



CNRS images /
Comité du film ethnographique

Réel 07

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

Journal du festival *Cinéma du Réel*

Jeudi 25 mars 2010



Acqua in bocca Pascale Thirode

Panorama français, 85'

Aujourd'hui, 16h45, Cinéma 1 / Vendredi 26, 16h15, Cinéma 2

« *Acqua in bocca* » est une jolie expression corse qu'on utilise plutôt dans un contexte intime, sinon on dit l'« omertà ». Littéralement, c'est « avoir de l'eau dans la bouche » : on ne peut pas parler... Ce qui apparaît, c'est qu'elle a un goût différent pour chacun. Mais même quand on ne parle pas, on laisse filtrer plein de choses... (Pascale Thirode)

À quel moment avez-vous entrepris ce film ?

La maturation du sujet a commencé il y a plusieurs années. Je savais qu'il y avait quelque chose de douloureux entre ma mère et moi, mais sans en connaître la nature. En 2003, je suis allée en Corse parce que

j'avais envie de voir l'île, voir si j'y avais encore de la famille. Je n'avais aucune idée de l'existence d'un secret. Je venais chercher quelque chose sans doute, mais je ne savais pas quoi. En rentrant, j'ai essayé de parler avec ma mère, mais elle n'a rien voulu entendre de mon voyage. L'idée même que j'y étais allée ne l'intéressait pas, donc je n'ai pas insisté. J'ai commencé à prendre des notes, mais pas dans l'idée d'un film, parce que ça me paraissait trop intime. C'était une douleur et je n'avais pas forcément envie de la partager, j'avais besoin de la cerner, de la comprendre. Puis, le mur de douleur que ma mère m'opposait a fait qu'à un moment, je suis passée outre. Cela me donnait le droit de vivre les choses autrement et de les faire vivre autrement à mes propres enfants.

Trois générations se retrouvent. L'aviez-vous anticipé ?

Les éléments que j'avais lors de l'écriture du film étaient : une mère, ses deux enfants et une voiture. Je voulais avoir une espèce de distance avec ce qu'on vivait. J'aimais la légèreté des enfants, et j'aimais cette voiture qui traverse l'île. Pour moi c'était important que cette voiture se déplace parce que je n'ai pas de lieu à moi, là-bas. La voiture symbolisait un petit refuge qu'on avait toutes les trois. De derrière les

vitres on voit l'île : je voulais qu'il y ait l'idée d'un filtre entre cette île et nous, tout ce non-dit... La voiture est aussi une protection, comme une bulle.

Il est intéressant de voir combien la circulation de la parole résonne avec la circulation dans l'île...

Oui, il y a cette idée de fluidité, de circulation, de « traversée », la traversée d'une époque. On parle beaucoup des années 40 mais toutes les images sont d'aujourd'hui, j'y tenais. L'un des parti-pris était de ne pas utiliser de voix-off. Je voulais que ce soit ancré dans le présent. Je voulais que la parole circule pour qu'elle retrouve sa place. Que ce soit symbolisé par plein d'autres choses, par ce mouvement qu'on avait vers les autres, par ces nouveaux visages, par cette ouverture à une nouvelle famille... Cette maison qu'on trouve... C'était du partage.

Vos filles sont-elles là en tant que « passeuses » pour vous ?

Oui, et ça marche dans l'idée du lien : j'avais conscience que j'étais au milieu de deux générations mais parfois j'étais un peu écartelée. Ce qui me donnait de la force, c'est que je me disais : « elles sont là » et « elles y ont droit ». Je ne veux pas être dans la reproduction de quelque chose qui consiste à fermer, à bloquer. Je n'ai pas une vérité, et je ne la cherchais pas, j'essayais de m'approcher de quelque chose et de comprendre, de poser des mots là où il n'y en avait pas, de ressentir, de vivre tout simplement quelque chose qui ne m'était pas donné.

Lorsqu'on est réalisatrice et au centre du film, des émotions peuvent transparaître au-delà de ce que l'on souhaitait...

Oui, c'est pourquoi le travail au montage a été de faire vivre les scènes et en même temps, de ne pas trop s'appesantir, d'enlever l'échafaudage, de faire tomber petit à petit tout ce qui pouvait empêcher, par trop de douleur, un spectateur de pénétrer l'histoire. Le travail, ça a été d'épurer, pour qu'il ne reste plus que cette traversée, dans tous les sens du terme : du temps, des personnages, d'une histoire, du continent à l'île... La notion de « traversée » est vraiment importante pour moi dans le film. Il fallait à la fois travailler tout ce qui était très personnel et qui faisait que tout le monde peut être touché, mais que dans le « très personnel », il n'y ait pas d'impudeur. Que le « très personnel » ne soit à aucun moment voyeur, que le spectateur, à aucun moment, n'ait le sentiment de se retrouver dans cette posture-là.

■ Propos recueillis par Laetitia Antonietti et Leïla Gharbi.

Ideal Match Cheng Xiaoxing

Compétition internationale - Chine, France, 14'

Aujourd'hui, 18h45, Cinéma 1 / Vendredi 26, 14h30, Petite salle



Quel est votre parcours et pourquoi avoir choisi de faire du documentaire ?

J'ai suivi une formation de scénariste à l'école de cinéma de Pékin. Puis je suis parti en France. Là, dans une résidence d'artistes, j'ai découvert ce qu'étaient les images non narratives, aussi à la sortie de cette école ai-je commencé à faire des documentaires. Je voulais réunir tous les moyens nécessaires pour tourner en pellicule, en équipe. Mes expériences antérieures m'ont permis de démystifier le cinéma, puisque j'ai appris à l'appréhender. J'ai donc fait un premier film, *Home vidéo Argentina*, passé en 2004 au Réel.

Pour moi, le documentaire aujourd'hui est très dilué, la démarcation entre les différents types n'est pas très claire, c'est donc un terrain intéressant dans lequel on peut conjuguer les genres. Au sein même du genre documentaire, je réalise deux types de films : ceux à destination des chaînes de télévision, qui comprennent donc beaucoup de contraintes, et ceux dont l'initiative est personnelle, comme *Ideal Match*, auto-produit avec les moyens du bord, et dans lesquels la liberté est beaucoup plus grande. Ce cadre laisse beaucoup plus de place à la spontanéité. On a une liberté de mise en œuvre, et d'écriture.

Tous les films que je fais sont assez personnels. Il s'agit toujours de tourisme, et du rapport qu'on a à l'histoire.

Pourquoi avoir choisi ce sujet ?

J'ai pensé ce film en grande partie en fonction du Cinéma du Réel. Je suis fasciné par ce festival en sous-sol, underground, à l'ombre des arts contemporains. Pendant deux semaines intensives, on y voit le malheur du monde. Car le réel n'est que trauma. J'ai donc voulu faire un film un peu plus léger, mais qui entoure un sujet grave. Pendant un tournage pour un autre projet, j'ai découvert ces endroits, différents parcs dans Pékin, où des parents cherchent mari ou femme à leur enfant. Je me suis directement fait alpaguer par des mères, qui m'ont vu comme un candidat potentiel.

J'ai été intrigué, et j'y suis retourné avec la caméra. Ma grand-mère m'avait organisé des rencontres arrangées de la sorte. C'est une tradition qui va se perdre. J'ai pris le parti de ne pas montrer les enfants de ces gens, qui ont pour la plupart une vie similaire à la nôtre. Les parents ont en tête qu'il faut se marier avant trente ans. Ils font

semblant d'ignorer que leurs enfants ont un mode de vie différent de ce qu'ils voudraient, ou tout simplement ne le savent pas. Ceci constitue un premier décalage. Le second se situe dans leur propre discours. Ils mettent en avant l'harmonie du couple : il faut que le conjoint soit gentil, mais ils sont rattrapés par la frénésie matérialiste : c'est quand même pas mal si le conjoint est propriétaire. On distingue à travers ces détails des points importants sur la Chine : il y a une disproportion entre les femmes et les hommes, et paradoxalement, ce sont les femmes qui ont du mal à trouver un mari. Elle sont plus indépendantes, font plus d'études, et dépassent l'âge habituel du mariage.

Vous montrez plusieurs cas de figure parmi ces parents. Vous êtes-vous basé sur des critères précis pour choisir les gens à filmer ?

Tout le monde ne veut pas être filmé. Avoir des enfants non mariés à trente ans, c'est la honte. Je n'ai pas sélectionné, j'ai pris ceux qui voulaient parler à la caméra. Certains viennent à ces réunions sans que ça se sache, d'autres viennent pour dénoncer cette société qui n'est plus comme avant, et qui ne fait pas son travail. Une femme d'ailleurs se plaint : le patron de son enfant ne s'occupe pas du mariage de ses employés, la mairie non plus. Autre cas de figure : un homme affirme qu'il est venu sur la demande de sa fille. On peut penser que travaillant, elle n'a pas le temps de trouver un mari, mais une autre hypothèse est que cette fille veut avoir la paix avec ces parents qui la harcèlent.

Il y a toute une série d'exemples possibles. Je ne voulais pas en montrer un seul. Ce qui m'intéresse dans le fond, ce sont ces parents en général.

À quel point les mariages arrangés existent-ils encore en Chine ?

Le problème aujourd'hui est que l'on doit être marié pour vivre légalement ensemble, même si ce n'est pas toujours respecté. Avant, pour un cas de concubinage, la police débarquait. Les mariages arrangés sont moins présents qu'avant, mais le mariage en lui-même est toujours important. C'est un contrat important.

Les produits de beauté par exemple se vendent très bien en Chine : les jeunes femmes chinoises sont celles qui ont le plus de pouvoir d'achat dans le monde. Elles vivent chez leurs parents, n'ont donc pas de loyer à payer, et peuvent dépenser presque 100 % de leur revenu dans les toilettes et produits de beauté, pour se vendre au meilleur prix sur le marché du mariage. Il n'y a toujours pas d'assurance chômage et maladie, il est donc bon de trouver quelqu'un de riche.

D'autre part la Chine hérite du confucianisme : la femme doit toujours être un peu inférieure à l'homme. Pour une femme chef d'entreprise, c'est très dur de trouver un mari, car elle-même refuserait d'être avec un homme qui ne peut pas l'impressionner.

Un plan récurrent de votre film montre des gens qui passent et regardent quelque chose qu'on ne voit pas. Quelle en est la signification ?

On peut imaginer qu'ils regardent une annonce, ou une personne qui parle. Au moment du montage, j'ai trouvé un dispositif pour rendre ce plan récurrent. Il montre le général et le particulier : le lieu, les différents espaces, les allées remplies de gens, en même temps que des personnes au premier plan. Il y a donc une mise en relief. Je voulais montrer que ces gens font partie d'un ensemble, d'un certain mode de pensée, et qu'ils sont chacun assez uniques.

Certains viennent depuis cinq ans, c'est pour eux une habitude. Ils se retrouvent avec d'autres personnes qui partagent leur avis. Aujourd'hui, les mœurs encadrées d'autrefois sont plus diluées. La jeunesse n'est plus ce qu'elle était. Ils sont perdus entre deux époques.

■ Propos recueillis par Charlotte Labbe

Dames en attente

Dieudo Hamadi, Diwita Wa Lusala

Premiers films - 24', République démocratique du Congo

Aujourd'hui, 20h30, Petite salle / Vendredi 26, 10h, CWB



République du Congo, hôpital de Kintambo. Les locaux sont bondés par de jeunes mères. Elles ne sont pas à même de payer la facture d'hospitalisation, et de ce fait, ne peuvent pas sortir. Là est tout le paradoxe : plus elles restent, plus la facture augmente. On en vient au troc. Dépouillées de tout, certaines n'ont encore pas assez. Leurs maris se présentent, mais c'est toujours le même problème. La caméra suit les événements de manière neutre. Pas de demande d'informations supplémentaires, ce n'est pas vraiment la peine. On constate juste cette situation inextricable.

Les cas de figure nous paraissent fous, les sommes à payer dérisoires. Une jeune femme s'explique, elle s'est faite violer. Elle ne retrouve pas le père de son enfant, qui a bizarrement déménagé. Personne ne l'aide. Sans parents ni amis, elle ne doit compter que sur elle-même. Une vague lueur de lucidité est amenée par le directeur de l'hôpital : son violeur doit payer la facture. À voir l'attitude froide qu'ont les médecins et les administrateurs, ce cas de viol n'est pas le seul. La police n'intervient pas.

Les dettes augmentent. Personne ne paie, l'hôpital réclame. Ces femmes se trouvent être prisonnières d'un univers où leur parole est constamment mise en doute. L'argent est maître, mais il est absent. Personne n'échappe à ce système défaillant. L'administratrice que l'on suit semble crouler sous le travail incessant que lui demande la gestion des factures. Sous une froideur de façade, elle aussi peut-être est à bout.

Le mauvais état de ce service public interpelle. Les sanitaires sont sales, se plaignent les mères. Mais c'est à elles de les laver, répond la gestionnaire. Elles doivent faire comme si elles étaient chez elles. Mais ce n'est pas le cas, et elles passent le plus clair de leur temps à changer les couches de leur nouveau-né, et à regarder par la fenêtre cette rue qui signifie pour elles la liberté.

La police n'intervient pas. On apprend qu'elle a une dette énorme envers l'hôpital. Ce dernier réclame ce qui lui revient de droit, en s'attaquant à des mères sans le sou qu'on retient prisonnières. C'est un cercle vicieux contre lequel on ne propose pas de solution. Y en a-t-il vraiment une ?

Le réalisateur offre un film d'une extrême simplicité, sans effets ni voix off. Il ne pose aucune question, ne prend aucun parti. Police et argent absents, un hôpital-prison, et des mères en captivité. Une fenêtre sur un monde bien triste. ■ Charlotte Labbe



Koyamaru, l'hiver et le printemps

Jean-Michel Alberola

Panorama français, 88'

Aujourd'hui, 16h, Petite salle / Samedi 27, 13h, CWB

Comment vous êtes vous retrouvé à faire ce film au Japon, dans ce village, autour de cette problématique ?

En 2000, j'ai été invité par Fram Kitagawa, pour mon travail de peintre, à la triennale d'Echigo-Tsumari, une triennale d'art contemporain qui est organisée pour lutter contre la désertification de cette région. J'y ai proposé le projet d'un bâtiment avec onze fresques qui parlent de l'utopie. Le projet a été construit à Koyamaru en 2003.

En 2006, je retourne à Tokyo, où je retrouve Fram Kitagawa qui me demande de façon informelle si j'ai un projet pour la triennale. Je lui réponds que je ferais peut-être un film avec les habitants, puisque je commençais à les connaître un peu. Une fois la phrase prononcée, j'ai su qu'il fallait que je le fasse.

Qu'est-ce qui vous a attiré vers un traitement de l'image si singulier à l'époque des technologies numériques ?

Je tenais à tourner en 16mm et pas en vidéo parce que je voulais inscrire à l'intérieur du film l'espace et le temps. Plus tard, j'ai compris que la relation entre le numérique et l'argentique est un problème capital aujourd'hui : dans le numérique il y a une plus grande rapidité, une plus grande facilité d'utilisation et d'exécution alors que dans l'argentique, il y a quelque chose d'autre, il y a un autre temps. Nous avons donc fait le film avec 5 caméras : une caméra de poing, la Beaulieu (16mm), la Aaton (super 16), une caméra numérique professionnelle et une super 8.

Quelle idée aviez-vous de ce village au début du tournage ?

La première chose à laquelle j'ai pensé, c'est parler de la distance entre eux et moi, étant occidental, plus jeune qu'eux (ils ont entre 70 et 85 ans) et eux vivant en autarcie quasi complète. De plus, ils sont à l'intérieur d'un système économique désastreux puisque les États-Unis imposent au Japon l'achat de riz thaïlandais, qui entraîne une mévente du riz japonais, ce qui est cause de suicides et de dépressions. Comment peuvent-ils résister à ça ?

L'équivalence de cette résistance, c'est la résistance à l'hiver. Tout le printemps, l'été, l'automne, ils vont faire des provisions de manière à pouvoir tenir face à l'hiver et ses six mètres de neige par an.

Comment avez-vous préparé les entretiens au niveau du contenu et d'un point de vue technique ?

Les entretiens, c'était particulier. Il y avait une interprète qui travaillait avec nous. Certains points devaient être évoqués dans le film, je lui disais de quoi elle devait parler et on filmait une Japonaise qui parlait avec des Japonais. Je n'intervenais pas, il y a eu une traduction pour le montage mais je ne savais pas ce qu'ils disaient pendant le tournage. Ce qui était fondamental, c'était qu'il y ait une conversation d'une jeune femme avec des personnes âgées, à l'intérieur de la langue japonaise.

Pour moi, il y avait une certaine humilité à faire les entretiens de cette manière, je suis resté à distance d'eux. Dans l'avant-dernier plan du film, on voit le type qui est dans la rizière, avec la perche à côté de lui, je filme à cinquante mètres d'eux. Parce que tout ça vient de loin, moi je viens de loin, ils viennent de loin et cette distance est maintenue tout le temps. Le film est en deux parties, la deuxième, qui traite de l'été et de l'automne et qui est en cours de montage, s'approche beaucoup plus des habitants.

Cela fait plusieurs années que vous travaillez avec eux donc, malgré toutes ces frontières, vous devez commencer à avoir une certaine relation avec eux...

Oui, j'ai une relation d'estime avec eux et ils m'ont fait totalement confiance. À un certain moment, les habitants sont entrés dans le travail du film. Tout d'un coup ils se mettaient à me dire à quel endroit la caméra pourrait être placée pour tel plan, ça m'a beaucoup plu.

Je décidais du cadre, de la distance à laquelle je me tenais avec la caméra mais ils avaient compris la mécanique et tout est devenu complètement ouvert après six mois de tournage. J'y suis allé tous les mois et demi pendant les deux ans et demi du tournage, j'avais confiance en eux et ils faisaient confiance à la caméra.

Combien de temps restiez-vous ?

On ne pouvait pas rester plus de deux ou trois jours. Ça perturbait leur vie. On se disait : « aujourd'hui on filme ça », on faisait un ou deux plans par jour, « demain on fait ça et après-demain on va faire ça et après on part ». Sinon, ils étaient pris par cette espèce d'intrusion. C'est pour ça que je montre la perche, la caméra, parce que j'essaie de signaler l'intrusion du processus documentaire.

L'autre raison de la présence du matériel c'est que, quand la personne est à dix mètres de vous, on ne peut pas avoir une perche de quinze mètres de long, donc elle est dans le plan. La présence de la perche, c'est un repère d'échelle. Quand je peins des murs qui font huit mètres de hauteur, je demande toujours qu'il y ait un tabouret ou une personne à côté, pour qu'on se rende compte de la hauteur. Là, le matériel, c'est un point d'échelle. ■ Propos recueillis par Stéphane Gérard

Le bateau du père Clémence Hébert

Premiers films - Belgique, 75'

Aujourd'hui, 17h30, Cinéma 2



Dès la première lettre de votre père, le titre du film résonne avec le poème de Rimbaud, Le Bateau ivre. Était-ce un texte de référence pour vous ?

Rimbaud est une référence importante, mais pas directement *Le Bateau ivre*. J'avais souvent ce vers en tête : « C'est pour dire que ce n'est rien la vie : voilà donc les saisons ». On le trouve dans une des versions de *Ô saisons, ô châteaux*. Le film commence en hiver et se termine au début de l'automne. C'était très important pour moi. À trois périodes de tournage correspondaient trois saisons : l'hiver, le printemps, l'été. Je voulais qu'il y ait une ouverture vers la lumière et la nature au fur et à mesure que l'histoire se dénouait et s'apaisait. Mais c'est drôle que vous me parliez du *Bateau ivre*, parce que c'était une grande référence pour mon père. Le titre du film vient d'un roman de mon grand-père maternel, *Le Bateau du Père* (1), qui raconte un naufrage dans une famille de pêcheurs du Cotentin. Il rendait hommage au poète Côtis-Capel (2) qui écrivait en patois de la Hague et donnait à sa propre expérience de pêcheur une dimension universelle. Je me suis imprégnée de ces textes pendant le tournage et le montage, de la rugosité de cette vieille langue, de son âpreté.

L'un des thèmes du film est la culpabilité que l'on peut éprouver en survivant à un être cher...

J'étais partie de Cherbourg pour apprendre le cinéma. Je l'avais vécu comme une fuite où je laissais tout derrière moi. J'avais un sentiment de culpabilité envers mon père bien sûr, mais envers toute ma famille et ma ville aussi. Je devais donc y revenir et y faire mon premier film. Mais cela n'a pas été naturel de faire un film à la première personne. Si on m'avait dit d'emblée : « Tu vas faire un film sur ta famille », j'aurais refusé. Le projet écrit était plus large. En fait, pour aller au bout de l'intime, il y a eu énormément de filtres à enlever. Même chose au niveau de l'énonciation. Il a fallu s'adapter de nouveau. Au départ, le

personnage principal du film devait être mon frère jumeau, mais il n'est pas venu. Au début, c'était donc « il » et non « je ». Dire « je » a été très compliqué à assumer, je ne l'avais pas prévu. J'étais dans ma chambre d'hôtel, personne ne voulait être filmé, j'ai dû prendre quelqu'un... c'était moi.

Vous tenez la caméra, comme si vous preniez la suite de votre père, était-ce votre démarche de départ ?

Ma démarche de départ était de créer un dispositif de tournage qui ne devait pas trop s'écarter du film de famille et de la façon de filmer de mon père. J'ai surtout gardé l'idée du « tourné/monté » et l'idée d'une caméra qui devient comme l'extension d'un œil, un regard. Mais je ne cherchais pas spécialement à filmer comme lui. Je fais partie de la génération vidéo. Mes images d'enfance sont en vidéo, mes premières caméras étaient vidéo et c'était important pour moi de chercher une écriture qui corresponde à ce médium.

Il y a une grande pudeur dans votre façon de comprendre, de chercher. Avez-vous trouvé des réponses en faisant ce film ?

J'ai surtout appris qu'on ne pouvait pas forcer les choses, qu'on devait accepter de recevoir le réel comme il était, de ne pas vouloir le maîtriser à tout prix. Et c'est une leçon de cinéma aussi.

Pourquoi la chambre d'hôtel ?

La chambre d'hôtel est un élément très important du dispositif. Cela m'a permis d'établir une distance avec mon histoire. La question de la distance, pour moi, ne devait surtout pas vouloir dire que j'étais distante. Surtout pas. Je revenais à Cherbourg pour me confronter à la disparition de mon père, à sa solitude, à ce que j'avais fui. Je voulais partager de vrais moments, une véritable émotion, je voulais retrouver une intimité avec mes proches. La bonne distance pour moi était donc à trouver entre cette volonté de m'immerger, de vivre réellement ce qui se passait, et de faire un film. Je devais être au plus près de mon histoire, de ce que je ressentais, avec une caméra légère, un dispositif intuitif comme « une caméra stylo » et en même temps, il fallait penser en termes de narration, de problèmes techniques et de spectateurs. Pour que les sentiments puissent exister, il a fallu créer un quotidien : le quotidien du tournage, le quotidien du film. Il a fallu créer un cadre fictionnel. Le film n'aurait pas pu se dérouler chez ma mère ou chez ma sœur, par exemple, parce que ce quotidien-là ressemble trop à ma vie. À l'hôtel, je n'étais pas chez moi, j'étais là pour faire un film, et je ne sortais jamais de cela. ■ Propos recueillis par Lydia Anh et Leïla Gharbi

(1) Pierre Godfrey, *Le bateau du père*, écrit en 1979 et édité en 1989 aux éditions Isoètes à Cherbourg.

(2) Côtis-Capel, pseudonyme littéraire d'Albert Lohier (Urville-Hague, Manche, 1915-1986), était poète, prêtre et marin-pêcheur. Il avait écrit un poème intitulé *Le bateau de mon père*.

Cinéma 1

14:15 **1erF**

Au nom du Père, de tous, du ciel

Marie-Violaine Brincard

France, 50', VOSTF

1erF

Le Collier et la Perle

Mamadou Sellou Diallo

France, Sénégal, 52', VOSTF

16:45 **PF**

Acqua in bocca

Pascale Thirode

85', VF

18:45 **CI**

Ideal Match

Xiaoxing Cheng

Chine, France, 14', VOSTF

PF

In purgatorio

Giovanni Cioni

Italie, France, 69', VO (italien)STF

21:00 **CI**

Alamar

Pedro Gonzalez Rubio

Mexique, 73', VO (espagnol) STF

Cinéma 2

14:30 **CI + débat**

1428

Haibin Du

Chine, 116', VOSTF (Eng. Sub.)

17:30 **1erF + débat**

Peter In Radioland

Johanna Wagner

Grande Bretagne, 10', VOSTF

Le Bateau du père + débat

Clémence Hébert

Belgique, 75', Eng. Sub.

20:15 **NF + rencontre**

Corneille-Brecht

Jean-Marie Straub

France, 29'

Précédé de *Pour Joachim Gatti*

Jean-Marie Straub

ND + rencontre

Operai contadini

J.M. Straub, D. Huillet

Italie, France, 123', VOSTF

Petite Salle

16:00 **PF + Débat**

Koyamaru, l'hiver et le printemps

Jean-Michel Alberola

88' VO (japonais)STF

18:30 **RE**

Forum Scam Premiers Films

20:30 **1erF + Débat**

Dames en attente

D. Hamadi, D. Wa Lusala

République Démocratique du Congo, 24'

VOSTF (Eng. Sub.)

CI + Débat

Vous êtes servis

Jorge Leòn

Belgique, 57'

VOSTF (Eng. Sub.)

MK2

15:30 **XD #9**

Underneath

Wei Liu, Chine, 12', VOSTF

Untitled part 3b

J. Salloum, Canada, Liban, 11', VOSTF

Saving Face

Jalal Toufic, Liban, 8', VOSTF

Requiem pour le XXe siècle

M. Klonaris, K. Thomadaki, France, 14'

Prière (2) pour refusniks

J.L. Godard, France, 3'

Europa 2005-27 Octobre

Straub et Huillet, France, 11'

(Posthume)

Gassan Salhab, Liban, 28', VOSTF

Tarrafal

Pedro Costa, Portugal, 16', VOSTF

J'habite un laboratoire

Hamé, France, 10'

18:00 **ND**

The Old Place

A.M. Miéville, J.L. Godard, France, 49'

Reportage amateur (maquette expo)

A.M. Miéville, J.L. Godard, France, 47'

20:15 **MM**

Brand New Day

Amos Gitai

France, 93', VOSTF

22:00 **DA** Xialu Guo #4

Three Short Films About Home

Chine, 12', VOSTF

Once Upon a Time Proletarian

Chine, 75', VOSTF

1er F Premiers Films

CI Compétition Internationale

DA Dédicaces et Ateliers

MM Music in Motion

ND Nous Deux

NF News From

PF Panorama Français

RE Rencontres et événements

XD Exploring Documentary

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

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

Contact cinereel-publications@bpi.fr

Suite à la fermeture momentanée du Centre Pompidou dimanche 21, les films suivants seront reprogrammés lors de séances gratuites (dans la limite des places disponibles) :

48 (CI) : vendredi 26, 11h30, Cinéma 1

Marguerite et le dragon (PF) : samedi 27, 11h45, Petite salle