, accompagne et nourrit votre regard de cinéaste ?

Avant le cinéma, avant Rembrandt, avant Lascaux, il y a les histoires, les mythes. Et revenir au conte, à la parole, c'est aussi revenir à nos peurs premières, à notre sens du merveilleux, et du mensonge. Et puis la voix, elle, ne peut tricher.

Enfin il y a l'image, et son rythme. Et tout le jeu possible entre l'image et le son, entre le regard et la voix, où jamais l'un ne doit coloniser l'autre.

À un moment, vous racontez l'histoire d'un cinéaste qui cherche à filmer et à dire quelque chose de la révolte mais qui n'y arrive pas, jusqu'à ce qu'il découvre que ce qu'il lui reste à faire est de regarder le monde et d'y vivre, plutôt que de le reproduire par des images. Que nous dites-vous de votre rapport au cinéma dans cette séquence ?

Étant mon propre cameraman, je connais le bonheur de cadrer, de regarder le monde. Et puis il y a la fabuleuse aventure de créer au montage un langage d'images et de sons. Le cinéma, c'est donc vraiment très bien... Mais la vie elle-même vaut mille fois mieux.

L'histoire du jeune homme cinéaste rejoint en quelque sorte l'histoire d'Ulysse et de cette question du « comment vivre » dans le monde ? Votre film est plein de cette recherche, de ce questionnement sur le bonheur au travers des histoires que vous racontez. Quête du paradis perdu, quête de l'amour, de la sagesse à travers des histoires que vous faites vôtres et à travers des personnes qui peuplent votre entourage. Le cinéma comme créateur de lien, de vie ?

C'est la définition première d'un certain cinéma depuis Flaherty, Vertov, Rouch ou Rossellini que d'être d'abord et avant tout une aventure humaine, une mesure de la distance à l'autre. Et l'histoire de ce cinéma-là, ce n'est que filiation, liens d'amitié et plaisir du partage. Et puis c'est aussi le bonheur de voir des films où un homme, avec un regard d'homme, filme d'autres hommes.

Certains lieux, certains animaux, certains personnages récurrents deviennent dans votre film des métaphores qui semblent dire quelque chose qui déborderait l'image et échapperait au contour d'une histoire définie comme pour « capter l'invisible, filmer l'imperceptible », telle la cabane. Pouvez-vous nous parler de ces métaphores ?

Toute image est métaphore, choisie et privilégiée au montage pour prendre sens dans la forme finale. Car c'est le jeu des images entre elles qui importe dans le tissage du film. Le sens final dans ce travail étant alors de faire apparaître toute image, toute personne ou tout animal, comme une métaphore de l'altérité.

Aujourd'hui, rêvez-vous d'autres films rêvés ?

Oui, je rêve d'un film.

J'en rêve d'autant plus qu'il est impossible à réaliser pour l'instant. Mais ce ne sera pas un film rêvé.

■ Propos recueillis par Zoé Chantre et Maité Peltier

Les dragons n'existent pas Guillaume Massart

Panorama français, 45'

Aujourd'hui, 17h30, C 2, débat / Dimanche 21, 13h, C 1 / Lundi 22, 10h, CWB

Les dragons n'existent pas raconte la fin de la vie industrielle dans les Ardennes...

Peut être pas la fin, mais en tout cas l'agonie. Pour simplifier j'ai l'habitude de dire que le film fait l'historique de trois générations d'ouvriers, une première qui a perdu son usine il y a dix ans et qui n'a majoritairement pas retrouvé de travail, une deuxième dont l'usine a fermé il y a deux ans et qui apprend à s'organiser, s'apprête à aller en justice, et la troisième qui a vu la fin de son usine la veille du début du tournage.

Cette parole est mise en parallèle avec une vieille légende ardennaise qui raconte comment les habitants ont su s'unir il y a longtemps face à un dragon qui terrorisait la région. Est-ce que cette légende est à l'origine du désir de faire ce film ?

Non. Au départ c'est simplement qu'en 2006 j'ai eu pour la première fois une caméra. Je suis originaire des Ardennes, et je me dis qu'il faut que je filme ma région. Je suis alors parti filmer l'usine désertée de la Cellatex. J'en reviens avec des images vides, des lieux abandonnés, remplis de fantômes. Et puis près de l'usine, dans le port de Givet, il y avait une grue, seule, qui bougeait au loin, et qui ressemblait à un dragon. Je l'ai filmée, et je l'ai montée avec les plans de l'usine. Ce petit film s'appelait déjà *Les dragons n'existent pas*. C'était intéressant mais complètement désincarné, et je sentais bien que ça ne suffisait pas. Le film est resté en dormance.

Puis, à l'hiver 2008, j'apprends que l'usine de la Sopal est en train de fermer. Je me dis qu'il faut aller tourner, que je n'ai pas le temps d'écrire un film mais qu'il faut agir vite. Et pour moi ça fait écho avec ce que j'ai tourné en 2006. Le temps de réunir l'équipe et on y est retourné, on a avisé sur place.

La légende est arrivée plus tard dans le tournage. Avec l'équipe, on est tombés dessus quand on faisait des recherches à la bibliothèque de Givet.

Des fantômes, des dragons... le film est bien un documentaire mais il y a aussi un parti pris de film fantastique, le désir d'intégrer des éléments ou un traitement de fiction dans la mise en scène, dans le travail sur le son par exemple.

Oui. Par exemple à la Sopal, il y avait un brasier qui brûlait à l'entrée de l'usine, et puis on était en hiver et le décor déjà fantastique des



Ardennes était régulièrement plongé dans la brume. Et comme on avait aussi en tête les images tournées en 2006, on s'est très vite dit que ce film serait une sorte de « documentaire de genre », de genre fantastique donc. C'est une question que je me pose depuis longtemps et c'est vraiment le territoire qu'il m'intéresse d'explorer, cette frontière entre le documentaire et la fiction. C'est un peu une tarte à la crème de dire ça, mais c'est une frontière inexistante. Je crois que c'est Godard qui disait que Méliès faisait du documentaire et les frères Lumière de la fiction. C'est une question qui se pose au documentaire contemporain. Le Festival International de Documentaire de Marseille s'ouvre depuis peu à la fiction parce que la limite entre les deux n'est pas claire : à partir du moment où on a un point de vue, une mise en scène, on réinterprète, on est dans la fiction. Le mot « réel » en soi, je ne le récuse pas, mais c'est de la mise en scène du réel.

Dans cette question de rapport au réel, il y a quelque chose d'important dans le film, c'est sa dimension politique.

De toute façon, tu ne peux pas aller filmer des ouvriers ou des usines désaffectées et ne pas être politique. On a décidé d'embrasser cela, de ne pas faire semblant : on est avec les ouvriers, c'est leur parole que le film relaie et pas celle des patrons par exemple. Parce que c'est une parole qu'on entend peu, surtout dans sa longueur. En général, les rares fois où on entend les ouvriers parler, on les entend deux secondes, le temps d'un micro-trottoir. Moi je savais dès le départ que mon film serait un film de paroles, je voulais aller à la rencontre, au contact, ne pas filmer à distance, qu'ils disent ce que ça fait de perdre son usine, et puis peut être aussi mettre en avant une sorte de courage de réagir, de ne pas se laisser faire. C'est toute l'importance de la colère dans la dernière scène.

Justement, la légende au début du film fait office de programme. Il y a une menace, et c'est la révolte et l'union qui font qu'elle sera vaincue. Mais dans la suite du film, la réalité est beaucoup plus contrastée.

Oui, ce n'est pas un film angélique. Notre première idée de scénario était de finir le film sur les ouvriers qui avaient repris leur usine

en coopérative, pour montrer qu'il était possible de s'organiser autrement, ça nous semblait intéressant. Mais quand on est allés filmer, évidemment on s'est retrouvé dans une usine, c'est-à-dire face aux conditions de travail difficiles, un travail aliénant. Et puis on peut réfléchir sur le fait que des ouvriers qui se retrouvent sur le carreau remontent une usine avec à nouveau un patron et à nouveau des conditions de travail abominables. Lorsqu'on a filmé la coopérative, on était bien embêtés de retrouver le même souci de rentabilité, de production, de satisfaire les commandes en un temps record... En même temps il y a le besoin de retrouver un travail, de retrouver une fierté, de maintenir une activité dans la région.

C'est l'ambivalence de la figure du dragon dans le film, qui symbolise à la fois la mort de l'industrie, et aussi, d'une certaine manière, l'industrie elle-même. Cette ambivalence on la retrouve lorsqu'on filme le travail à la chaîne, un paysage industriel, ou les pelleuses : c'est moche et c'est dur, mais la caméra s'accommode très bien de ça, c'est très séduisant à l'image. Il faut se méfier de ça, de la séduction d'une vision esthétisante.

■ Propos recueillis par Julien Meunier



Tage des Regens *Jours de pluie* Andreas Hartmann

Premiers films - 72', Allemagne

Aujourd'hui, 17h45, petite salle / Vendredi 19, 14h, Cinéma 2 / Samedi 20, 14h15, cinéma 1

Petit village au Vietnam, saison des pluies. C'est l'histoire d'une famille parmi d'autres, qui doit partir. Elle doit se déplacer de plusieurs mètres et construire une nouvelle maison sur un sol imperméable pour échapper aux inondations toujours plus fréquentes. C'est l'histoire d'une famille qui ne connaît que cette terre et qui travaille avec acharnement pour y vivre. Tout tourne autour de la pluie dans ce village. Et pour cause, comment ignorer l'élément qui influence toute une manière de vivre ?

Le père consulte le diseur de bonne aventure. Le jour du chat sera bon pour construire. L'homme qui porte le signe du singe est destiné à la pauvreté. Ce n'est pas de la superstition, affirme le père. C'est de la croyance authentique. Les séquences du film suivent les jours de construction de la nouvelle maison, selon la chance qui régit la vie de la famille. Les officiels du village prient instamment ses habitants de ne pas se fier au diseur de bonne aventure, tout en leur faisant piocher des papiers au hasard dans une boîte. Ces simples documents porteurs d'un numéro détermineront l'emplacement des futures maisons. Tout se joue sur la chance, remarque la mère : la chance d'être déplacé sur décision officielle dans un endroit hanté par les bombes bien réelles d'une guerre passée. Le lieu a été ravagé par les batailles, par un conflit meurtrier que ces villageois subissent encore. On les rassure. Rien n'arrivera, le terrain a été nettoyé, aucun risque d'y trouver une bombe, dit la voix qui sort du haut-parleur. Car c'est comme ça que les autorités du village communiquent en général avec les habitants. Une voix qui régit tout et qui de loin veut apaiser les inquiétudes pourtant bien présentes.

Les parents travaillent, les enfants vont à l'école. Ils ont des ordinateurs. Ils apprennent le dessin, la poésie, les arts, dans une pièce au sec qui les préserve le temps d'une journée des tâches harassantes que les parents effectuent sans plainte, épaulés par leurs proches. L'un des fils

veut être docteur pour soigner les gens du village. Parce que bien sûr, il n'est pas question qu'il parte ailleurs. Cette terre pourtant inhospitalière est ce qu'il connaît, elle est sa vie.

Un mince tronc d'arbre sur chaque épaule, la mère rit et plaisante. Leur vie conditionnée par le labeur et la survie, accompagnée par le bruit incessant de la pluie, n'accable pas, malgré tout, ces villageois pleins d'entrain et de force. L'entraide et la gaieté sont de mise. On travaille mais on rit aussi. En témoignent la fête et les jeux auxquels se livrent parents et enfants. Mais lorsque la mère entame un bras de fer avec une autre villageoise, sa force lui vient du port régulier de lourds morceaux de bois. On reconstruit sur un terrain neuf, porteur de nouveaux espoirs pour les parents et enfants qui parfois prennent la caméra à témoin. « Les Vietnamiens travaillent dur et n'ont rien », dit la mère, en riant encore.

Vêtus d'habits légers et protégés par un mince imperméable, les parents creusent dans une terre rouge, dure et inondée qui contraste avec le vert de la végétation luxuriante. Seuls et livrés à eux même, ils ne baissent pas les bras pour rester dans cet endroit qui pourtant les rejette.

La famille profite de la présence du réalisateur pour lui emprunter son téléphone portable. C'est l'unique moment où le film laisse apparaître un lien vers l'extérieur. Cet extérieur, cette voix lointaine que l'on devine est celle de la grande fille à qui le père demande de l'argent, qui les aidera à payer ce que l'Etat ne leur donne pas.

La caméra fixe observe le plus grand des fils confiant sa joie de changer de maison, de ne plus dormir rempli par l'angoisse de cette pluie qui les martèle. Il raconte comment un homme est mort en trouvant une bombe dans son jardin, et le nouveau terrain en abrite peut-être. Mais l'enfant n'a pas l'air effrayé. Il sourit, car il va dormir dans une maison qui ne sera pas inondée.

Autant de scènes qui expriment le courage de l'homme à se satisfaire de ce qu'il a. Comment garder espoir quand son toit, élément rassembleur de la famille, qui abrite plusieurs générations, se voit détruit par les intempéries toujours plus fortes ? Ils sont pauvres et destinés à l'être. La caméra est tour à tour fixe ou mouvante, mais jamais pesante sur les protagonistes, fenêtre sur la dureté et la cruauté d'un monde dans lequel pourtant les gens continuent de rire et de chanter. La construction du nouveau foyer est en cours. Pendant ce temps là, il pleut et les enfants jouent. ■ Charlotte Labbe

KOR

Joanna Grudzinska

Panorama français - 55', Belgique - France - Pologne

Aujourd'hui, 17h30, Cinéma 2 / Dimanche 21, 13h, Cinéma 1 / Lundi 22, 10h, CWB

Quel est votre rapport avec la Pologne ? Y étiez-vous allée avant de réaliser ce projet ?

Je suis née en Pologne et suis partie quand j'avais 4 ans, le 13 décembre 1981. Les raisons du départ de mes parents étaient politiques. Ils militaient depuis longtemps dans l'opposition démocratique au régime communiste. Ma mère est partie en premier, mon père a rejoint la France après avoir été libéré de prison.

Je suis retournée pour la première fois en Pologne après la chute du mur, en 1989, avant c'était impossible. Huit ans après mon départ, j'avais déjà passé plus de temps en France que là-bas ! J'y suis retournée souvent depuis. Je n'y ai pas beaucoup de famille, mais mes parents sont restés proches de leurs amis de l'opposition, c'était un peu ma famille. Vers mes vingt ans, je n'ai plus eu tellement envie d'y aller. Je n'avais pas vraiment de raisons de le faire. La Pologne était bien loin de ma réalité ici. J'ai de nouveau recommencé à y aller quand j'ai voulu faire le film. Ces retours alors sont devenus particuliers. Je cherchais à retrouver quelque chose de mon enfance qui avait complètement disparu. Il ne restait rien, par contre les amis de mes parents me sont apparus comme les personnages d'un film possible sur un mouvement politique qui, bien qu'il me soit familier, était méconnu.

Quelle place a eu pour vous l'histoire de vos parents dans votre désir de faire le film ?

Mes parents ont participé au mouvement KOR, et j'ai beaucoup entendu parler de leurs actions quand j'étais enfant. Quand je revenais en Pologne, il y avait un souvenir vivace des moments passés ensemble, des anecdotes à n'en plus finir, des histoires, souvent les mêmes, que l'on entendait tout le temps, nous les enfants. Un jour j'ai commencé à m'intéresser vraiment au mouvement, j'ai découvert une littérature politique, des textes, dans lesquels étaient expliqués les valeurs du mouvement, les postulats, mais aussi la revendication d'un héritage que je trouvais original, singulier : du scoutisme rouge (socialiste), à l'activisme chrétien, en passant par la résistance au nazisme, voire le bundisme (1)... j'ai mieux compris mes parents grâce à ça.

Votre film se situe quelque part entre le film historique et le film de famille, vous y mêlez histoire de la Pologne et histoire plus intime sans que la frontière entre les deux soit vraiment claire. Cela faisait-il parti de votre démarche dès le début du projet du film ?

Chez moi, la frontière entre l'Histoire, la politique et la famille n'a jamais été très claire, certainement parce que l'histoire et la politique ont décidé d'un certain nombre de choses pour ma famille. Donc je crois que dans le film on sent ça, que l'histoire habite les gens, c'est leur vie. Ils sont des archives vivantes, transmettre pour eux, c'est naturel. Ce sont des personnes pour qui des mots comme "peuple", "politique", "liberté", "démocratie", "solidarité", sont plus que des mots. C'est leur maison. Ils se sont construits dans ces mots, dans leur tête et dans leur corps. D'ailleurs quand j'entendais "KOR" en polonais, je comprenais "corps" en français ! Ces mots ont eu tellement d'influence, de conséquences pour eux, les ont tellement mis en mouvement, au sens propre du terme, qu'il n'y a pas de frontière entre les mots et eux. De la même manière il n'y a pas de frontière entre ma famille et l'histoire du mouvement parce qu'à un moment donné, qui correspond au moment de ma naissance jusqu'à mon départ de Pologne, la famille et la politique étaient une seule et même chose.

Le film s'arrête à la création de Solidarnosc. Les anciens de KOR ne diront presque rien de la Pologne d'après et d'aujourd'hui. Pourquoi avez-vous décidé de vous en tenir au souvenir de cette période historique ?

Ma chronologie se mêle intimement à la naissance et à la mort d'un groupe politique, ça m'a frappé. J'ai voulu examiner à la loupe ce laps de temps-là, 1976-1981. Parce que dans l'examen presque entomologiste de cette période j'ai pu observer avec précision une mécanique humaine : des mots aux gestes, des gestes aux mots, de l'individu au groupe, de soi à l'autre, j'ai compris comment les rouages déjà affaiblis du système communiste polonais avaient été déroutés par une mécanique artisanale, fragile et pourtant terriblement efficace.

S'arrêter à la création du syndicat, c'est aussi faire basculer l'enjeu : il ne s'agissait pas pour moi de chanter la gloire de Solidarnosc, mais plutôt de comprendre et de sentir ce qui avait permis sa création. Revenir à l'origine et l'observer, la sentir. C'est tout autant de mes origines qu'il s'agissait que de celles du syndicat. Il s'agissait de sortir de la mythologie pour rencontrer les faits, les gestes, les mots. Circonscrire le film, c'était aussi circonscrire "le domaine de lutte", construire les choses en fonction de cette période originale, originelle, c'était un moyen de me la réapproprier, de faire mienne une histoire dont l'exil m'a séparée.

■ Propos recueillis par Dorine Brun et Julien Meunier

(1) Le Bund a été fondé à Wilno (Vilnius aujourd'hui) le 7 octobre 1897. Il cherchait à unifier tous les travailleurs juifs de l'Empire russe dans le cadre d'un parti socialiste unifié.



Conversations de salon II

Danielle Arbid

Panorama français - 30', France

Aujourd'hui, 13h15, Cinéma 2 / Vendredi 19, 21h, Cinéma 1 / Samedi 20, 16h, Cinéma 2

« (...) dans un salon on s'expose, on n'est pas vraiment soi. Donc, ce n'est pas un portrait « vrai » de la réalité libanaise, c'est une façon de voir cette réalité... »

Danielle Arbid

A Beyrouth, Danielle Arbid explore la mise en scène de la parole et ses faux-semblants dans un film court qu'elle aime qualifier d'« opérette ». En trois actes, un portrait du Liban se dessine en creux, au fil de trois thèmes évoqués par des femmes, dans un salon cosu, à l'heure du café...

Le film s'ouvre sur le sous-titre : « Dieu, le monde et moi », déclinant en quelque sorte le programme du « spectacle » à venir. Nous voici dans un vaste salon, face à quatre femmes assises en demi-lune autour d'une table chargée de mets délicieux, parlant haut, sirotant leur café, ou grignotant un gâteau. Des femmes vues à distance tout d'abord, comme pour nous permettre de mieux entendre et de penser à ce qu'elles se disent. Nous sommes là comme au théâtre, face à l'arène : les récits extraordinaires et les joutes oratoires se succèdent, convoquant le hors-champ et ses possibles fictions. Le salon apparaît comme le lieu de représentation par excellence, où il faut briller, quitte à réenchanter sa vie par quelques mensonges.

Pris au jeu, nous sommes tantôt amusés, puis surpris, voire médusés. C'est que certains propos nous glacent, des idées de suprématie résonnent douloureusement avec notre passé colonial récent... Mais le temps de se demander si l'on peut croire à ce que l'on voit, et c'est déjà terminé. Le chapitre suivant s'amorce en une nouvelle conversation et d'autres visages, parmi lesquels un seul, reparaisant, nous devient familier : celui de Lili, la tante de la réalisatrice.

Danielle Arbid raconte que le projet initial est né en 2000, sur le tournage de son documentaire *Seule avec la guerre*, au cours duquel elle avait rencontré des femmes parlant de la guerre de façon très nonchalante. Elle s'était dit qu'il fallait mettre en scène cette parole... Elle avait alors tourné *Conversations de salon 1-2-3* (Léopard d'or à Locarno, en 2004) où elle s'était imposé un dispositif strict : tourner en caméra et décor unique, sur une durée identique de 10 minutes, en ayant fait un casting de femmes de caractère. C'est en suivant ces mêmes principes qu'elle a réalisé ces trois nouveaux films réunis sous le titre *Conversations de salon II*, afin d'aborder d'autres sujets. Si dans les trois précédents opus, les femmes critiquaient leur mari, leur famille et leur pays, ceux d'aujourd'hui sont comme un écho, une façon de dire combien elles aiment Dieu, les voyages et elles-mêmes. La réalisatrice affirme clairement ne pas avoir cherché à rendre compte d'une image véritable de ces femmes (qu'elle dirige comme des actrices), ou du Liban. Elle revendique la manipulation de la parole, comme une mise en scène permettant de mieux l'exposer et déclare avoir fait ce film « comme un exercice cinématographique sur l'objectivité et la subjectivité ».

■ Leïla Gharbi

Cinéma 1

12:00 **PF**

Acqua in bocca

Pascale Thirode

France, 85', VF (Eng. Sub.)

14:15 **PF**

Mourir ? Plutôt crever !

Stéphane Mercurio

France, 94', VF

16:30 **1erF**

Last Train Home

Lixin Fan

Canada, 87', VO (chinois) STF

21:00 **CI**

The Passion According to the Polish Community of Pruchnik

A. Horvath, M. Muskala

Autriche, 30'

VO (polonais) STF (Eng. Sub.)

Elie et nous

Sophie Bredier

France, 69', VF (Eng. Sub.)

Cinéma 2

13:15 **1erF**

Peter In Radioland

Johanna Wagner

Grande Bretagne, 10', VO (anglais) STF

PF

Conversations de salon II

Danielle Arbid

France, 30', VO (arabe) STF

1erF

Port of Memory

Kamal Aljafari

France, 63', VO (arabe) STF (Eng. Sub.)

15:30 **DA** Albert Maysles #2

Christo's Valley Curtain

A. et D. Maysles, Ellen Hovde

Etats-Unis, 28', VOSTF

Running Fence

A. et D. Maysles, C. Zwerin

Etats-Unis, 58', VOSTF

17:30 **PF + débat**

K O R

Joanna Grudzinska

Belgique, France, Pologne, 55'

VO (polonais) STF

Les Dragons n'existent pas

Guillaume Massart

France, 45', VF

20:45 **NF + rencontre**

Nénette

Nicolas Philibert, France, 70', VF

Petite Salle

13:30 **RE**

Icare cinéaste

Histoire d'un mouvement vertical du regard.

Rencontre-débat

17:45 **1erF + débat**

Tage des Regens

Andreas Hartmann

Allemagne, 72', VO (vietnamien) STF

(Eng. Sub.)

20:00 **CI + débat**

Les Films rêvés

Eric Pauwels

Belgique, 180', VF (Eng. Sub.)

1er F Premiers Films

CI Compétition Internationale

DA Dédicaces et Ateliers

NF News From

PF Panorama Français

RE Rencontres et Événements

Rédaction Lydia Anh, Laetitia Antonietti, Dorine Brun, Margherita Caron, Zoé Chantre, Stéphane Gérard, Leïla Gharbi, Michelle Humbert, Olivier Jehan, Charlotte Labbe, Daniela Lansuizi, Sylvestre Meinzer, Julien Meunier, Maïté Peltier, Marianne Poche

Rédacteur en chef Christian Borghino **Mise en page** Carole Lorthiois

Contact cinereel-publications@bpi.fr