



journal ^{du} réel

numéro 9

dimanche 13 mars 2005

LA NÉBULEUSE DU CŒUR

JACQUELINE VEUVE

Suisse, 2005, 90 minutes

A travers la réalité médicale de la greffe du cœur, le film de Jacqueline Veuve questionne l'ambiguïté du rapport que chacun entretient avec son propre cœur, la façon dont le moi se compose, se défait et se refait autour d'un organe. Et les premières séquences du film déroutent : là où l'on s'attendait à voir des images qui disent la douleur d'une mort annoncée, on nous parle de peines de cœur, de souvenirs d'enfance, de cœurs de poulets et des tests d'ADN prélevés sur le cœur desséché de Louis XVII. Quel est le sujet du film ? De quel cœur parle-t-on ? Plutôt qu'une analyse, c'est un parcours que nous propose le film, dont l'origine est un premier malaise survenu en 2001 : *«En 2001, mon propre cœur qui jusque-là ne me causait pas de soucis s'est mis à battre la chamade, à s'arrêter. C'était aussi le moment de reprendre mon sujet sur le cœur, pour exorciser ma peur, pour comprendre et faire comprendre sa magie»*. Le parcours du film, qui commence par se perdre dans la nébuleuse d'histoires, d'anecdotes et d'affects propres au cœur pour aborder ensuite l'épreuve de la greffe, prend peu à peu tout son sens : pour parler du cœur, il faut commencer par ce qui l'entoure, montrer cette expérience première du cœur qui n'est pas physiologique mais métaphorique. *«Le cœur, un vis-à-vis qui tient lieu de tout»* disait Verlaine. Si le cœur s'ouvre, c'est pour crever, battre à tout rompre, se fendre, pas pour mettre au jour ses cavités.

On suit Jacqueline Veuve dans ses rencontres et ses visites incongrues : chez le charcutier devant un étalage de cœurs de toutes tailles, à Paray-le-Monial où des bonnes sœurs déballent des cœurs en argent voués au culte du Sacré-Cœur, à la Basilique Saint Denis où nous est contée l'histoire rocambolesque du cœur de Louis XVII, au musée du cœur de Bruxelles, fondé par un cardiologue. Cœur sacré, cœur historique, cœur poétique... Pris dans ce maillage, un homme raconte la perte de son jeune fils dans un accident et le don d'organes qui a suivi le drame, sauvant six personnes de la mort. Comme une blessure ouverte au sein du parcours poétique, et dans laquelle le film progressivement s'installe : la parole est donnée aux médecins, aux cardiologues, et surtout aux transplantés du cœur, six personnes qui disent chacune à leur manière, avec leurs mots et

leurs histoires, cet épisode qui bouleverse une vie entière.

L'opération médicale de la greffe d'un cœur, nous n'en verrons que quelques images, qui valent pour toutes les expériences. La réalité de cette opération est ailleurs, dans les histoires de chacun, dans le corps qui accueille le cœur et les vies qui ont dû battre à un autre rythme. L'existence est modifiée de part en part. D'abord dans le rapport au corps d'une vie mise sur registre, sous observation continue ; corps pharmaceutique de cet homme qui dit prendre 48 médicaments par jour, les séjours de plusieurs années à l'hôpital, les rechutes de «l'homme aux trois cœurs». Mais aussi dans le regard porté sur l'existence : la vie se trouve soudainement quantifiée, «prolongée» pour quelques années, cinq ans et après on ne sait pas, on verra... Face à ces comptes, à ces rabes de vie, certains confessent leurs envies de suicide, volonté d'en finir pour de bon à l'heure décidée.

Enfin, contenue dans le bouleversement du rapport au corps et à la vie, il y a la question plus complexe, plus ambiguë, de l'identité transformée par le cœur d'autrui. Le rapport de soi à soi doit se recomposer autour du cœur d'un autre. Et quel est cet autre ? La question de l'identité du donneur, tenue sous secret médical, cristallise les angoisses, les rejets, et parfois les fantasmes : sur fond de tango, un homme dit avoir la conviction d'avoir reçu un cœur de femme noire, un cœur de chanteuse de gospel ; une femme pleine de rage rentrée raconte son impression d'être constamment habitée. La plupart expriment l'envie de remercier la famille du donneur, sans doute pour apaiser une idée fixe, celle de profiter de la mort de quelqu'un. Et c'est là ce qui fait la dimension tragique du don d'organes : un don anonyme, amené par hélicoptère dans une boîte réfrigérée, un don qui ne peut appeler de contre-don et qui reste comme une énigme, en suspens. Tout recevoir et ne rien pouvoir donner en échange. *«Je suis ouvert fermé»* dit Jean Luc Nancy dans *L'intrus*, où il raconte sa propre expérience de greffe. Ce que sonde le film de Jacqueline Veuve, ce n'est pas une opération ni une post-opération, mais bien une entrouverture.

Sarah Troche

EL SOL DEL MEMBRILLO/ LE SONGE DE LA LUMIÈRE

VICTOR ERICE,

Espagne, 1992, 139 minutes

C'est un film dont l'histoire racontée ne tient pas à grand-chose: un peintre peint un cognassier qu'il a planté lui-même dans la cour de son atelier. Il commence à le peindre alors que les fruits sont déjà gros, sachant qu'il a juste quelques semaines avant que les fruits ne tombent et que l'on entre dans l'hiver. Le peintre peint chaque jour. Quelquefois, il reçoit la visite de ses amis.

Du cinéma, dans son essence, avec un rêve : capter la lumière, les rayons de soleil sur les feuilles et sur les fruits d'un arbre.

Antonio Lopez, le peintre, joue son propre rôle et les amis qui lui rendent visite aussi. Le cinéaste n'intervient pas sur le temps de l'action filmée, il ne compresse pas le temps de la réalisation de l'œuvre. Il s'en tient à cette action minimale, regarder le peintre regarder, nous apprendre à regarder la lumière, à la ressentir. Puis ces amis deviennent des personnages. Ils ont une histoire personnelle, un caractère, un avis très personnel sur l'œuvre du peintre, ils font avancer la narration malgré tout, même si, au milieu du film, le peintre décide d'arrêter sa toile (il n'arrive pas à capter la lumière) puis de faire une nouvelle tentative par le dessin.

Le réalisateur nous offre une place de choix pour assister au processus de création de l'œuvre. La caméra reste près du peintre et de l'arbre. Doucement, nous glissons du peintre vers l'arbre, puis vers le modèle. Le modèle est l'arbre. Il est un être de chair, sensible et mouvant selon l'humeur du peintre et du temps, sans cesse changeant avec la lumière. Et nous avons le temps d'entrer dans le mouvement de la lumière et dans celui du geste du peintre.

Alors on y entre, et on s'y perd. On a tout le temps, donc, de manquer chaque petit événement. Dans ce cadre fixe presque toujours identique, dans ce lieu unique, auprès d'un peintre aussi planté dans le sol que l'arbre qu'il peint, il y a tant de choses à regarder, de détails et de sensations à percevoir que nos deux yeux se prennent à divaguer et manquent chaque mouvement. Comme dans ce film de Bill Viola (*La Piscine*) où le plongeur figé dans la partie haute de l'écran disparaît. On pourra revoir le nombre de fois que l'on veut ce film, le moment clé de la disparition nous échappera. Autour de cette piscine, il ne se passe pas grand-chose, et en même temps tout, et ce sont ces petits riens qui appellent l'œil et non les mouvements de transformation eux-mêmes.

Et si ce film avait été tourné en vidéo numérique? Non, Victor Erice n'aurait jamais tourné ce film en vidéo. Cela aurait été un non-sens. La lumière, le grain, le cinéma, le mouvement, le son. Pour une « étude » de la lumière, le cinéma peut s'aider du son. Alors ce son? La vidéo l'a tué. Le son s'enregistre sur la même bande que l'image, il a été réduit à l'état d'un synchronisme rarement remis en question. Il est si évident que le son s'enregistre sans « rien faire » que l'on ne se pose plus la question, et que l'on n'écoute même plus.

Et pourtant, dans *Le Songe de la lumière*, les espaces de la cour et de l'atelier existent aussi par le son. Le réalisateur recrée ces volumes en renouvelant sans cesse la perception que l'on en a. Tout comme la lumière est changeante et transforme la représentation

de l'espace, les ambiances sonores changent selon le temps, l'heure, le jour de la semaine, sa propre humeur. Ainsi, dans le film, la lumière captée par le cinéaste est perçue par le spectateur grâce à ces micro variantes sonores réglées comme une partition musicale. La seule constante, ce sont les voix, toujours très claires; la cour, elle, n'est jamais la même. Et comme les temps de pluie qui ponctuent le film, il y a des silences. Du noir. Et de la lumière. Des ruptures de rythme. Des reprises.

Lorsque le peintre décide que son dessin est terminé, qu'il ne peut aller plus loin, le film ne se termine pas pour autant. Quelques autres personnages reprennent place dans la cour, autour de l'arbre, tous curieux des fruits de ce modèle, et comme fous. Je les perçois comme fous. Je ne veux pas qu'on touche à cet arbre car il n'est plus le modèle du peintre ; et je voudrais, moi aussi, follement, avoir le temps de le regarder de mes propres yeux. Mais rapidement quelqu'un touche, à ma place, un des fruits, puis le cueille. Jusqu'à laisser l'arbre nu. Alors sensation d'arrachement, de fin, presque de souillure, puis de mort. On était encore dans la lumière. Mais la fin de la saison remet le temps à sa place. Les fruits tombent. L'arbre est petit. Le modèle est assailli par des étrangers, visiteurs, femmes, hommes. *El sol del membrillo*, c'est le soleil du coing, un soleil étrange.

Et le cinéma a fait ça.

Aminatou Échard

ENTRETIEN avec LUANG KIYÉ SIMON Réalisateur de L'ÎLE ÉPHÉMÈRE France, 2004, 30 minutes

Quelle est l'origine de ton projet ?

(Rires) Il n'y en a pas! Ce n'est pas un projet! C'est un film. Et avant que je ne le tourne, il n'existait pas comme projet. C'est comme un champignon, cela se cueille. Je suis parti cueillir des pommes et je reviens avec des champignons. J'étais dans le travail de celui qui veut faire un film pensé à l'avance, travail très important pour moi: je suis allé au Laos pour faire un film sur ma famille, et un jour de repérages, quelque chose de tout à fait inattendu s'est passé, que j'ai vu et décidé de filmer, et très vite j'ai eu conscience que c'était important.

Dès les premières images ?

Les toutes premières images de la cassette Hi8, ce sont des images de repérages : un vue du Mékong, mon frère que je voulais filmer dans ce lieu, au premier plan ; des plans fixes, où j'essaye des focales. Dans le fond, un moment, j'ai vu un personnage, et c'est comme un flash, quelque chose qui me sort de mon histoire ! Mais en même temps tout était déjà dans le cadre, précisément dans ce lieu-là, dans cette histoire-là, comme si finalement on peut dire que le projet principal contenait ce film-ci. Je filmais mon frère, je lui ai dit de s'écarter, ce qu'il a fait de bonne grâce car il est très patient... Mais pour moi il est présent, cela n'a aucune incidence de le dire, ni pour le spectateur, mais c'est important sa présence, cela tient du partage, il était là, il voyait la même chose avec ses yeux.

Il y a la décision de rester, de suivre, sans savoir ce qui allait arriver. Il y a un plaisir de rester, de tenir le plan, de tenir la caméra, il se

passé une minute, puis deux, puis trois, et j'enregistre toujours, puis 10 minutes, je suis toujours là... Je suis resté 50 minutes, en plan séquence. Je peux dire que je me contentais d'enregistrer ce qui se passe, mais ce serait simplifier : c'était assez éprouvant, 50 minutes l'œil au viseur, c'est beaucoup de crampes, et ces crampes, ces douleurs, ces sensations pas naturelles, font que j'étais tout à fait conscient d'être dans la forme, dans un choix esthétique.

Il y a ce grand plaisir d'être le premier spectateur de cette vie sur l'île... je me sens privilégié, le premier invité à la fête... Cette idée de spectateur est fondamentale : je n'ai pas fait d'école de cinéma, mais j'ai été un spectateur boulimique et obsessionnel, de cinéma et de danse. Quand je filme, je suis un spectateur avec une caméra.

Pour moi, dans ce film tu es plus regard que spectateur...

Ce regard a été formé par tout mon parcours, j'ai fait de la peinture, et même avant j'ai toujours regardé, spécialement les gens. En occident, la majorité des gens ne veulent pas avoir affaire aux regards des autres, ce qui veut dire qu'ils se laissent regarder complètement. Après la peinture, j'ai glissé vers la photographie, peut-être à cause de cet intérêt pour les gens. Ensuite la pratique de la photographie a été le chemin le plus naturel vers le cinéma, car la photo ce n'est pas seulement le médium de l'image unique: avant de faire la photo, il y a tout un travail de regard... Il y a quelques années, j'ai suivi des gens dans la rue, tout cela pour une photo ou deux, mais tout le moment où je les suivais, je ne les perdais pas de vue, j'observais leurs attitudes, leur manière de s'habiller, de se faufiler un passage dans la foule... En fait, la photographie, ce serait comme du cinéma qui ne garderait du plan que le dernier photogramme. Mais toutes les minutes qui précèdent la prise de la photo, cela a, au niveau du regard, l'intensité de travail du plan filmé.

Tu estimes que ce film s'inscrit en continuité de cette démarche consistant à suivre et regarder les gens ?

Oui, je suis ces gens sur l'île, même si je ne bouge pas. Je filme très loin d'eux, mais c'est un peu comme les suivre. Il y a un truc en peu paradoxal... Je les filme de très loin en longue focale, ce qui aplatit les perspectives, et produit une image en deux dimensions, mais en même temps il y a un mouvement vers la profondeur de champs quand même, notamment le premier personnage qui va vers cette profondeur en marchant... Ici, je parle de la profondeur de champs non pas au sens optique de la netteté, mais de la profondeur au sens de rentrer dans le miroir. Comme dans les films de Kiarostami, ces chemins qui vont tous dans la profondeur en zigzaguant, notamment à la fin de *Au travers des oliviers*: ils sont très loin, en longue focale, ce soupirant et sa belle qui ne veut pas l'entendre et qui marche, qui marche, qui est de plus en plus loin... ce moment de cinéma m'a beaucoup marqué.

Aurais-tu filmé cette scène de près ?

Non. Parce qu'il y a ce paradoxe de la longue focale : on a l'impression d'avoir une plus grande prise sur la réalité, comme la première fois qu'on regarde dans des jumelles, et en même temps elle ne fait que dire la distance: si on a besoin de jumelles, c'est qu'on est très loin. Finalement c'était le seul moyen pour moi de filmer ces gens de l'île sans être d'une grande impudeur. Au moment où

les jeunes filles sautent à la corde, dans l'ignorance d'être filmées, dans une grande liberté et une grande sensualité, je me suis dit que c'était limite. Plus je filmais, plus je rentrais dans leur intimité, moins je me sentais le droit d'être là, et c'est vraiment la longue focale qui m'a permis de continuer. Quand on regarde ce film, on se familiarise peu à peu avec les silhouettes, quand quelqu'un apparaît dans le cadre, on le reconnaît tout de suite, mais en même temps, si je croisais ces personnes dans la rue, je serais incapable de les reconnaître.

Tu as filmé plutôt des formes mouvantes que des actions?

Les deux! J'aime bien les demi-informations, mais j'ai quand même filmé avec l'envie de savoir ce qui se passait. Pour la plupart j'ai à peu près compris mais dans l'instant il y a des choses que je goûtais vraiment parce que je ne savais pas ce qui se passait. Par exemple il y a un monsieur qui trace un terrain de foot avec une jambe, et au moment même je me demandais ce qu'il faisait, surtout dans les premières images. Comme il avait l'air de traîner la patte je me suis demandé s'il était blessé... Avec cette longue focale, à première vue on a l'impression de mieux voir, mais tout le long du film j'étais dans l'incertitude. Ces personnages féminins, je suis incapable de décider de leur âge, la plus jeune, 9 ans, dix, onze ans, douze ans... Le premier personnage qui marche dans l'eau, apparemment il travaille, il n'est pas là pour s'amuser, mais je ne sais pas ce qu'il fait. Je l'appelle le pêcheur, mais si c'est vrai, je ne sais pas ce qu'il pêche, comment il pêche...

Il y a aussi une raison technique: j'avais une petite autonomie, je devais fermer l'écran de contrôle, donc j'utilisais le viseur. Si les spectateurs vont voir le film sur grand écran, moi, j'avais un timbre poste. D'une certaine manière, j'étais coincé dans ce tout petit cadre, et en même temps, totalement ignorant de ce qui se passait hors champ, et c'est seulement après une dizaine de minutes, quand je commençais à fatiguer de l'œil, que j'ai levé la tête de la caméra pour voir ce qui se passait autour. Là c'est saisissant car la longue focale découpe vraiment un tout petit morceau du paysage... Alors j'ai décidé de quitter le viseur régulièrement pour voir la scène dans son ensemble. A chaque fois que je levais la tête, la caméra piquait du nez. Alors c'est quoi le corps du cinéaste? Finalement c'est l'œil qui tient la caméra, quand il s'en va, la caméra pique du nez, comme si la main n'avait pas d'autonomie! J'ai gardé un de ces moments, pour mémoire, quand deux enfants font la course... Si j'avais eu un pied, l'image aurait moins bougé, mais je me dis que c'est un champignon avec bougé, quelque peu hallucinogène.

Pour moi, la musique épouse parfaitement ce bougé, on dirait qu'elle reprend, amplifie et donne sens à la respiration du cadreur... Comment l'as-tu conçue?

L'envie de la musique, je l'ai eu tout de suite, justement parce que les gens étaient loin et que je n'entendais pas. Aurélien, le compositeur, a vu les rushes, pas le montage. Il a travaillé de son côté. Il n'y avait plus qu'à mettre la musique sur le montage. J'ai juste calé le moment où la musique devient un peu rock'n'roll sur un moment où l'image décolle aussi.



SUITE DE L'ENTRETIEN AVEC LUANG KIYÉ SIMON

Tu n'as pas du tout retouché à la musique, malgré ce moment rock'n'roll qui parasite il me semble un peu l'harmonie de l'ensemble ?

Non, car j'avais trop conscience de la beauté des images, malgré le fait qu'elles bougent, qu'elles ne sont pas parfaites au sens d'une production de cinéma, quand même ce sont des images très belles, et j'avais peur du film idéal, avec une belle musique et un montage tout en douceur qui gommerait les conditions totalement sportives du tournage, quelque chose de brut. Donc j'ai mis la musique presque telle quelle, même si je sentais bien qu'il y a des moments où je perdais l'équilibre de l'ensemble. Il y a des petits moments d'inconfort, mais c'est le prix à payer pour garder une certaine authenticité.

Ce n'est pas une posture que l'on a envie d'adopter pour autant, de vouloir toujours jouer les déséquilibres, la confrontation, les sorties de route, mais cela fait partie de l'histoire de ce film, que toutes les choses, sans être telles quelles, sont du premier élan.

En adoptant ce titre, « L'île éphémère », as-tu voulu conserver l'intemporalité des images et des corps que tu as filmés ?

On peut dire que c'est un film un peu irréel, hors des contingences sociales, politiques. L'île en soi c'est un territoire autonome, mais l'île sur le Mékong, c'est un bout de terre sur une frontière. J'ai filmé depuis le Laos, mais l'île est entre deux pays, entre le Laos et la Thaïlande, et c'est l'île d'une saison : les eaux sont revenues peu de temps après, et l'île a disparu. C'est une île éphémère. En même temps pour moi, c'est un vrai documentaire, et je suis très content d'être dans un festival qui s'appelle « Cinéma du réel ». Il n'y a pas plus réel que cela, le sujet en soi, ces gens, dans des choses élémentaires de la réalité : la marche, la course, des sauts, des chutes, des relations : on court à deux, on court à trois, on saute à la corde, on s'enfuit, on fait la guerre : ce moment où les jeunes garçons jouent à se lancer de la vase, j'appelle cela l'intifada. Cette île est un petit théâtre de la vie, c'est un petit monde que je montre à la fin dans sa totalité. C'est la naissance d'une esquisse, une représentation de ce qu'on appelle la communauté, ou une société. Il y a quelque chose d'idéal. J'étais content d'être loin, c'est ce qui me permet toute cette distance de réflexion.

Par contre, ce film principal sur lequel je travaillais au départ, c'est un film beaucoup plus proche, et l'île éphémère, ce tournage qui est devenu un film, cela a été une bonne façon de prendre de la distance avec mon propre projet, et ce « détour » a été une chance pour lui.

Ce qui est important par rapport à ce film, ce sont les corps. J'ai été éduqué en Occident et tellement habitué à voir le corps dans des représentations de souffrance, de crucifixions, de camps de concentration et de calvaire, que je suis très content de me replacer dans une représentation du corps différente. Au Laos, les corps ont cette beauté-là, de corps en bonne santé, ce que je retrouve un peu à Marseille, surtout en quittant Paris... Les gens au Laos n'ont pas un grand goût pour l'effort en général, la servitude du travail, il y a une grande désinvolture, et cela fait des vieilles personnes

magnifiques... Et ça parle de cela, aussi, ce film, tout en sachant que ce n'était pas son projet, ce n'était pas un projet...

Quel est ton autre projet ?

C'est sur ma famille, et là ce ne sont pas des inconnus, je suis proche d'eux, je donne beaucoup de l'intimité de mon histoire, de notre histoire...

En fait, je commence un travail au long cours qui s'appelle *Journal du retour*. On voit dans le générique que *L'île éphémère* est l'opus zéro de ce journal, l'autre film sur lequel je travaillais est l'opus 1, il fait 85 minutes. J'aurais pu dire que celui-ci est l'opus 1, et l'autre le 2, mais je l'ai mis à part : ce zéro qu'on a mis très longtemps à découvrir en mathématiques, c'est la clef, c'est très important. Souvent on me demande de quelle planète je viens, et voilà, l'île éphémère, j'ai un peu planté le télescope sur la planète d'où je viens. Je dis télescope car on en revient à la longue focale. Une des propriétés des télescopes c'est de rendre visibles des corps lumineux qui sont situés très loin, des lumières qui ont été émises il y a très longtemps, et donc les télescopes remontent dans le temps. Cette métaphore du télescope, c'est ça, c'est pas seulement que je montre le lieu d'où je viens, mais aussi que je remonte dans le temps.

Le petit garçon qui court, cela aurait pu être toi, avant d'arriver ici à 10 ans ?

Oui le petit garçon qui court tout nu, je me reconnais bien là-dedans.

Peux-tu dire quelques mots sur le retour, ou c'est à découvrir dans tes prochains films ?

Il y a quelque chose de simple. L'histoire de l'exil est ce qui me relie à la majorité des gens de cette terre. Ce mouvement-là, il a une fin, comme tout mouvement, dans les histoires de vie, il faut prendre la vie comme échelle, et à l'échelle de ma vie, cet exil a pris fin. Donc maintenant, je peux aller partout, ce sont des retours. Mais on est aidé par le fait que la terre est ronde. Une fois qu'on est allé aux antipodes, on peut aller dans toutes les directions, ce sont des retours.

Propos recueillis par Frédérique Devillez.

Programme

Dimanche 13 mars



Cinéma 1

12h00

Yanmo (Mise en eau / Before the Flood)

Li Yifan et Yan Yü, 147', Chine

Prix international de la Scam

15h00 E Débat

Queridísimos verdugos *Très chers bourreaux*

Basilio Martín Patino/Espagne 100'

18h30 HC Débat

La Nébuleuse du cœur

Jacqueline Veuve/Suisse 90'

21h00

El Cielo gira (Le Ciel tourne / The Sky Turns)

Mercedes Álvarez, 103', Espagne

Grand Prix du Cinéma du réel

14h00 E

El Sol del membrillo *Le Songe de la lumière* – Bonus de l'édition

DVD espagnole préparés et réalisés par Víctor Erice

1 Apuntes (1990-2003),

2 Conversación Víctor Erice/Antonia López,

3 Escenas descartadas : Las Meninas,

4 Escenas descartadas La Visita de los amigos/Espagne 85'

16h00 E

El Sol del membrillo *Le Songe de la lumière*

Víctor Erice/Espagne 139'

19h00 E Débat

Gaudí

Manuel Huerga/Espagne 57'

Galicia

Carlos Velo/Espagne 8'

20h30 E Débat

Queridísimos verdugos *Très chers bourreaux*

Basilio Martín Patino/Espagne 100'

Le Latina

12h30

Odessa, Odessa...

Michale Boganim, 96', France

Prix Louis Marcorelles, Ministère des Affaires étrangères

14h30 HC Débat

« Détour »

Cell Stories Ed Lachman/Etats-Unis 10'

L'Île éphémère Luang Kiyé Simon/France 30'

What I'm Looking for Shelly Silver/États-Unis 16'

Phantom Fremdes Wien *Le Fantôme d'une Vienne étrangère*
(*Phantom Foreign Vienna*) Lisl Ponger/Autriche 27'

The PSA Project Cynthia Madansky/Etats-Unis 21'

Cinéma 2

18h30

Trópico de Cancer

Eugenio Polgovsky, 52', Mexique

Prix Joris Ivens

Urgences, les nuits des villes

Pierre Maïllis-Laval, 52', France

Bourse Yolande et Pierre Perrault

21h00

To Kouti (La Boîte / The Box)

Eva Stefani, 11', Grèce

Prix du Court métrage

Weisse Raben - Alptraum Tschetschenien (Les Corbeaux blancs, le cauchemar tchéchène)

Tamara Trampe et Johann Feindt, 92', Allemagne

Prix des Bibliothèques

12h30 E

Rencontre autour du cinéma documentaire en Espagne, animée par Miguel Marías avec les cinéastes présents.

Entrée libre dans la limite des places disponibles

16h30

Les Deux vies d'Eva

Esther Hoffenberg, 83', France

Prix du Patrimoine

Petite salle

18h30 HC Débat

Ein Bild *Une Image (An Image)*

Harun Farocki/Allemagne 25'

Nicht ohne Risiko *Rien sans risque (Nothing Ventured)*

Harun Farocki/Allemagne 50'

Le **journal du réel** est réalisé par Bijan Anquetil, Devlin Belfort, Mehdi Benallal, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Thomas Donadieu, Aminatou Échard, Boris Mélinand, Brieuc Mével, Raphaël Pilloso, Camille Plagnet, Éléonore Saintagnan, Pierre Thévenin, Sarah Troche // Maquette : Anita Lau // Contact : journal_du_reel@no-log.org