



CNRS images /
Comité du film ethnographique

Réel 03

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

Journal du festival *Cinéma du Réel*

Samedi 20 mars 2010



To Shoot an Elephant

Alberto Arce, Mohammad Rujailah

Premiers Films - Espagne, 112'

Aujourd'hui, 21h, Cinéma 2 / Lundi 22, 12h, Cinéma 2

Pouvez-vous nous expliquer pourquoi vous citez George Orwell dans le titre de votre film (1) ?

Alberto Arce : George Orwell est venu à Barcelone en 1936 pour rejoindre les Brigades Internationales et les milices républicaines lors de la guerre civile espagnole. Il était aussi journaliste et écrivain. Avec un clair engagement. J'ai voulu lui rendre un hommage personnel et je cite mes références en ce sens. Je veux informer tout en prenant parti. Je veux être honnête avec moi-même et avec

les partenaires que j'ai sur le terrain quand je filme. Je ne suis pas neutre. Je ne suis pas objectif. Je suis du côté des Conventions de Genève et de la Loi humanitaire internationale. Orwell et ses amis disaient en 1939 : « Si l'Espagne échoue, l'Europe entière échouera. Nous ne combattons pas seulement ces soldats en face de nous, nous combattons une idéologie globale, nous combattons le fascisme ». Je ne filme pas seulement le bombardement de Gaza, je combats le sionisme, le sionisme étant selon moi une idéologie politique fasciste. Orwell était anti-fasciste en 1936. Ils avaient prévenu les gouvernements européens de ce qui allait arriver, ils n'ont rien fait pour aider l'Espagne et quelques années plus tard ils étaient envahis par le fascisme. Je suis anti-sioniste en 2010 parce que les gouvernements européens ne font rien concernant ce qu'Israël est en train de faire et l'Europe paiera et est déjà en train de payer le prix fort pour cela. Je crois qu'aider les Palestiniens est aussi une condition de notre propre sécurité ainsi que celle des communautés juives du Moyen-Orient. Leur survie, qui n'a rien à voir avec le sionisme.

C'est pourquoi le sionisme doit être combattu. C'est pourquoi je veux que les gens pensent à George Orwell.

Vous êtes journaliste. Pensez-vous qu'un film a plus d'impact qu'un autre média ?

Malheureusement non. L'information de large diffusion touche des millions de personnes. Nous n'en atteignons que quelques milliers. Je suis seulement un jeune indépendant qui cherche continuellement du travail. Je suis sceptique. Dans un monde normal, quand vous faites un tel travail, vous devriez avoir des opportunités, du boulot, des engagements... un journal ou une chaîne de télé auraient dû me contacter. Au contraire. Le film n'a été acheté par aucune chaîne importante et nous n'avons été contacté pour aucune sortie en salles. Donc, très probablement, ce film va tomber dans la catégorie de ceux qui donnent davantage d'informations aux gens qui sont déjà informés. J'ai fait le film parce qu'autrement le matériel serait resté dans mon disque dur. Je l'ai fait parce que j'ai senti que c'était mon devoir de faire tout ce que je pouvais pour contribuer à faire prendre conscience aux gens de la souffrance injuste des gens de Gaza. Mais cela aurait dû avoir un impact qui n'a pas eu lieu.

Pouvez-vous expliquer ce qui était le plus important pour vous, en faisant ce film ?

Personne, après avoir vu ce film ne peut dire : « Je ne savais pas ». Israël et l'Égypte n'ont pas autorisé les journalistes étrangers à entrer dans la Bande de Gaza. J'étais là et je me suis débrouillé pour filmer et écrire sur ce qui s'est produit. C'est une victoire sur la censure.

C'est votre quatrième film sur la Palestine et vous avez aussi fait un film en Irak. Pourquoi est-il important pour vous d'aller sur des territoires en guerre ?

Au début, je suis allé là-bas par hasard. À présent, j'ai un engagement moral vis à vis des gens que je connais là-bas, que ce soit en Palestine ou en Irak. Je ne peux pas dire : « J'ai fait mon boulot, au revoir, content de vous avoir connu ». Et puis même si je voulais faire un autre métier, à présent c'est ce que je sais faire, ce qui peut me permettre de gagner ma vie. Cela devient un métier dans lequel j'essaie juste de ne pas me trahir moi-même, ni les raisons qui m'ont fait le choisir.

Que pensez-vous de la situation actuelle et comment envisagez-vous l'avenir là-bas ?

La situation est celle d'un siège et d'un châtement collectif qui empire chaque jour. C'est une catastrophe. Un désastre total. Une catastrophe engendrée par l'homme, perpétrée par les gouvernements d'Israël et d'Égypte, qui reçoivent l'entier soutien et la collaboration de l'ensemble de la communauté internationale. Pourriez-vous imaginer Saint Domingue fermant ses frontières avec Haïti après le séisme et refusant d'autoriser l'entrée en Haïti de l'aide internationale et des matériaux pour la reconstruction ? C'est ce qui se passe à Gaza. Gaza est complètement bloquée depuis des années et personne, absolument personne dans la communauté démocratique ne dit quoi que ce soit à Israël. C'est un état au-dessus des lois et ce crime massif se produit ouvertement avec l'appui et la complicité de l'Union Européenne et des États-Unis. Les gens de Gaza sont soumis à un cruel manque de tout, sous nos yeux. Ils sont renvoyés à l'âge de pierre et tout le monde s'en moque. La pression internationale et des sanctions devraient être appliquées à Israël pour cela. Mais en l'absence de celles-ci, la communauté internationale envoie ainsi un message aux criminels : « continuez d'agir ainsi, vous pouvez, nous regardons de l'autre côté ».

Vous venez de recevoir le prix du meilleur réalisateur pour ce film au festival Dei Popoli de Florence, en novembre dernier, qu'est-ce que cela vous a apporté ?

De l'argent. Je suis la personne la plus sceptique au monde. Avoir des prix étoffe votre CV quand on demande des financements, ce que je ne fais pas, d'habitude. Et comme cela devient presque impossible de vivre de votre travail, vous avez désespérément besoin de prix pour vivre et utiliser cet argent pour financer votre prochain voyage.

Quels sont vos projets ?

Je suis en train de monter un film sur l'Irak, à partir d'une série de reportages que j'ai réalisée pour l'Institut Catalan pour la Paix, et je prépare un voyage en Afghanistan, dans le mois à venir, afin de filmer ce qui se passe sur le terrain. ■ Propos recueillis par Leïla Gharbi

(1) en référence au récit de George Orwell, *Shooting an elephant (Comment j'ai tué un éléphant)*, initialement publié dans la revue *New Writing First series* N°2, 1936.



Contre-jour Christoph Girardet, Matthias Müller

Compétition internationale - Allemagne, 11'

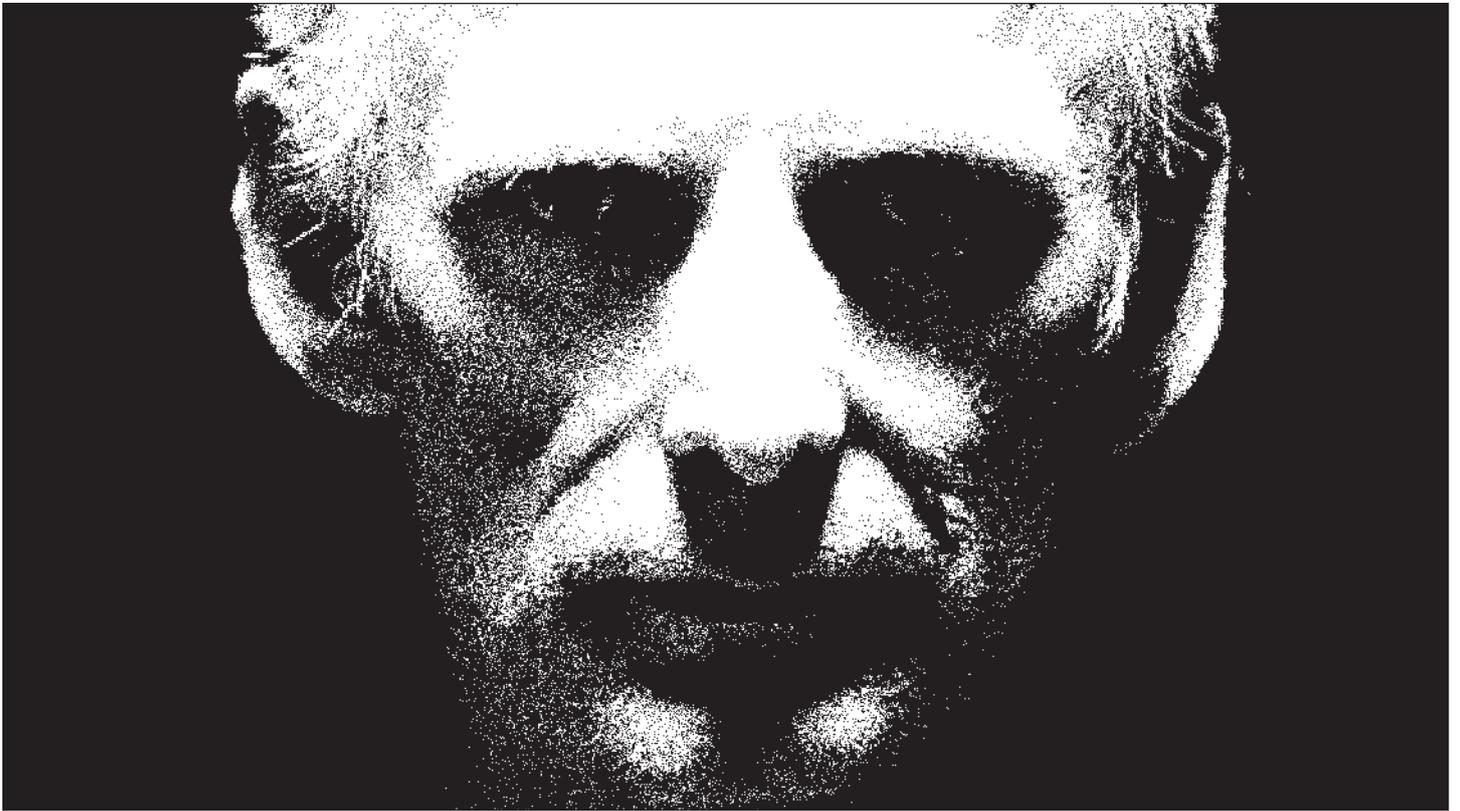
Aujourd'hui, 18h45, Cinéma 2 / Lundi 22, 18h45, Cinéma 1 / Mercredi 24, 11h30, Cinéma 2

Quelle est l'origine du projet ? Comment avez-vous décidé de le réaliser à deux ?

Christoph Girardet : Matthias Müller et moi travaillons ensemble depuis plus de dix ans, sans être pour autant un duo d'artistes, chacun a sa production individuelle. Dans nos projets communs, nous fusionnons nos approches artistiques : nous décidons de tout ensemble, à égalité, depuis les premières recherches jusqu'au dernier moment de la post-production.

Comme la plupart de nos œuvres, *Contre-jour* est parti de quelques idées clés avant de se développer en un projet autonome. D'abord, nous étions intéressés par le paradoxe entre la présence fréquente de figures d'aveuglement dans le cinéma commercial et la façon dont celui-ci est représenté. Ensuite, nous partagions une fascination grandissante pour une certaine « iconisation » du visage humain dans le cinéma d'avant-garde, comme par exemple les *Screen test* en noir et blanc d'Andy Warhol et les films d'autres artistes proches de la Factory de Warhol tels que Gerard Malanga et Danny Williams.

Nous étions assez certains de pouvoir faire un film à partir de ces deux éléments. Avec *Contre-jour*, nous poussons notre travail un peu plus loin vers l'abstraction. Jusqu'ici, je considère ce film comme notre œuvre la plus riche en niveaux de lecture. Il traite de sujets déjà abordés dans nos travaux précédents mais que nous affrontons ici différemment, jusqu'au point de les renier à certains moments. Idéalement, le spectateur sera confronté à plusieurs idées (dont une réflexion sur la vision), autant de façon concrète que métaphorique.



D'où proviennent les images du film ? Dans le cas d'utilisation d'images préexistantes, comment reliez-vous votre film à ces références ?

Nous utilisons souvent le *found footage*. C'est le cas de la moitié des images de ce film, qui ont requis un processus très élaboré de sélection de plans provenant autant de l'histoire du cinéma que de films de série B ou de séries télévisées récentes. Les plans collectés étaient refilmés en intervenant sur la netteté et l'exposition de façon à ce qu'il n'y ait pas de hiérarchie entre eux. Ce matériau est plein de références cachées qui sont en même temps détruites, les images étant rendues difficilement identifiables.

Le reste des plans montre surtout nos personnages principaux et a été filmé en 35 mm, en une journée de studio. Leur traitement est différent (en noir et blanc, sans clignotement), le défi étant d'associer les multiples matériaux en une dramaturgie et une structure déterminée.

Dans l'obscurité d'une salle de cinéma, les passages clignotants et les soudaines apparitions de lumière peuvent être pénibles pour les yeux. Voulez-vous que le spectateur endure le film comme une expérience douloureuse ?

La qualité de *Contre-jour* avec sa structure écrasante et exigeante repose au delà de ce que les mots peuvent décrire ; il faut l'expérimenter, en particulier visuellement. Nous avons tendance à oublier combien l'œil est un outil très sensible. Alors, oui, le film peut être douloureux à regarder mais il comporte une certaine vitalité. Ce film est physique et c'est évidemment volontaire.

En quoi pensez-vous votre film comme un documentaire ? De quelle façon votre film se connecte-t-il au réel ?

C'est une question intéressante. Le directeur artistique du festival a invité le film à la sélection, nous n'avions pas pensé à le proposer, il serait peut-être plus juste de lui adresser la question...

Je pense que ce film est loin d'être un documentaire, néanmoins, c'est formidable de pouvoir le montrer dans ce contexte. Ce film aborde des sujets tels que l'imagination, les rapports, la présence et l'absence, la représentation des images, les mécaniques du cinéma, etc. Il y a de nombreuses façons de relier cette expérience à la réalité individuelle du spectateur.

Le film fait référence à l'univers médical. Pensez-vous que les cinéastes, comme les chirurgiens ophtalmologues, opèrent sur le regard des autres ?

Oui. Ils le peuvent, définitivement. Mais comme vous le savez, ce n'est pas toujours pour le mieux. ■ Propos recueillis par Stéphane Gérard

Viajo porque preciso, volto porque te amo I Travel Because I Have to, I Come Back Because I Love You

Marcelo Gomes, Karim Aïnouz

Compétition internationale - Brésil, 71'

Aujourd'hui, 20h45, Petite salle / Mercredi 24, 12h, Petite salle

José Renato, géologue, est envoyé en mission d'études dans le Nord-Est du Brésil, pour déterminer la trajectoire d'un canal qui va traverser la région. Une région aride, jalonnée de villes désertées, dont les habitants ont été délocalisés.

C'est en fait un tout autre voyage que le géologue entreprend. La mission est un prétexte à un voyage intérieur, où le narrateur (une voix-off à la première personne) s'interroge sur lui-même, sur son histoire d'amour avec sa femme Blondie, leur séparation.

Une phrase lue au détour d'un hôtel, sur une affiche démodée, devient le leitmotiv du monologue intérieur, du voyage, du film : « Viajo porque preciso, volto porque te amo ». (« Je voyage car je le dois, je reviens car je t'aime »)

Ce road movie, aux allures de voyage initiatique, nous fait traverser des paysages désertiques, lunaires, clairsemés d'apparitions tout au long de la route, au fil du parcours du géologue : un couple de paysans, Nino et Perpétua, inséparables depuis 50 ans ; des motels miteux (déjà vus dans l'errance du photographe d'*Alice dans la ville* de Wim Wenders) ; des stations essence fantomatiques ; la menace d'un orage ; la route la nuit, éclairée par les phares des camions ; une ferme où vit une famille de cinq filles à l'air maussade ; un restaurant de routier où plane l'ennui, le vide ; un marché nocturne et ses charretiers ; des travailleurs au repos dans leur hamac ; un cordonnier qui fredonne une chanson d'amour ; le visage d'une fillette aux yeux de miel qui rappellent au narrateur ceux de sa femme Blondie.

Images hallucinatoires, sur lesquelles, dans une correspondance imaginaire, la voix martèle : « Ce voyage était pour oublier, mais je ne fais que me souvenir », « ...ce voyage me ramène au jour où tu m'as quitté. Je pense sans cesse au retour, mais je n'ai nulle part où aller ». C'est le voyage d'Ulysse mais sans but, sans retour, sans terre, sans Pénélope.

Le voyageur va alors s'oublier dans les bras d'une femme, de plusieurs femmes. Le film tente là une série de portraits (traités sous forme de photos, d'images intimistes, de corps exposés, d'interviews) qui ressemble davantage à un catalogue de conquêtes : l'employée d'une station essence ; une jeune femme au seins « petits comme des olives » ; Rosa au regard triste ; Patricia, danseuse dans un club, qui rêve d'une vie normale et que le géologue en mal de vivre, perdu, interroge sur l'amour, la vie, les questions qui le hantent, tout en continuant sa mélodie sur sa femme Blondie.

La mission touche à sa fin, la route atteint un fleuve à 800m d'altitude d'où partira le canal, au bord d'une ville fantôme qui sera bientôt engloutie par les eaux. 52^e jour de séparation.

Au sommet d'une montagne qui surplombe l'étendue azur du fleuve, contemplant le paysage comme un paysage intérieur, le narrateur nous livre : « C'est pour ça que je fais ce voyage...pour me mettre en mouvement, recommencer à vivre ».

Les dernières images du film, montrant les sauts d'ange sauveteurs dans la baie d'Acapulco, parachèvent la morale (attendue) de l'histoire : la guérison au bout du voyage.

Au générique de fin, nous découvrons que cette matière documentaire si riche a été tournée entre 1999 et 2009. Cette information confirme l'impression ressentie tout au long du film : l'âpreté du réel contraste terriblement avec cette voix-off fictionnelle, dont les sentiments, les peines, restent désincarnées.

Tout comme on ne croit pas à la mission du géologue dont le travail, après les quelques pierres montrées au début, est vite évacué, de même le monologue plaintif du narrateur, complaisant, plein de lieux communs sur l'amour, ne nous atteint pas.

La force des visages, des corps, des paysages – bien réels, eux – la beauté des regards surpris par la caméra, l'emportent sur la quête du narrateur, sur son chagrin d'amour esthétisant.

Sans doute faut-il se raccrocher au « réel », à la vie des autres, quand la sienne a perdu de sa consistance. ■ Margherita Caron



La Quemadura

René Ballesteros

Premiers Films - France et Chili, 65'

Aujourd'hui, Cinéma 1 / Mercredi 24, Centre Wallonie Bruxelles



La Quemadura est un film très introspectif, il plonge au cœur d'une blessure familiale (la « brûlure » du titre), mais il s'agit aussi d'une enquête pour laquelle vous utilisez de nombreux éléments extérieurs (témoignages, photos...) et qui fonctionne sur une sorte de suspense. Comment avez-vous abordé le travail sur ce film et sa construction ?

Le son a été le premier élément. La prise de contact téléphonique avec ma mère a été l'élément déclencheur du film et celui qui a guidé sa construction au montage. Comme une présence fantomatique, invisible. Puis j'ai compris que, comme le fantôme, la personne disparue ne pouvait pas se matérialiser, que je ne pourrai voir que ses contours. Alors j'ai construit une espèce de trame faite de digressions (les livres, la piscine, la famille, la sœur, le frère) qui vont et viennent entre une voix venue du passé, mais sans mémoire, et un présent multiple, difficile à appréhender.

Mais pour être direct, je crois qu'il y a des choses, des expériences, qui ne peuvent pas se communiquer, qui ne peuvent pas être dites, certaines douleurs dont l'approche rend faible, font peur, et pour cela, pour s'approcher de ces abîmes, il faut se servir du langage, de la digression narrative, dessiner les contours de ce qui ne peut pas être regardé directement, comme le soleil en plein jour. Lorsque j'envisageais le risque pour ma sœur et moi de faire ce film, j'aimais bien nous voir comme les personnes qui pratiquent le « benji », qui se laissent aller librement vers le gouffre, mais solidement attachés à un élastique qui les relie à la surface.

Vous et votre sœur semblez liés au souvenir de votre mère grâce aux livres qu'elle a laissés lors de son départ. Ils semblent être le vecteur de la mémoire et la preuve qu'elle a bien existé...

Les livres sont un médium. Ils portent en eux quelque chose de vivant mais à l'état de repos, comme des corps cryogénisés, qui attendent que la chaleur de la lecture les réanime, qui attendent le lecteur, comme des corps muets en apparence. D'un autre côté, la mère est seulement une voix, une voix sans mémoire, sans corps.

Que signifient pour vous les séquences récurrentes qui offrent une sorte de « respiration » au film, où l'on vous voit dans une piscine ?

Quand j'étais en train de reprendre le contact téléphonique avec ma mère, je l'appelais la nuit, à cause du décalage horaire entre la France et le Venezuela. Parallèlement, je commençais, pour la première fois de ma vie, à apprendre à nager. Cette « coïncidence » biographique, ce moment de ma vie où ces deux actions (parler avec ma mère la nuit et me lever le matin pour aller à la piscine) se croisaient, je me suis dit que le film devait l'intégrer.

Ces séquences sont apparemment les seules tournées en France... Pourriez-vous revenir sur votre parcours et sur celui du film, qui est une coproduction franco-chilienne ?

Je suis arrivé en France en 2005. J'ai quitté mon travail comme psychologue dans le sud du Chili pour étudier le cinéma à l'Université Paris 8. Mon projet au début était basé sur mon expérience des cabines téléphoniques parisiennes (taxiphones), le fait de voir tous les soirs des étrangers qui communiquaient avec leurs familles. Je voulais faire un film sur ces gens. Soudain, un jour, je me suis souvenu des appels téléphoniques avec ma mère quelques mois après son départ, en 1982. Je me suis dit que c'était ça, l'idée qui m'obsédait depuis des mois. J'ai commencé à écrire le projet quand j'étais en Master Cinéma. J'ai commencé à tourner avec l'aide de l'université et le soutien d'amis. Puis j'ai commencé mes études au Fresnoy, qui m'a permis de continuer ce projet, de tourner davantage, de faire une bonne post-production avec du temps, une réflexion profonde sur le montage, une bonne équipe et une monteuse exceptionnelle. Parce qu'il me fallait de la distance, toujours de la distance, pour pouvoir aller au bout du projet.

■ Propos recueillis par Christian Borghino

Elie et nous

Sophie Bredier

Compétition internationale - 69', France

Lundi 22, 11h30, Petite salle

Sophie Bredier : « Elie est la personne qui m'a vraiment donné envie de faire du documentaire. En 1993 je cherchais pour mon premier documentaire, *Nos traces silencieuses*, co-réalisé avec Myriam Aziza, le témoignage d'un déporté et c'est là que j'ai rencontré Elie. Je ne pensais pas du tout le refilmer un jour. On est restés amis, il m'a présenté sa femme, ses enfants et je suis devenue assez proche de sa benjamine. Il y a deux ans, Elie m'a appelé et m'a demandé les coordonnées de Maurice Mimoun, le chirurgien qu'il consulte à la fin du film et qui est aussi dans *Nos traces silencieuses*. Je lui ai alors demandé pourquoi, et il m'a parlé de son envie de se refaire tatouer son matricule de déportation. À partir de là, j'ai senti que c'était peut-être un signe, qu'Elie me demandait quelque chose et j'ai trouvé ça tellement extraordinaire que je voulais l'accompagner.

Nous sommes partis d'une chose concrète, le corps et le matricule de déportation, pour déployer des questions abstraites telles que la perte, la transmission, le manque, la souffrance indélébile. Comment effacer l'indélébile pour Elie alors que son matricule a disparu à jamais ? Comment être à la hauteur d'une promesse que l'on se fait à soi-même et aux autres ? Au nom de quoi doit-on tenir une promesse ? Peut-être que les promesses sont faites pour ne pas être tenues ?

Dans le film, il y a une affiche de *The Wrestler* (« le catcheur »). Pour moi, tout le secret du film est dans ce plan. Elie doit se battre pour se faire comprendre. Quand le Professeur Mimoun lui dit : « C'est un faux », Elie lui répond : « Non c'est une copie ». Pour moi c'est très précieux, et je continue à être avec Elie. On peut penser qu'Elie termine son parcours sur cette idée du faux, mais s'il ne se fait pas retatouer, c'est aussi à cause de tout ce qui a été dit avant. C'est pour nous qu'il ne le fera pas. C'est là que le titre *Elie et nous*, qui peut sembler d'une extrême banalité au départ, prend tout son sens. C'est le choix cornélien du film. Dans la vie, on est parfois entendu, mais dans les phases de souffrance, on reste quand même isolé.

Je voulais que ce film soit drôle, car être aux côtés d'Elie est tout sauf mortifère. Je voulais qu'on ressente l'énergie de la vie tout le temps, je voulais un film qui raconte la déportation autrement. On parle d'un homme vivant qui est en train de se battre. Il s'avère que c'est un déporté. Mais c'est surtout quelqu'un qui est dans l'énergie de la vie. D'où le choix de cette musique électronique quand Elie est à la salle de gym, car je voulais parler de quelque chose de très contemporain, et non pas de ce qu'il s'est passé il y a soixante ans. La musique était très importante et je tenais à la chanson de Bashung, *Comme un lego*. Je voulais que le film se termine avec celle-ci.

Le film a mis longtemps à se faire. Ma productrice, Muriel Meynard, m'a accompagnée dans ce pari fou. Dire aujourd'hui qu'on va faire un

film sur un ancien déporté, c'est difficile. En tout cas lorsqu'on l'aborde sous ce prisme-là, pas victimaire, mais dans cette urgence du présent, comme un combat. J'ai été très émue, quand Javier Packer Comyn m'a appelée pour m'apprendre la sélection du film au Cinéma du Réel. Je désirais que ce film soit montré dans ce festival, pour cette question précisément du réel. *Elie et nous* s'interroge sur le passage à l'acte et sur le principe de réalité. Et le réel, c'est le point de vue sur lequel on se place pour saisir les choses. Je voulais que ce soit un film de dialogue et un film sur le positionnement. Quand on tient sa position, ça permet à l'autre d'avancer, de dégager sa pensée.

J'ai suivi un déporté, mais toutes les questions annexes sont universelles et pas seulement en lien avec la Shoah. Comment être l'enfant de son parent qui a souffert, que ce soit un Algérien, que ce soit un Rwandais, ou un Cambodgien victime des Khmers rouges ? Face au destin d'Elie je suis bouleversée alors que ce n'est pas mon histoire. Le cinéma, c'est peut-être entrer dans la spécificité d'une histoire, mais ce n'est pas spécifiquement la Shoah. Elie, ayant vécu la Shoah de cette manière et l'ayant dépassée de cette façon là, me passionne... Ce qui m'intéresse au départ c'est Elie tel qu'il est. J'ai de l'amour, de l'admiration pour cet homme justement parce que jamais il ne se met en avant, à cause de ce qu'il a vécu. Elie, c'est mon héros. Et j'ai voulu le filmer tel quel, avec ses moments de bravoure, de découragement, dans la lutte et le courage. »

■ Propos recueillis par Dorine Brun et Maité Peltier.

Cinéma 1

14:15 **1erF**

Tage des Regens
Andreas Hartmann
Allemagne, 72', VOSTF

16:00 **PF**

Le miroir aux alouettes
Amalia Escriva
France, 50', VF

1erF

La Quemadura
René Ballesteros
France, Chili, 65', VOSTF

18:30 **1er F**

Ren jian tong hua (School)
Wei Tie
Chine, 83', VOSTF (Eng.Sub.)

21:00 **DA A. Maysles #4 + rencontre**

Salesman
A. et D. Maysles
Ch. Zwerin, 91', VOSTF

Cinéma 2

14:30 **RE - Atelier de sonorisation**

Lichtspiel : Schwarz-Weiss-Grau
Laszlo Moholy-Nagy, 6', muet
La Marche des machines
Eugène Deslaw, 9', muet
Inflation
Hans Richter, 3', muet
Vormittagsspuk
Hans Richter, 6', muet

16:00 **PF + débat**

Conversations de salon II
Danielle Arbid
30', VO (arabe) STF
1erF + débat
Port of Memory
Kamal Aljafari
France, Palestine, Emirats Arabes Unis,
63', VO (arabe) STF (Eng.Sub.)

18:45 **1erF**

Cet endroit c'est l'Iran
Anonyme
Iran, 10', VOSTF
CI + débat
Contre-jour
C. Girardet, M. Muller
Allemagne, 11', Sans dialogue
CI
Memo Mori
Emily Richardson
Grande Bretagne, 49', VO (anglais) STF

21:00 **1erF + débat**

To Shoot an Elephant
A. Arce, M. Rujailah
Espagne, 112'
VO (arabe) STF (Eng.Sub.)

Petite Salle

14:30 **DA Masterclass**

Albert Maysles

18:15 **DA Xiaolu Guo #3 + rencontre**

An Archeologist's Sunday
8', VOSTF (Eng.Sub.)
We Went to Wonderland
76', VOSTF

20:45 **CI**

Viajo porque preciso, volto porque te amo
Marcelo Gomes, Karim Ainouz
Brésil, 71', VO (brésilien) STF (Eng.Sub.)

1er F Premiers Films

CI Compétition Internationale

DA Dédicaces et Ateliers

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, Mahsa Karampour, Charlotte Labbe, Daniela Lansuizi, Sylvestre Meinzer, Julien Meunier, Maité Peltier, Marianne Poche

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

Contact cinereel-publications@bpi.fr