



CNRS images /  
Comité du film ethnographique

# Réel

09

Bibliothèque  
Centre  
Pompidou  
publique d'information

Journal du festival CINÉMA DU RÉEL

Samedi 2 avril 2011



## SEM COMPANHIA JOÃO TRABULO

Compétition internationale, Portugal, 88'  
Aujourd'hui, 14h15, C1 + débat Petit forum

*Comment situez-vous Sem Companhia au sein de votre parcours?*

Mes films ont toujours été très atypiques. Je filme très peu, je suis lent. Je ne comprends pas bien cette urgence à réaliser des images. Je réfléchis beaucoup avant de m'impliquer dans un projet, c'est pourquoi je filme tous les quatre ans à peu près. Mon cinéma est très artisanal. S'approcher d'une chose presque parfaite sans jamais l'atteindre me plaît. J'aime aussi beaucoup travailler avec l'individu. Partir du particulier, de l'essentiel pour aller vers le plus général. Par ailleurs, mes films sont des démarches me permettant de comprendre ce que je fais.

*Sem companhia* m'a demandé trois ans de tournage et un an de montage. Mes autres films sont des expériences similaires. Ils contiennent à la fois un début et une fin, entre lesquels j'ai envie d'intégrer un monde. Le but ici n'était pas de remettre en question l'institution carcérale, même si je trouve ces endroits stupides : il s'agit d'écoles du crime. Il faut vraiment être fort. Les prisons avaient été conçues pour sauver les âmes, mais ce n'est plus le cas. Rien n'est fait pour préparer les détenus à leur sortie, ni à leur future intégration. Les activités artistiques proposées ici représentent un cas unique, un cadre privilégié. C'est une prison de deux mille hommes.

*Pourquoi avoir choisi d'entremêler fiction et documentaire?*

J'aime beaucoup mélanger ces deux genres car je pense que cela permet de faire passer des messages et des idées de façon plus philosophique et poétique. Je trouve aujourd'hui la fiction très décevante ; elle présente beaucoup de clichés. Il s'agit d'une très lourde machine, alors que j'aime l'idée qu'un artiste seul puisse aller filmer un homme travaillant dans une usine, par exemple, de manière très lente, au rythme du travail qu'il accomplit. Il avance et comprend petit à petit ce qu'il est en train de faire à mesure qu'il le réalise. L'union du documentaire et de la fiction permet aussi de se rapprocher de l'humain. Je pense qu'il s'agit d'une démarche plus ethnographique et sociologique qui permet d'évoluer vers un autre niveau de perception.

*Comment s'est déroulé le travail d'écriture et de préparation à la réalisation du film?*

J'ai obtenu des autorisations, mais cela a été compliqué car les directeurs de la prison ont changé plusieurs fois. J'ai dû faire preuve de beaucoup de persévérance et de ténacité.

J'ai organisé des rendez-vous au sein de la prison après avoir fait passer un message aux détenus par le biais de la direction, informant qu'un homme souhaitait faire un film allait passer beaucoup de temps dans la prison. J'ai fait circuler une liste d'intentions en expliquant ma démarche aux détenus : je ne voulais pas faire de film pour la télévision, je ne voulais rien censurer, je ne voulais pas que l'on soit limité dans ce que l'on pouvait dire, montrer et faire.

Quelques-uns ont été d'accord pour participer à l'aventure. Je trouve fascinant de pouvoir travailler avec des personnes qui ne viennent pas du milieu cinématographique : il est impossible de les contrôler et difficile de déterminer à l'avance ce qu'ils peuvent apporter.

J'ai rencontré Ernesto et Gaspar lors d'une de leurs répétitions de théâtre, par hasard, et j'ai tout de suite compris que j'avais trouvé mes personnages. Ils étaient jeunes, beaux, ils avaient un peu d'expérience théâtrale. Nous discutons beaucoup lors de nos rencontres, nous échangeons des livres, des informations, nous nous écrivions des lettres. Je leur ai montré des films comme *La chambre de Vonda* de Pedro Costa par exemple, qu'ils avaient déjà vu et qu'ils aimaient beaucoup. On a écrit quelques scènes après en avoir discuté. Certaines sont dans le film, d'autres n'ont pas pu y figurer car il a fallu sélectionner, j'avais 80 heures de rushes.

Par ailleurs, certaines phrases, en voix off dans le film, n'ont pas été inventées. Il s'agit de phrases d'Ernesto et de Gaspar que je captais de temps en temps et sur lesquelles on a décidé de revenir. Nous avons d'abord procédé à plusieurs essais. Il fallait retravailler cette matière jusqu'à en extraire l'essence.

Cette expérience a été formidable. Je pense qu'aucun acteur n'aurait pu accomplir ce qu'ils ont fait. Certes, ils n'étaient pas entièrement eux-mêmes, ils avaient conscience de la présence de la caméra. Mais plus on avançait, plus ils l'oubliaient. Le film a donc en partie surgi d'eux. Ils y ont fortement participé par leurs propositions et leur implication.

*Pour quel équilibre entre scènes répétées et scènes captées sur le vif avez-vous opté?*

On a beaucoup filmé et beaucoup jeté. La vidéo digitale présente l'avantage de pouvoir filmer pendant des heures et d'effectuer un tri par la suite. C'est ce que l'on a fait la plupart du temps et c'est la raison pour laquelle nous avons passé énormément de temps au sein de la prison. Il faut laisser place à l'intuition et être préparé. Il nous arrivait souvent de tourner pendant une heure sans couper. Tous les grands moments du film sont des fragments d'une plus longue séquence. Il m'arrivait d'intervenir, mais rarement, et de façon très subtile, comme au théâtre où l'on donne des indications aux acteurs. J'étais la petite voix qui disait, par exemple : "On pourrait revenir sur cette idée que vous avez évoquée."

Ernesto et Gaspar sont malins car ils savaient mener et diriger la conversation durant certaines scènes. Ils faisaient des pauses afin d'amener l'autre à s'exprimer. Puis ils relançaient avec finesse. La discussion paraissait avancer de façon très naturelle et spontanée alors qu'elle était parfois pensée et amenée.

Dans cette scène où Gaspar discute avec un camarade co-détenu autour de leurs expériences en mer, si Gaspar laisse transparaître la nostalgie ressentie face à sa passion, la pêche, il avait tout de même réfléchi à la façon d'agir et aux sujets qu'il souhaitait aborder. C'est lui, par ailleurs, qui m'avait demandé si l'on pouvait tourner une scène avec cet ami à lui. Attention : ces moments ne sont pas intégralement calculés. L'émotion qui naît reste vraie et pure ; elle est l'expression d'une intériorité.

*Que sont devenus Ernesto et Gaspar?*

Ils sont sortis de prison. Gaspar a repris son activité de pêcheur et est reparti en mer. Ernesto, lui, ne se sent pas bien et ne trouve pas sa place dans cette société. Il n'a pas de travail. J'aimerais qu'ils participent à mon prochain film.

*S'agira-t-il d'un projet sur la réinsertion après la prison ?*

Oui, mais il s'agit en même temps d'un autre projet, quelque chose de nouveau. Je souhaite reprendre ces deux personnages et continuer l'aventure avec eux.

Lorsque des personnes vous apportent tellement, vous souhaitez toujours leur renvoyer de bonnes choses en retour. Nous nous sommes divertis et nous sommes apportés mutuellement. Je ne pourrais jamais réaliser des films sur des mondes que je ne comprends pas. La réalisation est aussi une sorte de thérapie pour moi. J'aime comprendre les gens et je pense sincèrement que le plus important dans la vie est la rencontre.

*Ce sont des amis que vous avez trouvé là...*

Oui, ils sont très attachants. J'ai appris à les connaître, hors des préjugés. Nous avons tous notre côté sombre et notre côté pur et lumineux. Ernesto et Gaspar sont très humains. Ils ont été d'une grande dignité et d'un grand respect envers moi.

Mon seul talent ici a été d'avoir choisi les bonnes personnes et d'avoir eu la pudeur de couper aux moments où ça allait trop loin. Cela ne m'intéressait pas qu'ils parlent de leurs crimes.

■ Propos recueillis et traduits de l'anglais par Milaine Larroze Argüello.

## COMING ATTRACTIONS PETER TSCHERKASSKY

Compétition internationale Courts métrages, Autriche, 24'

*Qu'est-ce qui vous a amené à faire des films ? Si c'est ainsi que vous vous définissez, comment êtes-vous devenu cinéaste ?*

Je suis « accro » au cinéma depuis l'enfance. Quand je dis « enfance », je pense aux alentours de mes huit ans. A ce moment là, je commençais à aller au cinéma. Je viens d'un petit village, à la campagne et il y avait un cinéma très près de chez nous où j'avais le droit d'aller sans l'accord de mes parents. Au départ, j'aimais les westerns. Bref, cet amour pour le cinéma m'est resté, mais je n'aurai jamais voulu, ou pu, me considérer comme un réalisateur. Diriger une grosse équipe, être responsable de beaucoup d'argent, le tout associé à la réalisation de films commerciaux, ce n'est tout simplement pas dans mon ADN.

En 1977, à l'âge de dix-neuf ans, alors que je venais de commencer mes études à Vienne, j'ai assisté à un séminaire d'une semaine animé par le professeur Adams Sitney. A l'époque, j'ignorais que Sitney était le plus important historien du cinéma d'avant-garde américain, et j'ignorais tout aussi d'ailleurs de l'avant-garde. J'ai assisté à ce séminaire par pur hasard. Mon intérêt pour le cinéma



m'a amené à l'Austrian Film Museum, et c'est là-bas que j'ai reçu une grosse décharge : Stan Brakhage, Michael Snow, Peter Kubelka, Fernand Léger, Man Ray, et vous connaissez la suite ! J'étais complètement dépassé et soudainement, je savais que je pouvais faire des films tout seul, comme une forme d'art pur.

Peu de temps après, j'ai quitté Vienne pour Berlin, où j'ai passé les cinq années suivantes. A Berlin, presque tout le monde se baladait avec sa caméra super 8 dans la main, c'était de la folie. J'ai intégré ce milieu. Et tout a commencé là, en 1979, pour être précis.

*Votre film est fait à partir de found footage<sup>1</sup>. Comment avez-vous trouvé ce matériau et pourquoi avez-vous décidé d'en faire un film ?*

J'ai commencé à travailler avec le found footage en 1983, dans mon premier film *Freeze Frame*, qui comprend des séquences refilmées d'un film hollywoodien du cinéma des premiers temps. Mon premier film de « pur » found footage est *Manufacture* en 1985 – par ailleurs le premier film que j'ai fait en chambre noire, en appliquant ma technique de copie par contact, et qui est lui aussi fait à partir de films publicitaires.

En 1996, commençant avec *Happy-End*, j'ai complètement abandonné la caméra et basculé au found footage. Depuis 1997, j'ai fait tous mes films en chambre noire, y compris le dernier, *Coming Attractions*. Il est fait à partir de rushes de films publicitaires. Je n'utilise pas le spot final, comme c'était le cas pour *Manufacture*, mais l'intégralité du tournage d'un unique mouvement, de gestes infimes, effectués par des modèles, répétés encore et encore. Les réalisateurs de spots publicitaires laissent tourner pour n'utiliser souvent que deux secondes, moi j'utilise justement ce qu'ils jettent.

<sup>1</sup> Littéralement « métrage trouvé » : désigne la récupération de pellicules impressionnées dans le but d'enregistrer un autre film.

*Comment faites-vous vos films ? Quel procédé utilisez-vous et pourquoi choisissez-vous celui-ci plutôt qu'un autre ?*

La méthode que j'utilise peut s'expliquer ainsi : une bande de pellicule vierge, large de 15 centimètres et longue de 100 centimètres, est fixée à un support. Cette bande contient cinquante images, ce qui revient à deux secondes lorsqu'elle est projetée. J'empile alors une bande de found footage sur la bande vierge et la copie manuellement. Pour cette copie manuelle, j'utilise différentes sources lumineuses : assez souvent les lampes de poches classiques, en plus de la lumière « normale » de l'agrandisseur. Parfois j'utilise un faisceau laser pour ne copier qu'une partie d'un photogramme. Le geste d'exposer de la pellicule vierge devient alors une réminiscence de la peinture car je guide le laser à la main, comme on le ferait avec un pinceau.

Après avoir exposé ces cinquante images, je renouvelle le procédé, exposant ainsi la même bande de film à d'autres éléments de found footage. De cette façon, je peux associer des séquences disparates les unes aux autres et faire des collages optiques. Certaines parties de *Coming Attractions* ont jusqu'à quatre couches d'exposition venant de différentes sources, superposées les unes aux autres ou placées côte à côte. Exposer un mètre de pellicule avec plusieurs couches de cette façon, une image à la fois, prend habituellement entre 45 et 70 minutes. Quand cette étape est terminée, le film est développé à la main et je vérifie le résultat à la table lumineuse.

Ce procédé extrêmement manuel laisse des traces et s'inscrit dans les images. Autrement dit, le film lui-même témoigne de sa production manuelle. C'est ma réaction très personnelle à la disparition progressive des techniques cinématographiques classiques, à la perte de la pellicule, à son remplacement par les images générées numériquement par ordinateur. On peut dire que je vois mes films comme un adieu personnel au cinéma analogique.

Coming attractions est sélectionné pour le festival Cinéma du Réel. A quel niveau pensez-vous que votre film se connecte à la réalité ?

Ce qu'on appelle « réalité » est un système de signes. On ne peut percevoir que ce qui est déjà codé d'une façon ou d'une autre. Ce n'est pas qu'on ne comprend pas ce qui n'est pas codé, on ne le voit simplement pas. En ce sens, je considère les films préexistants comme une forme de « réalité de second degré » comprenant des couches de codes supplémentaires. Alors la différence entre deux systèmes (la « réalité » et le film) n'était pas aussi grande qu'elle semble l'être, c'est juste un différent degré de codage.

J'essaie de proposer une interprétation différente, une approche différente de ce que peut être le décodage. Pour ce qui est de *Coming Attractions*, je vous propose de visiter mon site <http://www.tscherkassky.at> – où vous trouverez un texte en anglais présentant le film et mes intentions.

■ Propos recueillis et traduits de l'anglais par Stéphane Gérard.

## DEDICACE A LEO HURWITZ

### ENTRETIEN AVEC TOM HURWITZ interrogé par Federico Rossin

Tom Hurwitz est un des directeurs de la photographie les plus honorés des Etats-Unis. Il fut le premier opérateur spécialisé dans le documentaire à être admis à l'*American Society of Cinematographers*. Lauréat de deux « Emmy Awards », il a reçu un « Sundance Award for best Cinematography ». Hurwitz signe la photographie de quatre films récompensés par un Oscar et de nombreux autres nominés, dont les récents *Killing in the Name* et *Dance Maker*. Il a obtenu également de multiples récompenses pour ses programmes télévisés. Il enseigne par ailleurs en Master de documentaire social à la *School of Visual Arts* de New York.

F. R. : Quel est votre rapport personnel aux films de Leo Hurwitz, votre père ? Vous a-t-il enseigné des choses ?

T. H. : Oh oui ! J'étais l'un des bébés dans *Strange Victory*. Je ne vous dirai pas lequel ! Il y a plein de bébés dans l'une des plus étranges parties du film. Vers le milieu, il est question du baby-boom, du fait d'avoir des enfants, dans un film sur le fascisme... Il n'y a que mon père pour imaginer une chose pareille ! C'est ma toute première expérience avec son travail.

Ensuite, je suis souvent allé m'asseoir et dessiner dans sa salle de montage. Je l'ai beaucoup regardé monter ses films. J'étais sur le tournage de *Waters' Edge*, un très beau film sur les plans d'eau de Manhattan, les docks et toute l'eau autour de New York. Charlie Pratt travaillait avec lui. On m'a autorisé à tenir l'Arriflex<sup>2</sup> dans ma main ; j'ai mis mon œil dans le viseur ; c'était curieusement orange, parce qu'il y avait un filtre. Cela ne ressemblait pas du tout à ce que j'avais imaginé. J'avais huit ans. J'ai su dès cet instant, que je voulais devenir opérateur.

Tout ce que j'ai appris de mon père vient d'avoir été là, d'avoir écouté. Il donnait des séminaires. Quand il a été blacklisté et qu'il n'avait plus de travail, de jeunes réalisateurs de New York, des monteurs, des opérateurs, ont organisé des conférences pour lui permettre de gagner sa vie en enseignant. J'écoutais beaucoup chaque fois que j'étais autorisé à venir. J'ai regardé ses films, encore et encore. Je l'ai regardé faire des films. Quand j'étais à l'université, vers le milieu de mon cursus, alors que je participais à un programme radio, étant très investi dans la musique à l'époque, il m'a sollicité comme consultant sur la musique de ses films.

Puis Peggy Lawson<sup>3</sup> est décédée. Leo a commencé *Dialogue with a Woman Departed*. Je prenais conscience juste à ce moment là que je voulais faire une carrière dans le cinéma et je lui ai proposé de travailler avec lui sur le film. Ce que j'ai fait pendant six mois, jusqu'à ce que je n'aie plus d'argent. Il ne pouvait pas me payer beaucoup. Ça a été difficile de collaborer avec lui, en tant que fils.

F. R. : Pourquoi ?

T. H. : C'était déjà difficile pour Peggy de travailler avec Leo. Leo adorait travailler avec des collaborateurs, mais d'une seule manière : à sa façon. Pour un fils qui cherchait à se démarquer, c'était dur ; j'avais l'impression qu'il aspirait tout l'air de la pièce. Je fondais moi-même une famille à ce moment là et je suis donc reparti de mon côté. Nous avons même commencé un film ensemble sur les mineurs de Harlem County et l'histoire d'une série de grèves, du mouvement syndical. C'était mon projet à l'origine. Cela ne s'est pas fait.

F. R. : Etiez-vous proche des réalisateurs des années soixante-dix ?

T. H. : Très proche.

F. R. : Le travail de Leo a été redécouvert dans ces années là , avec l'édition de nouvelles versions de ses films et des restaurations. Quel lien faites-vous entre sa génération et la vôtre ?

T. H. : Je parlais ce matin avec un ami. Il m'a rappelé que mon père avait l'habitude de dire qu'en Amérique, on a une « gomme à Histoire ». L'histoire de l'art des années trente a été effacée aux Etats-Unis. Et maintenant, on est en train d'effacer les années soixante-dix. Je veux dire qu'il n'y avait pas assez de liens entre le travail des réalisateurs des années trente et ceux des années soixante-dix. On connaissait les films, mais on ne les analysait pas. Et donc la plupart des films faits par les mouvements politiques des années soixante-dix manquaient d'une véritable qualité d'oeuvres d'art complètes, telles que Leo pouvait le faire. Sa génération a inventé un véritable style de montage.

F. R. : Il faut revenir sur le clivage de l'avant-garde ...

T. H. : Oui. L'avant-garde new-yorkaise des années trente était politique. Il y avait bien quelques courants abstraits, mais qui s'exprimaient faiblement. C'est surtout avec le flot surréaliste, juste avant et pendant la guerre, qu'ils ont trouvé leur voix. Dans le même temps, l'avant-garde politique a été supprimée, littéralement, physiquement supprimée, « blacklistée », et la seule voix à survivre fut le courant abstrait, de l'expressionnisme abstrait aux poètes surréalistes (Franck O'Hara, Kenneth Cook ...) ; la danse était déconnectée de la musique... Dans les années cinquante, l'art s'est développé sans cette avant-garde politique, si énorme, sexy et puissante, qui avait été écrasée.

A la fin de la guerre, Leo a été embauché par la chaîne CBS<sup>4</sup>, où il a pratiquement inventé la production télévisuelle. Il a pu expérimenter et développer plusieurs techniques : caméras multiples, consoles... Il y a formé toute une génération de plusieurs opérateurs. Des années plus tard, en 1961, il a été recruté par une petite chaîne américaine qui avait obtenu les droits pour filmer le procès Eichmann et pour mettre en place le premier studio de télévision en Israël.

<sup>3</sup> Seconde épouse de Leo Hurwitz, décédée en 1972.

<sup>4</sup> Où il a travaillé comme réalisateur, responsable des actualités et producteur.



Leo Hurwitz en tournage

Depuis 1936 et jusqu'à 1961, il était obsédé par la question du fascisme. Il avait quitté CBS pour réaliser *Strange Victory*. C'est peu après, en 1948, qu'il a été blacklisté. Il n'a pas pu travailler sous son propre nom pendant douze ans, ni à la télévision, ni au cinéma.

F. R. : Dans les années soixante, il travaille à l'Université...

T. H. : Il a enseigné à la New York University, où il a dirigé le Graduate Institute of Film and Television pendant huit ans. Puis on lui a demandé de prendre sa retraite, quand il a eu 65 ans. Ce qu'il a fait, en portant plainte pour discrimination.

F. R. : Dans *Dialogue with a Woman Departed*, il invente des formes : les collages, la sculpture, la peinture, la poésie et le théâtre...

T. H. : Oui, il aussi été le premier à utiliser l'animation image par image. Il faisait un film de promotion touristique sur les Etats-Unis, destiné au Panama, qui s'appelait USA, dans lequel il utilise la musique de Dvorak et sa 9ème symphonie et de la musique folk. Il y évoque l'histoire de l'Amérique avec des coupures de vieux journaux du XIXème siècle. Comme il n'y avait pas de très bon zoom à l'époque, il a utilisé une poupée pour changer la perspective...

FR : Que penser de cette génération d'historiens de l'art, de cinéphiles et de chercheurs qui exhume le travail de votre père ?

T. H. : Je crois qu'il y a deux raisons à cela. D'abord, un art qui ne connaît pas sa propre histoire ne se développera pas. Sans filiation, il n'y a pas d'art mature. Nous devons savoir qui nous a inventés : les Ralph Steiner, Willard Van Dyke, Paul Strand... Tout le monde passe directement de Flaherty à Richard Leacock. Les monteurs qui ont travaillé sur les films de Ricky [Leacock] avaient justement appris leur art au sein de cette Ecole new-yorkaise. Nous avons encore beaucoup de choses à découvrir. L'autre raison, c'est que tout recommence. La question des racines du fascisme se pose à nouveau aujourd'hui.

F. R. : A l'occasion de cette rétrospective, l'Ambassade des Etats-Unis n'a pas souhaité soutenir l'image de l'Amérique véhiculée par ces films. Donc, vous voyez, on continue de brûler Leo... !

T. H. : Etonnant ! Ont-ils vu les films ?... Il y a un questionnement implicite dans les films à sensibilité humaniste : pourquoi les gens se dressent-ils contre les valeurs humanistes ? Pourquoi ceux qui n'ont rien soutiennent-ils les riches ? Pourquoi ceux qui n'ont pas le pouvoir le donnent-ils à ceux qui vont l'utiliser contre eux ? Et pourquoi ceux dont le seul espoir est de développer leur propre univers, ne se battent-ils pas pour lui ? Nous interroger et nous déterminer par nous-mêmes serait l'inverse du fascisme.

Que se passe-t-il aux Etats-Unis aujourd'hui ? C'est une classe moyenne avec de bons emplois, mais qui a peur, qui soutient un mouvement comme le *Tea Party*<sup>5</sup>. Pourquoi cette peur les conduit-elle à se positionner contre l'assurance-santé ou contre les musulmans ? Ceci d'ailleurs concerne aussi la France. Comment pouvons-nous laisser tout cela arriver ?

■ Propos recueillis et traduits de l'américain par Christine Farenc.

## Cinéma 1

12:15

**CM**

*I Cani abbaiano*  
Michele Pennetta  
Suisse, 20', VO/FR

**CI**

*Exercices de disparition*  
Claudio Paziienza  
Belgique/France, 50', VOF

14:15 **CI**

*Sem Companhia*  
João Trábulo  
Portugal, 88', VO/FR+EN  
débat dans le Petit forum à  
l'issue de la projection en  
présence du réalisateur

16:30 **CF**

*Julien*  
Gaël Lépingle  
France, 80', VOF  
débat dans la salle à l'issue de  
la projection en présence du  
réalisateur

18:45 **XD**

*Poème #9 : Odes cinétiques*  
(sans dialogue)  
- *The magic sun*  
Phill Niblock  
Etats-Unis, 17'  
- *Nudes (a sketchbook)*  
Curt McDowell  
Etats-Unis, 30'  
- *Man.Road.River*  
Marcellus I.  
Brésil, 10'  
- *Easter morning*  
Bruce Conner  
Etats-Unis, 10'  
- *Mobile men*  
Apichatpong Weerasethakul  
Thaïlande, 3'  
- *Boyzone*  
Clarisse Hahn  
France, 10'

21:00 **NF**

- *Stardust*  
Nicolas Provost  
Belgique, 20', VO  
- *Foreign Parts*  
Verena Paravel, J.P. Sniadecki  
Etats-Unis, 80', VOEN/FR  
rencontre avec les réalisateurs  
de "Foreign Parts" à l'issue de la  
projection

## CWB

10:30 **CF**

*La Place*  
Marie Dumora  
France, 100', VOF

14:00 **CF**

- *Elégie de Port-au-Prince*  
Aïda Maigre-touchet  
France, 10', VO/FR  
- *La Guerre est proche*  
Claire Angelini  
France, 80', VOF

17:00 **CI**

*American Passages*  
Ruth Beckermann  
Autriche, 120', VOEN/FR

## Cinéma 2

11:30 **CI**

*The Last Buffalo Hunt*  
Lee Anne Schmitt  
Etats-Unis, 76', VOEN/FR

13:30

**CM**

*Extraño rumor de la tierra...*  
Juan Manuel Sepulveda  
Mexique, 20', VO/FR+EN

**1erF**

*Koundi et le jeudi national*  
Ariane Astrid Atodji  
Cameroun, 86', VO/FR

16:15 **DA EV**

*Richard Leacock #2*  
- *Jazz Dance*  
Roger Tilton  
Etats-Unis, 20', (sans dialogue)  
- *Original Cast Album-Company*  
D.A. Pennebaker  
Etats-Unis, 60', VOEN/FR

18:15 **DA**

*Leo Hurwitz #4*  
- *Henchman Glance*  
Leo Hurwitz, Chris Marker  
France, 31', VO/FR  
- *Strange Victory*  
Leo Hurwitz  
Etats-Unis, 75', VOEN/FR  
présentation par Annette  
Wieviorka, Sylvie Lindeperg  
et Tom Hurwitz

21:00 **EV**

*Hors scène #8*  
*Les années 80*  
Chantal Akerman  
Belgique, 79', VOF

## MK2

13:30 **SP**

*L'Héritage de la chouette - 1ère partie*  
Chris Marker  
France/Grèce, 78', VOF

15:15 **SP**

*L'Héritage de la chouette - 2ème partie*  
Chris Marker  
France/Grèce, 78', VOF

17:00 **EV**

*Hors scène #6*  
*Brasil84*  
Phill Niblock  
Etats-Unis, 77', (sans dialogue)

19:30 **MR**

*Odessa... Odessa!*  
Michale Boganim  
France, 96', VO/FR

22:00 **EV**

*Hors scène #9*  
- *Lettre à mon ami Pol Cèbe*  
Michel Desrois  
France, 15', VOF  
- *Are We Really So Far From a*  
*Madhouse*  
Li Hongqi  
Chine, 86', (sans dialogue)

## Petite Salle

11:15 **Rencontre**

*Table ronde Critikart :*  
*Sur les pistes du documentaire*  
en présence de Luc Moullet,  
Marianne Otero, Claire Simon et  
Mehran Tamadon

14:00 **DA**

*Atelier Gianfranco Rosi*  
120', VOEN/FR  
accès libre dans la limite des  
places disponibles

16:30

**CM**

- *Pa Rubika Celu*  
Laila Pakalnina  
Lettonie, 30', VO/FR+EN

**CF**

- *La Croix et la Bannière*  
Jürgen Ellinghaus  
France/Allemagne, 54', VO/FR

18:45 **EV**

*Hors scène #7*  
- *Rhodia 4x8*  
Groupe Medvedkine  
France, 4', VOF  
- *La solitude du chanteur de fond*  
Chris Maker  
France, 62', VOF

21:00 **MR**

*Les 30 ans du Bilan du Film*  
*Ethnographique - Festival Jean Rouch*  
- *La Boucane*  
Jean Gaumy  
France, 35', VOF  
rencontre avec le réalisateur à  
l'issue de la projection  
- *Stolat*  
Bike Johnstone, Pengau Nengo  
France/Papouasie Nouvelle Guinée,  
28', VOF  
+ projection d'un film rare de  
Jean Rouch

## Petit forum/Grande Salle

15:45 **débat**

*Sem Companhia*  
en présence de João Trábulo

18:30 **Grande Salle**

**Palmarès**

**1erF** Premiers Films

**CI** Compétition Internationale

**CM** Courts Métrages

**CF** Contrechamp français

**NF** News from...

**DA** Dédicaces et ateliers

**XD** Exploring Documentary

**EV** Ecoute Voir !

**MR** Mémoire du réel

**SP** Séances spéciales

**Rédaction** Laetitia Antonietti, Dorine Brun, Zoé Chantre, Stéphane Gérard, Manon Guichard, Daniela Lanzuisi, Milaine Larroze-Argüello, Anne-Lise Michoud, Anaïs Millot, Linda Ngita, Julien Oberlander, Maïté Peltier, Amanda Robles, Catherine Roudé  
**Rédactrice en chef** Christine Farenc **Mise en page** Fanny Delacroix  
**Contact** journaldureel@gmail.com