

LUNDI 21 AOÛT 2017

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 134



Stand-by Office

Randa Maroufi

- 2017 -

VIE DE CADRE, CADRE DE VIE

Cinéma et politique. Épisode I

Sujet fréquemment abordé par le cinéma documentaire, le sort des dominés interroge le nouage entre art et politique. A travers son œuvre, Jacques Rancière propose une définition singu-

lière de ce rapport, notamment dans le *Spectateur émancipé*.

Pour le philosophe, « l'efficacité politique de l'art ne consiste pas à transmettre des messages, donner des modèles ou des contre-modèles de comportement ou apprendre à déchiffrer les représentations... ». Elle travaille plutôt à définir un nouveau corps « qui n'est plus adapté au partage policier des places »¹, l'enjeu pour les dominés « n'ayant jamais été de prendre conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose que la domination »².

Dès lors, « les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable et, par là même, un paysage nouveau du possible. Mais elles le font à condition de ne pas anticiper leur sens ni leur effet »³ et ne se prêtent à aucun calcul déterminable.

De cette définition du rapport entre art et politique, nous concluons qu'un film n'est jamais en soi politique. Il peut seulement produire des représentations disponibles pour la politique en les

inscrivant dans ce « tissu dissensuel » qui défait le consensus social et son régime de perception. Il le fait en logeant un monde dans un autre, une identité dans une autre, produisant ainsi une série de désidentifications qui mettent à distance les lieux et les personnes de leurs identités et de leurs fonctions sociales. Et c'est quand il est documentaire, quand il se veut en prise directe sur la réalité, que le cinéma doit mettre au maximum cette réalité à distance d'elle-même en manifestant, contre le consensus social, le caractère intrinsèquement fictionnel, construit, de cette réalité. Il doit maintenir au maximum l'écart entre le sujet et sa représentation, évacuant de sa mise en scène les effets de réel qui brouillent cette différence, à rebours des recommandations baziniennes (type « montage interdit ») articulées à une conception du cinéma comme art destiné, par son matériau d'enregistrement, à produire une « ontologie du réel »². Et c'est quand il traite de sujets intrinsèquement politiques, quand il parle des rapports de domination, d'exploitation et de persécution que le cinéma documentaire doit le plus travailler à marquer l'écart entre ce qui existe et ce qui est montré, afin de produire ces « existences suspensives » dont parle Rancière, qui mettent les corps hors de leur place.

Cette année, deux films au moins nous semblent, sur cette question, « tenir la distance », investissant ce qui est devenu un genre en soi du documentaire, le film de migrant : *Stand-by Office* et *Koropa*. Nous parlerons demain du second.

Du premier, *Stand-by Office*, un groupe de réfugiés composent une image d'eux-mêmes idoine au lieu qu'ils occupent. La mise en scène pourrait se traduire, littérairement, par un jeu de mot qui bascule le syntagme « vie de cadre » en « cadre de vie » et qui, autour de ce chiasme, opère une série de substitutions inquiétant jusqu'à la nature même de l'image. Ses protagonistes imitent le travail, manifestent leur capacité à adopter les « bonnes attitudes » et, par là, produisent l'image d'un corps légitime à sa place. Mais cette image reste un simulacre, et le faux semblant se trahit de toutes parts. Les protagonistes surjouent leur indifférence à la caméra, comme dans ce plan où un

homme s'avance vers l'objectif et prend un virage en ne décrochant pas son regard du dossier qu'il lit, au risque de se prendre le mur. Ce sont des acteurs qui jouent à être « d'ici », radicalisant en l'incarnant, le slogan des collectifs de sans-papiers : « Qui est ici est d'ici ». La substitution impossible figurée par le film produit alors ces corps désidentifiés, supports de la subjectivation politique : des corps en excès sur les modes d'apparition qu'autorisent leur statut négatif d'exclus, d'indésirables.

Cette substitution du corps légitime au corps interdit, évoque le film de Mograbi projeté à Lussas l'année dernière, *Entre les frontières*, dans lequel des réfugiés érythréens et des citoyens israéliens échangeaient leurs places au cours d'un atelier de théâtre. Les Érythréens, en imitant le comportement de leurs vis-à-vis, dénonçaient alors le racisme ordinaire de la cité et, par ce mimétisme, adoptaient les attitudes signalant leur parfaite intégrabilité au tissu social israélien. En « donnant le change » ils se donnaient le corps, le visage, les expressions, qui les assimile à ceux qui les rejettent. En singeant leurs attitudes, ils s'identifiaient à eux et gommeaient, ce faisant, les motifs mêmes de ce rejet. Ces corps mimétiques, se tenant à égale distance des deux identités, étaient des corps politiques qui dénonçaient le caractère arbitraire de la discrimination qui les exclut et, plus généralement, la contingence de toute distinction sociale.

Dans *Stand-by Office*, la confusion du corps interdit et du corps légitime que réalise la substitution impossible de l'un par l'autre, s'opère dans le glissement d'un même mouvement de caméra, figurant l'altération d'une métamorphose. En un seul panoramique qui ne quitte pas son espace, une salle de réunion se transforme en salon de coiffure. Ce glissement est une involution : il passe du corps légitime au corps interdit. Le motif central en est le vêtement dont le dépouillement reconfigure tout. En suivant les couloirs en dédale du bâtiment, on reconnaît un homme qui conversait avec ses collègues au début du film, mais dont un simple changement de tenue signifie qu'il n'a plus le statut qu'il avait alors. Il accroche des vêtements sur une corde à linge comme les vestiges de cette mue sociale qui n'a pas eu lieu et que rêve le film.

La trame du rêve, telle que Freud la définit, avec ses opérations de déplacement, de condensation et de transformation, est bien celle du « tissu dissensuel » de *Stand-by Office*. Elle inquiète toute la situation jusqu'à la nature même de l'image filmée : un logo figurant un extincteur, s'inscrivant, dans un plan fixe, en haut à droite du cadre, ressemble à ces pictogrammes qui s'affichent en surimpression des images télévisées pour signaler l'identité du média. L'indécidabilité provisoire de son statut, interne ou externe à l'image, ramène cette dernière à sa planitude, et réactive son statut de re-présentation, donc de fiction.

Dans la même séquence, une maquette de ville sur laquelle se penchent deux hommes, face à face, se trouve transformée en jeu de société par leurs positions et leurs gestes : se faisant face, ils déplacent, chacun leur tour, les pièces qui la composent. A rebours, cette transformation de la ville en échiquier permet, dans le cadre d'une réunion autour d'une carte, de redéfinir la disponibilité des espaces urbains par ceux qui revendiquent le droit de les habiter.

Lorsqu'une voix entame le récit de l'effraction par laquelle les réfugiés sont entrés dans le bâtiment, ces corps hors d'eux-mêmes, suspendus entre deux identités, sont déjà des corps politiques. A sa manière, Laura Henno, dans *Koropa*, en rapportant l'une à l'autre deux séquences aux matériaux hétérogènes, figure également ce corps politique.

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émanicipé*, La Fabrique, pp. 61-62.

² Ibid, p.68.

³ *Le Destin des images*, La Fabrique, p. 113.

⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du cerf.

Antoine Garraud



Salle Scam
10h15
Salle Cinéma
14h30

Expériences du regard



Les Éternels

Pierre-Yves Vandeweerd

- 2017 -

À NOS MONTAGNES

C'est dans un territoire insituable et au centre d'un temps suspendu que Pierre-Yves Vandeweerd dessine sa fresque *Les Éternels*. Sur une image atemporelle se sédimentent des figures archaïques. Ces tableaux composés de lumières vives et de couleurs déclinantes semblent peints par un artisan, avec précision et brutalité. À travers des teintes minérales et terrestres, des êtres errent, guidés par un corps filmant dans un déplacement incessant, obsessionnel. Au centre de leurs agitations se tisse la rumination intérieure des histoires oubliées. Voici un chant à deux voix où s'entrecroisent sans cesse mythe et document. Les chuchotements éthérés et les tirs bien réels, le souffle de chaque pas et le vacarme des troupes. Le mythe conté par *Les Éternels* est celui du Juif errant, chassé et dépossédé de sa propre mort, condamné à arpenter le monde. Il évolue au centre d'un envasement d'indices documentaires, fragments du quotidien des Karabaghtsis. Asynchronie des réalités et asynchronie sonore, chaque tir, chaque pas, chaque halètement nous arrivent comme d'un autre lieu et d'un autre temps. Dans ces écarts, s'écrit ce poème adressé autant à un passé à venir qu'à un futur déjà perdu. Polyphonique, relayé, répété, retranscrit, le mythe par essence n'a pas d'auteur, il est issu de temps éloignés, telles les voix qui peuplent le film, dont la question de l'origine et de l'adresse reste suspendue.

Le Karabagh est une région montagneuse du Caucase dont en 1989 plus des trois quarts de la population est arménienne. L'Union soviétique l'avait rattaché à la République socialiste soviétique d'Azerbaïdjan, à la population turcophone souvent assimilée par les Arméniens

aux Turcs perpétrateurs du génocide. À la fin des années 1980, un mouvement massif d'Arméniens du Karabagh se développe en faveur du rattachement à l'Arménie voisine. En Azerbaïdjan, des pogroms visent les populations arméniennes, le territoire est l'objet de revendications incompatibles qui mènent droit à la guerre. Celle-ci se conclut par la victoire des forces arméniennes qui établissent leur contrôle sur le Karabagh en 1994. Le nettoyage ethnique a chassé les Arméniens d'Azerbaïdjan et les Azéris d'Arménie. Depuis, le Karabagh vit dans un état qui n'est ni celui de paix ni celui de guerre. République que ne reconnaît aucun autre État, enclavé, le Karabagh est isolé par une longue ligne de front.

Les visages creusés par les sillons de l'histoire sont fixés vers un point inatteignable, les mains semblent avoir manié le temps durant plusieurs siècles, cousues de cuir, tannées par un soleil immuable. Des marches, des courses, des danses, des tournoiments ne forment ici qu'une seule et même personne, une silhouette immortelle toujours happée en avant. Les voix solitaires cheminent dans un dénuement total. Cette figure mime ce qui a été perdu, ce qui est advenu ; elle trace des formes rituelles, porte un chant incantatoire, réanime les fantômes à la surface de l'image. Ainsi s'opère une remise en scène du passé au présent.

Nul "lieu de mémoire" ici, le passé semble avoir été abandonné par ceux qui auraient pu lui donner sens. Les traces du passé ne sont que ruines, et les communautés – qu'elles soient azérie, soviétique ou même arménienne –

ne sont plus là pour s'y rassembler. Les villages ont été rendu indiscernables par la guerre, le pillage et le temps. Les tombes musulmanes signalent les villages azéris abandonnés. Un monument aux morts de la Seconde Guerre mondiale témoigne de la chute d'un empire. Une majestueuse église arménienne semble tout droit sortie de l'Antiquité, à demi effondrée.

Si le précédent film de Pierre-Yves Vandeweerdt avançait dans les tourmentes, tempête et mélancolie des hauteurs, voici que se dresse maintenant à l'horizon la confusion des vestiges de l'humanité. À nouveau la même ritournelle paraît s'enclencher, mais la mélancolie n'est pas ici introspective et sombre : elle est une force, une nouvelle langue qui énonce avec lucidité l'inaccessible résilience d'une humanité que les génocides auront blessée à jamais et dont les cicatrises sont impossibles. Ce mal plutôt que d'affaiblir l'Homme, le dresse et le tient éveillé, en l'extrayant d'un temps linéaire du haut duquel il voit passer les tragédies. Cette conscience du retour éternel de la destruction et de la renaissance, cette mélancolie lucide est au seuil d'une certaine ironie. Dieu a déserté le ciel mais personne n'en porte plus le deuil ; la folie a succédé à la foi. Si, du fond de cette tristesse, une voix murmure « *Laissez-moi mourir* », ce n'est que pour mieux renaître indéfiniment.

« Pour ces montagnes, pour la liberté des miens, j'ai servi. » La montagne constitue l'un des thèmes centraux du nationalisme karabaghtsi. À l'Ouest, elle fait le lien avec l'Arménie, le refuge, tandis qu'à l'Est s'étend la plaine et l'Azerbaïdjan, le territoire de l'ennemi, l'horizon vide et le point de mire des soldats. La montagne est symbole de libération, mais dans le film, elle cerne le territoire. La plaine, c'était la circulation, le mouvement, là où menait la seule voie de chemin de fer du Karabagh. C'est désormais là où se succèdent alertes, tirs et entraînements : le front d'une guerre de basse intensité. Alors que le cessez-le-feu officiel est vieux de plus de vingt ans, des escarmouches font des dizaines de morts chaque année.

Les hommes se déplacent sans but apparent, forment des cercles qui se déclinent en d'innombrables rondes, tracées à la craie, dansées, psalmodiées... Ces rondes énoncent le perpétuel recommencement des drames, le massacre, la guerre et l'exil de ce peuple. Elles dessinent l'enfermement de ce territoire témoin de la succes-

sion des générations, enclavé d'une mémoire retranchée. Les cercles butent contre la ligne de partage des terres, comme une figure géométrique immémoriale qui creuse les territoires : l'Homme condamnant l'Homme à tourner sans fin sur lui-même.

Les êtres ne sont qu'hommes, soldats pour toujours : jeunes appelés en uniforme ou vétérans portant encore quelques frusques militaires. Le paysage ne s'élève jamais au-delà de la guerre : il n'est que champs de bataille, champs de tir, champs de ruines. L'enchevêtrement des revendications sur le Karabagh semble avoir épuisé l'espace : rien n'a repoussé et la vie civile, agricole ou industrielle, en est absente. La terre est pauvre, hostile même : hauts plateaux et plaines enneigés et incultes cristallisent l'image de « conflit gelé ».

Chants et rondes forment un aller-retour permanent, une succession de schèmes qui rappellent les écholalias de l'autisme. Les voix comme les images s'avancent un peu plus loin dans l'exploration de la solitude. Un pas de côté est fait. L'enjeu n'est pas de commenter l'histoire, de s'épuiser à décrire l'immense complexité de l'identité du peuple arménien, mais de donner à ce présent inextricable un corps, une voix et une figure, de lui insuffler un regard intérieur, de former un pli fait de nombreux plis. Une lettre envoyée aux éternités perdues.

Les Éternels expose les ambiguïtés du nationalisme karabaghtsi. D'une part, la possession de la terre est montrée comme inachevée. L'absence de reconnaissance internationale soumet le pays à une attente infinie. D'autre part, en invoquant la mémoire du génocide arménien, le film légitime les partisans de la cause arménienne, pour qui la répétition de l'extermination est toujours possible. La guerre du Karabagh n'est pas vaine. Ne pas pouvoir mourir, c'est déjà être en vie.

Morvan Lallouet et Michaël Soyez

Salle des fêtes

21h00

Mémoire des territoires / Atelier 1

Bodycam

Stéphane Myczkowski

- 2017 -

L'ABSURDE PAR LA PREUVE

Les bodycams sont de petites caméras portées par les policiers pendant leur service, elles sont fixées dans leur poche de chemise. Leur but principal est de fournir des preuves vidéo, une restitution objective des opérations non déformée par le récit qu'en font les témoins.

Stéphane Myczkowski a monté les images des caméras de Ray Tensing, David Lindenschmidt et Phillip Kidd, agents de la police de Cincinnati. Ces enregistrements ont été effectués à l'occasion de ce qui aurait dû être un banal contrôle routier : dans un quartier oublié du rêve américain, Ray Tensing, un policier blanc, arrête la voiture de Samuel DuBose, un conducteur noir. Le véhicule n'a pas de plaque d'immatriculation, le chauffeur pas de permis. Sentant le collet se resserrer, DuBose tente de fuir, Tensing tire, DuBose meurt d'une balle en pleine tête.

L'aspect brut des images enregistrées par ces cameramans involontaires pourrait être perçu comme un gage de leur sincérité.

Leur cadrage approximatif, les mouvements brutaux et le son saturé de parasites renforcent encore le sentiment de réalisme, de conformité aux faits tels qu'ils se sont déroulés à travers des plans qui, par définition, ne peuvent avoir été préparés. Ces images de bodycam servent d'ailleurs de pièces à conviction dans les procès.

L'erreur serait de conclure à la force probante de cet enregistrement. Ces images ne peuvent être considérées comme un donné objectif : elles offrent une vue subjective à la première personne. Plus précisément, elles montrent les scènes moins telles que les yeux les voient ; elles les captent en fonction de mouvements irréflectifs du torse. Cette vue limitée laisse

de plus beaucoup d'éléments hors champ, aucun recul n'est permis.

Comment le réalisateur a-t-il eu accès à ces images policières ? Ces enregistrements ont été rendus publics par le procureur chargé d'enquêter sur la mort de DuBose. Considérant qu'ils prouvent que le policier n'est absolument pas en danger au moment où il fait feu, le magistrat prend ainsi à témoin l'opinion publique. Ces images servent d'ailleurs actuellement de pièces à conviction dans le procès de Tensing.

Par le choix de ce matériau et en se focalisant sur le travail de montage, Myczkowski ne vise pas à établir la vérité sur ce fait divers. Il ne monte pas toutes les rushes, il les réécrit, souvent cut et rythmées, en omet certaines ; il raconte une histoire, ni tout à fait une autre ni tout à fait la même. Sur les rushes enregistrées par les trois policiers (une heure environ), le réalisateur en conserve un peu moins d'une vingtaine de minutes. Par exemple, l'interpellation en elle-même est un long plan séquence intégralement issu de la caméra de Tensing. Myczkowski retire toutefois aux rushes, largement diffusés sur internet, les quelques dixièmes de secondes pendant lesquels le policier tire à bout portant dans

la tête de DuBose. Cette coupe diminue la lisibilité de la séquence et crée l'incertitude dans l'esprit du spectateur qui ne réalise généralement qu'a posteriori qu'il vient d'assister à un meurtre.

Par son montage, le réalisateur semble vouloir susciter de l'empathie pour le policier qui apparaît très angoissé. Tensing tente de justifier son geste : il explique en quoi il était nécessaire, en dramatisant sa situation, hypertrophiant le danger auquel il a fait face. Après une courte ellipse, il apparaît en fin de journée escorté par un autre agent sur le parking d'un drugstore. Il passe un dernier appel à ses parents pour les rassurer, en leur demandant de ne pas le contacter, quoi qu'ils puissent entendre à la télévision. En fait scène du coup de téléphone ne provient pas de la caméra de Tensing mais de celle de son collègue Phillip Kidd. Ce que spectateur pensait être l'appel du principal protagoniste du fait divers n'est en fait que le coup de fil d'un homme qui n'a aucune raison d'être inquiété dans cette affaire. La scène est parfaitement vraisemblable et rien ne permet de soupçonner cette manipulation.

Dans *Bodycam*, le drame hyperréaliste de Cincinnati et la fiction de Myczkowski

se mêlent et se troublent. Le choix de ce matériau interpelle, dérange, déstabilise le spectateur, placé dans la situation du témoin dépassé par la barbarie à laquelle il assiste. Il peut sortir comme sonné, hébété devant ce surgissement de violence. La vision des rushes non montées ne laisse aucun doute sur la culpabilité de Tensing (d'ailleurs exclu de la police et toujours en procès suite à cette affaire) ; la vision de *Bodycam* floute, même imperceptiblement, toute certitude. Ce faisant, le réalisateur invite le spectateur à se forger sa propre opinion sur ce fait divers qui a été l'origine d'une houleuse polémique outre-Atlantique dans les remous de Black lives mater. Le montage a mis le réel à terre, la fiction s'assume. On serait tenté de trouver là un éclairage sur cet avertissement sibyllin du générique de fin du film : « *Ce n'est pas un documentaire.* »

Romain Peillod



Salle Scam

21h15

Expériences du regard



Rédacteurs

Sébastien Galceran
Antoine Garraud
Morvan Lallouet
Claire Lasolle

Romain Peillod
Gaëlle Rilliard
Michaël Soyez
Marion Tisserand

Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes

Claire Lasolle
Gaël Bonnefon
Paul-Arthur Chevauchez

P. 1
P. 3
P. 5

SALLE CINÉMA

14H30

REDIFFUSIONS

Stand-by Office
Randa Maroufi
2017 - 13' - VOSTF

Atlal
Djamel Kerker
2016 - 111' - VOSTF

21H00

REDIFFUSIONS

**Couleur du temps :
Berlin, août 1945**
Jean Rouch
1988 - 12' - VOF

Retour à Berlin
Arnaud Lambert
2014 - 43' - VOF

**Attraversare Roma
(À travers Rome)**
Aude Fourel
2013 - 20' - VOSTF

PLEIN AIR

21H30

La Guériseuse de l'eau
Nathalie Yveline Pontalier
2016 - 19' - VOF

Tinselwood
Marie Voignier
2017 - 82' - VOSTF

*En cas d'intempéries,
salle Moulinage à 21h30*

SALLE DES FÊTES

10H00

ATELIER 1 : MÉMOIRES DES TERRITOIRES

**Couleur du temps :
Berlin, août 1945**
Jean Rouch
1988 - 12' - VOF

Retour à Berlin
Arnaud Lambert
2014 - 43' - VOF

*Atelier animé par Alice Leroy.
En présence de Christian Barani,
Aude Fourel, Arnaud Lambert,
Laurent Pellé et Pierre-Yves
Vandeweerd.*

14H30

ATELIER 1 : MÉMOIRES DES TERRITOIRES

**Attraversare Roma
(À travers Rome)**
Aude Fourel
2013 - 20' - VOSTF

*Atelier animé par Alice Leroy.
En présence de Christian Barani,
Aude Fourel, Arnaud Lambert,
Laurent Pellé et Pierre-Yves
Vandeweerd.*

21H00

ATELIER 1 : MÉMOIRES DES TERRITOIRES

Les Éternels
Pierre-Yves Vandeweerd
2017 - 75' - VOSTF

*Atelier animé par Alice Leroy.
En présence de Christian Barani,
Aude Fourel, Arnaud Lambert,
Laurent Pellé et Pierre-Yves
Vandeweerd.*

SALLE SCAM

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Stand-by Office
Randa Maroufi
2017 - 13' - VOSTF

Atlal
Djamel Kerker
2016 - 111' - VOSTF

*Débats en présence de Randa
Maroufi et Djamel Kerker.*

14H45

SÉANCES SPÉCIALES

**L'Héroïque Lande,
la frontière brûle**
Nicolas Klotz,
Elisabeth Perceval
2017 - 225' - VOSTF

*Débats en présence de Nicolas
Klotz et Elisabeth Perceval.*

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Bodycam
Stéphane Myczkowski
2017 - Archives - 17'
VOSTF

Vienne avant la nuit
Robert Bober
2017 - 74' - VOSTF

Les Olympiens
Sara Millot
2017 - 23' - VOSTF

*Débats en présence de Stéphane
Myczkowski, Robert Bober
et Sara Millot.*

SALLE JONCAS

10H30

FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : GUY SHERWIN

Short Film Series I
1975-2013 - 24' - Muet

Prelude
1980-1996 - 12' - Sans
dialogue

Messages
1981-1984' - 34' - Muet

Man with Mirror
1976-2017 - 10' - Muet
*Débat animé par Federico
Rossin. En présence de
Guy Sherwin.*

15H15

FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : GUY SHERWIN

Tree & Cloud
1998 - 2' - Muet

Filter Beds
1990-1998 - 9' -
Sans dialogue

Views from Home
1987-2005' - 10' - Sans
dialogue

Connemara
1980 - 31' - Sans dialogue

Under the Freeway
1995 - 16' - Sans dialogue

Nijomasue
2017 - 39' - Sans dialogue

Paper Landscape #2
2017 - 7' - Sans dialogue

*Débats animés par Federico
Rossin. En présence de
Guy Sherwin.*

21H30

FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : GUY SHERWIN

Metronome
1978 - 3' - Sans dialogue

Canon
1978-2000, - 4' - Sans
dialogue

Night Train
1979 - 2' - Sans dialogue

Soundtrack
1977 - 8' - Sans dialogue

Notes
1979 - 3' - Sans dialogue

Musical Stairs
1977 - 9' - Sans dialogue

Railings
1977 - 7' - Sans dialogue

Salt Water
1986 - 19' - Sans dialogue

*Débats animés par Federico
Rossin. En présence de
Guy Sherwin.*

MARDI 22 AOÛT 2017

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 135



Des spectres hantent l'Europe

Maria Kourkouta, Niki Giannari

- 2016 -

COMME FIGÉ·E·S EN MOUVEMENT

À Idomeni, un pathétique panneau lumineux de bienvenue domine un champ de tentes plongées dans la gadoue. À la frontière macédonienne, quinze mille migrant·e·s s'entassent dans ce camp

de fortune. Anonymes, ils-elles sont des dizaines de milliers à traverser l'écran comme ils-elles parcourent l'Europe. Leurs regards fixés au sol et leurs pas pressés rappellent qu'ils-elles ne sont que de passage. Le couloir s'est pourtant bloqué depuis que les bureaucraties européennes ont ordonné la fermeture de la « route des Balkans » qui reliait la Grèce à l'Europe du Nord en mars 2016. L'écrivaine Niki Giannari emmène alors sa compatriote et réalisatrice Maria Kourkouta pour donner à voir ces hommes et ces femmes en chemin. Les deux amies grecques déplacent progressivement le focus sur les

migrant·e·s vers une introspection de nos propres identités, histoires et engagements.

Rendu·e·s immobiles par le recours à des plans moyens et fixes, les migrant·e·s ne disposent d'aucune échappatoire : en témoignent ces images saturées d'humains qui se croisent quand l'arrière-plan est quadrillé de files d'attente. Seules les jambes de ces hommes et de ces femmes sans histoire apparaissent à l'écran. De nombreux plans sont ainsi filmés à hauteur d'enfants, dont les yeux rieurs fixent la caméra. De leur point de vue jaillissent ces petits gestes tendres du

quotidien comme une tape affectueuse sur l'épaule ou une capuche rabattue sur la tête quand vient la pluie. Dans la dernière partie du film s'égrène une série de portraits aux larges sourires. En dépit des circonstances inhabituelles, la vie reprend le dessus, comme dans cette scène où une équipe de journalistes s'installe dans un coin de l'image tandis qu'un barbier improvisé poursuit imperturbablement son travail.

Dans ce contexte, les réalisatrices donnent une dimension éminemment politique à leur film. Ces hommes et ces femmes sont présenté-e-s en mouvement, venant ébranler nos certitudes qu'une police grecque campée sur ses jambes écartées tente de défendre mais dont les annonces régulièrement émises par les haut-parleurs ne semblent plus émouvoir personne. Ils-elles donnent aussi de la voix. Excédé-e-s « *d'être traité-e-s comme des produits aux enchères* », ils-elles décident ainsi le blocus du convoi d'un train de marchandises qui, lui, restait toujours autorisé à traverser la frontière.

Le cadrage choisi par les réalisatrices témoigne néanmoins des limites posées à l'émancipation des réfugié-e-s. Assis-e-s sur

les rails au bas de l'image, des migrant-e-s ne peuvent qu'observer la dispute – qui a lieu hors du cadre – entre l'un des leurs et un défenseur des intérêts grecs. Certains hommes donnent alors de la voix, mais n'apparaissent pas à l'image, puisqu'il manque les contrechamps des débats houleux suivant l'altercation. À gauche comme à droite, seules des mains s'agitent au-dessus de leur sort. Planent ainsi au-dessus des migrant-e-s d'importants intérêts économiques. Là-haut, les instances européennes décident des aides qu'elle verseront à une Grèce saturée – jusqu'à deux mille cinq cents arrivées en Méditerranée par jour selon Frontex – et déjà asphyxiée par leurs exigences budgétaires.

Atypique, la dernière partie du film a été tournée à l'aide d'une caméra Bolex 16 mm. Comme intemporelles, les images, en noir et blanc, parfois tremblotantes, des croisements de migrant-e-s témoignent de l'identité de l'Europe en crise. Les terrains vagues et les chemins de fer d'Idomeni auraient tout aussi bien pu être filmés en Syrie ou au Liban à une autre époque. En 1920, comme le rappelle un migrant, la guerre entre la Grèce et la Turquie laissait même des réfugié-e-s en Syrie.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les Européen-ne-s fuyaient le nazisme en direction du Proche-Orient.

Apparue dans les années 1930, la Bolex permettait aux reporters de partir seuls sur le terrain. Caméra à la main, Maria Kourkouta abandonne la mise à distance des plans fixes au profit d'un réel engagement envers ces *spectres qui hantent l'Europe*. Il s'agit d'ailleurs du titre du poème de la coréalisatrice Niki Giannari lu dans cette dernière partie du film. Pour l'écrivaine, ces Autres lointain-e-s ne sont qu'un-e Autre nous-mêmes, qui nous renvoient à nos échecs et nos blessures. Si bien que les deux réalisatrices semblent s'être appropriées la devise de leur compatriote Nikos Kazantzakis, selon lequel « *la seule façon de te sauver toi-même, c'est de lutter pour sauver tous les autres* ».

Marion Tisserand



Salle Moulinage

10h15

Expériences du regard

Belinda

Marie Dumora

- 2016 -



J'AIME

Réserver une calèche tirée par un cheval, choisir minutieusement la robe et le costume, et les chaussures qui vont avec, ne pas négliger la coupe de cheveux et le noeud papillon... Belinda investit toute son énergie, et elle n'en manque pas, dans son mariage. Une cérémonie qui doit sceller son histoire d'amour avec Thierry. Belinda aime Thierry : le spectateur n'en a aucun doute quand il voit cette jeune femme apprêtée retrouver son futur époux à sa sortie de prison. Une fois dans l'appartement, elle fait la leçon à Thierry sur les devoirs des époux : « *Qu'est-ce qui est le plus important dans un mariage ?* », l'interroge-t-elle. « *Le respect, la fidélité et...* » Belinda s'étonne qu'il n'enchaîne pas directement et lui souffle : « *Ben l'amour !* » Cet amour formera la trame du film de Marie Dumora.

La réalisatrice connaît bien Belinda qu'elle filme depuis de longues années. Les trente premières minutes du film sont d'ailleurs extraites des deux longs-métrages qu'elle a réalisés sur Belinda et sa soeur Sabrina : *Avec ou sans toi (l'enfance)* ; *Je voudrais aimer personne (l'adolescence)*. Deux gamines fortes en gueule, débrouillardes, fugeuses à leurs heures, extraites de leur famille, séparées dans deux foyers différents, suivies par un éducateur, homme-clef de leur vie : monsieur Gersheimer. Dans *Belinda*, la relation de confiance entre la cinéaste et la jeune femme ne s'expose pas. Ici, pas de regard caméra complice, pas d'ingérence de la cinéaste, pas d'interpellation non plus du filmeur par le filmé. En entretien, Marie Dumora explique qu'elle ne tourne pas avec une équipe légère afin de ne jamais faire oublier sa présence : pas d'images ou de séquences volées de Belinda, de son père et de son mari.

À l'âge adulte de Belinda, qui forme le cœur du film, le spectateur retrouve la figure de M. Gersheimer. Les appels téléphoniques passés à cet ancien

éducateur témoignent de son importance auprès de la jeune femme. Figure paternelle que Belinda et son père continuent de remercier plusieurs années plus tard de s'être occupé des deux soeurs, de les avoir élevées, d'avoir été comme un père pour elles. C'est lui que Belinda tient au courant de son mariage. C'est lui que le père de Belinda informe de l'annulation du mariage, puisque Belinda a été incarcérée...

La délinquance, la prison... Marie Dumora ne cherche ni à peindre en rose la vie de Belinda, ni à démontrer l'enserrement d'un destin inéluctable. Certes, Belinda fait des « *bêtises* », selon la litote employée par le père de Belinda, des « *conneries* », selon les termes de Belinda. Thierry en fait aussi. Certes, la force d'amour de Belinda prend place dans une vie heurtée, trébuchante, ric-rac, faites de débrouilles et de délinquance. Mais Belinda semble s'en relever toujours ; elle vacille mais ne trébuche pas.

L'erreur consisterait à enfermer Belinda et *Belinda* dans un cadre, une grille de lecture univoques. *Belinda* est triste et



gai à la fois, et c'est sa plus grande réussite. La vie de Belinda est pleine d'obstacles et d'espoir. L'embûche et l'humour se mêlent ainsi dans la scène où Belinda raconte en voix off au téléphone qu'elle a été arrêtée, avec son fiancé, déguisés dans la rue en policiers, faux pistolets en poche, verbalisant des passants pour leur soutirer de l'argent. Son mariage a été reporté durant les quatre mois de leur incarcération mais elle semble amusée du tour qu'elle a joué.

Puisque le mariage n'aura pas lieu à la mairie, il aura lieu à la prison. Après cela, Belinda devra attendre la sortie de Thierry. Elle lui écrit des lettres et elle patiente, en rêvant sa vie future. Demain, les ennuis s'évaporeront, c'est certain. Elle motive son époux : « *Je sais que tu es un battant et que tu restes fort.* » Rester debout et avancer. Le film s'achève : la fermeture à l'iris sur Belinda, lunettes de soleil sur le nez, nageant au milieu du lac, semble indiquer que l'on aura bientôt de ses nouvelles. On l'espère.

Sébastien Galceran



Plein air
21 h 30

« In beauty we trust »

Entretien avec Vincent Dieutre et Dominique Auvray

Durant trois ans, Stefano Savona et Stan Neumann ont réalisé la sélection Expériences du regard qui présente un panorama des films produits ou co-produits dans l'espace francophone européen en 2016. Un nouveau binôme leur succède : Vincent Dieutre, réalisateur, a été sollicité par les États généraux et il a choisi comme complice Dominique Auvray, avec laquelle il a déjà monté plusieurs de ses films. Programmer pour un festival est une première pour eux deux.

≡ **Vous fabriquez des films et enseignez, comment avez-vous envisagé d'être spectateurs afin de choisir des gestes de cinéma pour cette édition des États généraux ?**

Dominique Auvray : Pour moi, c'était tout à fait comme aller au cinéma : constater ce que je supportais ou non, l'ennui qui arrive, la fatigue... Et puis voir un film rebondir. C'est l'expérience du regard qui est le mien, je n'ai pas changé de position en regardant ces films. Je suis très accueillante, mais si je trouve que le spectateur est instrumentalisé dans la narration, il est très clair que je vais écarter le film.

Vincent Dieutre : Nous nous sommes lancés dans la sélection sans cahier des charges, sans accorder de prééminence aux sujets d'actualité, comme les migrations. Sur la période de trois mois où nous avons reçu des films du monde entier, nous étions aussi nomades qu'eux. J'ai séjourné à Istanbul : il aurait pu y avoir des coïncidences avec les films que j'ai regardés là-bas. Nous y avons échappé. Je regardais parfois cinq films par jour.

D. A. : Puis nous avons préféré en voir un par jour car regarder beaucoup de films à la suite donne moins de chance au plaisir du cinéma. Par ailleurs, nous avons été ravis de constater que bon nombre des propositions qui suscitaient notre enthousiasme étaient des films d'école. [NDLR : *Bodycam* de Stéphane Myczkowski et *The Bird and US* de Félix Rehm pour la Fémis, *Le Saint des voyous* de Maylis Audouze pour l'École documentaire de Lussas, *Kawasaki Keirin* de Sayaka Mizuno pour la Head à Genève]. Nous ne le savions pas au préalable. Cela prouve qu'une vraie dynamique émerge.

≡ **Le résultat de cette sélection se présente, selon l'expression que vous utilisez dans votre texte de présentation, comme un « paysage fragile ». Comment caractérisez-vous cette fragilité ?**

V. D. : J'aime beaucoup cette phrase de Cioran qui dit : « Être moderne, c'est bricoler dans l'incurable. » Voilà le point commun entre tous ces films. Ils se sont révélés brutalement, comme dans une expérience d'art contemporain. Certains provoquent une empathie malgré leurs défauts. On décèle une urgence, une nécessité. Un éclat esthétique. Tous les films que nous avons choisis sont de cet ordre-là. Ils ne relèvent pas

du reportage, mais du surgissement d'images. À Hollywood, les cinéastes peuvent se payer des planètes imaginaires. Nous, documentaristes, avons cette puissance de choisir notre point de vue.

La fiction n'émerge pas forcément des personnages, mais de la juxtaposition des plans. Les corps qui parlent dans *La Place de l'homme* de Coline Grando produisent un effet de réel. Cela m'évoque *Le Camion* de Marguerite Duras [1977] que Dominique Auvray a monté. J'aime la force qui se dégage des deux corps [de Gérard Depardieu et de Marguerite Duras] qui discutent. L'articulation entre leurs témoignages produit un effet de fiction et du suspense ; un paysage à part entière, sous forme de visages et de paroles. Dans l'espace entre l'image et le son naît la fiction. Le son synchrone, en soi, est déjà une fiction.

≡ **Vous évoquez aussi la notion d'une queer zone, que dessine la réunion de tous ces films et que chacun porte individuellement.**

D. A. et V. D. : *Queer zone* n'est pas à prendre au sens uniquement *gay* du terme. Il s'agit plutôt d'une distorsion du regard, d'une catégorie esthétique transversale, comme certains parlent de transpolitique aujourd'hui ou parlaient de trans-avant-garde¹. On ne peut pas ranger les films dans des tiroirs avec des étiquettes : je préfère y voir des rhizomes ou des constellations. À la fin, lorsqu'on regarde le catalogue, il semble que tous ces films créent une cohérence. Bizarrement, ce n'est pas prémédité.

V. D. : J'ai réalisé en 2014 un court-métrage intitulé *Queering Jeannette*, dans lequel je discute avec le philosophe Yves Citton. Il définit le *queer* comme un espace où se jouent des formes d'hybridation, de collage. Cela rejoint mes propres préoccupations de citoyen et d'artiste. Un cinéaste comme Christophe Pellet, le réalisateur de *Aujourd'hui, rien*, se réclame de cette *queer zone*. Dans son film, il est question d'homosexualité, au même titre que dans *Ça parle d'amour* de Joseph Truffandier. Mais la *queer zone*, au sens où je l'entends, ne se limite pas à ce sujet identitaire. Malgré l'éclectisme de la sélection, cette zone habite tous les films car tous comportent une dimension un peu tordue, à l'origine de la signification du mot *queer* en anglais. Avant, on parlait des folles tordues, maintenant, il y a des films tordus ! J'aime ces films qui fuient l'évidence, le lisse, qui présentent une âpreté.

≡ **Nous percevons en effet dans votre programmation une communauté de sensibilité. La figure de l'artiste, notamment, traverse bon nombre de films.**

Le héros de *Fukushima no ato*, de Bojena Horackova, est un artiste. *In Art We Trust* de Benoît Rossel est un hymne.



Ce titre énonce quelque chose d'important : la nécessité d'y croire. Il est vraiment précieux de voir cette détermination. Mon prochain film interroge le fait qu'à un moment de leur vie, des gens puissent décider de consacrer leur vie à l'art, alors que tout porte à croire, dans le monde actuel, que ce choix va engendrer bon nombre de complications.

unissent tous ces films. Les séances font sens presque malgré nous. Nous espérons que les spectateurs y accéderont.

¹La trans-avant-garde : mouvement artistique italien de la fin des années 1970

≡ « *In art we trust* » serait un bon sous-titre pour votre programmation, qu'en pensez-vous ?

D. A. : Ne serait-ce pas plutôt *in film we trust* ?

V. D. : En tout cas, *in beauty we trust* ! Des liens secrets

Propos recueillis par Gaëlle Rilliard et Cloé Tralci

≡
Salle Moulinage - 10h15 - 21h15
Sélection expériences du regard

Braguino
Clément Cogitore

- 2017 -

ŒUVRER AU NOIR

« *Sunt lacrimae rerum* »

« *Les larmes coulent au spectacle du monde* »

Virgile, *Énéide* I v.462

LA PREMIERE CAMERA

L'œil de la caméra descend du ciel sur les confins du monde. Les premiers êtres qu'elle rencontre l'attendent au centre d'une prairie, une poignée d'hommes et d'enfants. Son atterrissage entraîne une fascination muette. Mais ce n'est pas l'imposant hélicoptère qui les intrigue, mais plutôt l'outil qui capture les visages. Leur regard frontal est d'une impérieuse beauté, le vent qui secoue leurs cheveux d'or semble souffler depuis la première image de *Sans Soleil* de Chris Marker : trois enfants islandais marchant sur une route, image tremblante du bonheur suivi d'une longue amorce noire. Mais l'image du bonheur semble ici avoir vieilli. Le regard des enfants

a perdu son éclat, il scrute l'équipe du film, fouille l'œil de la caméra. Elle est comme la première caméra, ils sont comme les premiers visiteurs.

Clément Cogitore comme il le faisait dans *Biélutine* interroge à nouveau la figure du reclus. Mais cette fois le couple de riches esthètes collectionneurs d'art cloîtré dans son appartement fait place à la famille Braguine, clan de chasseurs exilés aux limites de la Sibérie Orientale. Retirés du monde, ils ont quitté ses lois. Braguine le patriarche a bâti de ses mains des cahutes au bord d'un fleuve. Autour d'eux s'étend l'immense Taïga sauvage. Ils pourraient être les seuls êtres vivants, heureux habitants d'une terre vierge mais ils répètent en litanie le nom d'un fléau : Kiline, la famille voisine avec laquelle ils se livrent une guerre de territoire cruelle et sans merci. Une barrière sépare leurs terrains. Les Braguine vouent à leurs semblable une haine sans fin, et pour cause : les Kiline sont acoquinés avec leurs plus grands ennemis, les braconniers venus du monde extérieur qui envahissent et piétinent leur nature.

RES NULLIUS
(LA CHOSE SANS MAÎTRE)

Braguino pourrait se lire comme une fable où la haine du prochain s'ancre

dans le partage des terres. Leur trop grande proximité, autant spatiale et culturelle que physique, les oppose. Leur haine se fixe dans une question : qui en premier a foulé cette terre, du temps de sa virginité ? Les enfants nous répondent silencieusement : seul leur terrain de jeu, petite île de sable enclavée entre les propriétés est un territoire vierge. La gravité et le mystère de leurs regards nous dit l'impossible retour au monde originel. L'île des enfants, sanctuaire d'une possible innocence, accueille les enfants Kiline et Braguine, qui se mirent et se sentent dans une paix en tension. Leurs jeux étranges prennent des formes d'un rituel.

LA CAPTURE DES REGARDS

Veillant tard le soir, effectuant des tâches adultes, les enfants ont un statut incertain. Tandis que leur mutisme éloquent et solitaire semble détenir la clé de ce monde, l'agitation confuse des adultes détachée de toutes utilités, le plaisir qu'ils prennent à la violence et aux injures paraît enfantine. Les radios bricolées et les téléphones satellites sont entre leurs mains comme des jouets. Leurs préoccupations paranoïaques et leurs sombres rêveries sont des obsessions cruelles et puériles. Les enfants contemplent le temps qui passe tandis que les adultes jouent à la





guerre. Cette inversion est relayée par la caméra qui, à son tour, déplace le lieu habituel du regard. Celui des enfants capture la caméra. Il se plante au cœur de l'image, en fouille le point, lui demande ce qu'elle fait là, lui intime de cesser son agitation. Le regard-caméra devient le vecteur d'un mouvement qui va de l'enfant à la caméra et de la caméra au monde. C'est lui qui filme et il filme comme on nomme les choses pour la première fois. Dans ce monde réinventé il ne sait plus où se porter, il se pose comme un insecte sur une fleur, butine le monde avec grâce et naïveté. Ce regard premier colle au monde, à ses agitations à sa surface, les gestes sont saisis au vol comme capturés dans le filet du film. A la manière dont les chasseurs pointent leur fusils sur l'envol des proies, le monde est saisi en son premier surgissement, recréé, ré-énoncé, comme dans une série d'instantanés photographique. L'image segmente le monde comme le langage segmente la pensée.

La caméra animiste, filmant depuis l'intérieur des choses évite l'écueil d'un séduisant exotisme. Une main lâche un tronc, un visage se balance furtivement. Le montage suspend les gestes et les regards en les enchâssant. Leur confusion génère un tournoiement, un tourbillon de fragments de vie qui emporte le spectateur ou le laisse à distance.

LA REINVENTION DU NOIR

Les valeurs du noir sont variées : amorce, césure, ellipse... Il image le néant : du noir les figures naissent et dans le noir elles basculent. Dans *Braguino* il n'est plus le partage entre le vide et l'existant : il s'impose comme un corps affirmé et positif. Il dit, la réclusion d'une subjectivité, l'impossibilité de voir le monde tel qu'il est : le petit garçon se met les mains sur les yeux, la petite fille se bouche les oreilles. Le noir devient lui aussi un personnage de cette fiction.

Quand les envahisseurs ordonnent à l'opérateur de couper sa caméra, le film même devient une injonction au noir. Il ne se termine pas, s'ouvre dans l'obscurité, permet le commencement d'un film en nous. Fermons les yeux, comme cette caméra dans la main émue de Chris Marker ferme l'iris : nous pouvons maintenant entendre la voix qui résonne avec une infinie tendresse pour le monde sur l'image perdue de ces trois enfants blonds. « *Si l'on a pas vu le bonheur dans l'image on en verra le noir...* »

Michaël Soyez



Salle cinéma

15h00

Une histoire de production

Rédacteurs

Sébastien Galceran
Antoine Garraud
Morvan Lallouet
Claire Lasolle
Romain Peillod

Gaëlle Rilliard
Michaël Soyez
Marion Tisserand
Cloé Tralci

Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes

Nathalie Postic
Paul-Arthur Chevauchez
Emmanuel Le Reste
Mireia Ferron
Morvan Lallouet

P. 1
P. 3
P. 4
P. 6
P. 7

SALLE CINÉMA

10H00

HISTOIRE DE DOC : POLOGNE

Inondation

1947 - 14' - sans dialogue

Rue Brzozowa

1947 - 9' - trad. simul

Suite de Varsovie

1946 - 18' - sans dialogue

Un dimanche matin

1955 - 18' - VOSTF

La Vieille Ville de Lublin

1956 - 5' - VOSTF

Varsovie 1956

1956 - 7' - VOSTF

Une ville des îles

1958 - 9' - VOSTF

Paragraphe zéro

1957 - 16' - VOSTF

Attention, les hooligans !

1955 - 12' - VOSTF

Nous allons casser l'ambiance...

1957 - 8' - VOSTF

L'Étendard des jeunes

1957 - 2' - sans dialogue

15H00

UNE HISTOIRE DE PRODUCTION : SEPPIA

Biélutine

Clément Cogitore
2011 - 40' - VOSTF

Braguino

Clément Cogitore
2017 - 50' - VOSTF

*En présence de Cédric Bonin,
producteur.*

21H00

FRAGMENT D'UNE OEUVRE : PETER NESTLER

Die Hohlmenschen

2015 - 4' - VOSTF

La Mort et le Diable

2009 - 56' - VOSTF

Zigeuner sein

1970 - 47' - VOSTF

*Débats animés par Stéfanie
Bodien et Dario Marchiori.
En présence de Peter Nestler.*

Séances jeune public

15H00 À 18H00

*Sur pré-inscription
à l'accueil public*

SALLE DES FÊTES

10H00

ATELIER 1 : MÉMOIRES DES TERRITOIRES

La rencontre avec
Pierre-Yves Vandeweerd
s'appuiera sur des extraits
de ses films et prolongera
la réflexion autour de son
dernier film «Les Éternels».

*Atelier animé par Alice Leroy.
En présence de Christian Barani,
Aude Fourel, Arnaud Lambert,
Laurent Pellé et Pierre-Yves
Vandeweerd.*

14H30

ATELIER 1 : MÉMOIRES DES TERRITOIRES

Occupés d'infinité, ils pêchent

Christian Barani
1997 - 22' - VOF

Mine de rien

Christian Barani
2005 - 84' - VOSTF

*Atelier animé par Alice
Leroy.*

*En présence de Christian
Barani, Aude Fourel, Arnaud
Lambert, Laurent Pellé et
Pierre-Yves Vandeweerd.*

21H00

ATELIER 1 : MÉMOIRES DES TERRITOIRES

Écart indéterminé

Christian Barani
2005-2014 - 40' - VOF
Lecture projection

*Atelier animé par Alice Leroy.
En présence de Christian Barani,
Aude Fourel, Arnaud Lambert,
Laurent Pellé et Pierre-Yves
Vandeweerd.*

Salle de la mairie

19H30

Le rendez-vous
de la boucle

SALLE SCAM

10H15

REDIFFUSIONS

Les Éternels

Pierre-Yves Vandeweerd
2017 - 75' - VOSTF

14H45

SÉANCES SPÉCIALES

Le Sous-Bois des insensés

Martine Deyres
2015 - 89' - VOF

Du régal pour les vautours

Alexandre Barry
2016 - 66' - VOF

*Débat en présence de Mar-
tine Deyres et Alexandre
Barry.*

21H15

HISTOIRE DE DOC : POLOGNE

La Mine

1947 - 10' - sans dialogue

Quand tu dors

1953 - 10' - VOSTA
trad. simul.

Lieu d'habitation

1957 - 16' - VOSTF

Un bateau est né

1961 - 9' - sans dialogue

Le Chasseur de rats

1986 - 20' - VOSTF

Le Bureau

1986 - 16' - VOSTF

KWK – Wujek

1989 - 13' - sans dialogue

Où

1990 - 16' - sans dialogue

Présentation par Federico Rossin.

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Koropa

Laura Henno
2016 - 19' - VOSTF

Des spectres hantent l'Europe

Maria Kourkouta,
Niki Giannari
2016 - 99' - VOSTF

In Progress

(Des figures de guerres II)
Sylvain George
2017 - 6' - sans dialogue

14H45

HISTOIRE DE DOC : POLOGNE

6 000 000

1962 - 5' - sans dialogue

Nous arrivons

1936 - 59' - VOSTF

Archéologie

1967 - 14' - sans dialogue

Je regarde votre photo

1979 - 9' - VOSTF

L'Album de Fleischer

1962, - 15' - trad. simul.

Moi, le kapo

1967 - 26' - trad. simul.

Lieu de naissance

1992 - 47' - VOSTF

Présentation par Federico Rossin.

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Ça parle d'amour

Joseph Truflandier
2016 - 71' - VOSTF

Aujourd'hui rien

Christophe Pellet
2017 - 72' - VOSTFA

Déconseillé aux mineurs.

*Débats en présence de Joseph
Truflandier et Christophe Pellet.*

Blue Bar

19H00

Présentation de Tënk

Green Bar

00H00

Concert anniversaire de
Tënk avec Coco Soufflette

SALLE JONCAS

10H30

FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : GUY SHERWIN

Short Film Series I

1975-2013 - 24' - muet

Prelude

1980-1996 - 12' -
sans dialogue

Tree & Cloud

1998 - 2' - muet

Messages

1981-1984' - 34' - muet

Filter Beds

1990-1998 - 9' -
sans dialogue

Views from Home

1987-2005 - 10' -
sans dialogue

Connemara

1980 - 31' - sans dialogue

Salt Water

1986 - 19' - sans dialogue

15H00

REDIFFUSIONS

Bodycam

Stéphane Myczkowski
2017 - Archives - 17'
VOSTF

Vienne avant la nuit

Robert Bober
2017 - 74' - VOSTF

Les Olympiens

Sara Millot
2017 - 23' - VOSTF

21H30

REDIFFUSIONS

Occupés d'infinité, ils pêchent

Christian Barani
1997 - 22' - VOF

Mine de rien

Christian Barani
2005 - 84' - VOSTF

PLEIN AIR

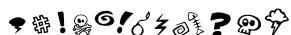
21H30

Belinda

Marie Dumora
2016 - 107' - VOF

*Débat en présence de Marie
Dumora mercredi 23 à 9h30
en salle de presse.*

MERCREDI 23 AOÛT 2017



HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 136



Wanda Gościńska. Tisseuse

Wojciech Wiszniewski

- 1975 -

Comment vivre

Marcel Łozinski

- 1977 -



**LES BONNES
MANIÈRES**

Comment critiquer, au moyen du documentaire, le socialisme réellement existant dans la Pologne des années 1970 ? *Wanda Goscimska. Tisseuse* (1975) et *Comment vivre* (1977) répondent, chacun à leur manière, à cette question. Le premier prend pour objet la transformation d'une vie en figure idéologique. Le second expose les mécanismes de normalisation sociale à l'œuvre dans un camp de vacances.

Wanda Goscimska, sujet éponyme du film de Wojciech Wiszniewski, parle comme une stakhanoviste. Fileuse ayant surpassé ses normes de production, elle

a reçu tous les honneurs. Ses exploits – peut-être imaginaires – ont été à la base de campagnes militantes et d'une propagande visant à stimuler la productivité de la classe ouvrière par une saine « compétition socialiste ». Le régime l'a distinguée, en a fait une héroïne, et le récit qu'elle fait, face caméra ou en voix *off* de son existence, est en tout point conforme à l'orthodoxie stalinienne : il en reprend tous les mots-clés, il colle sans écart à sa fonction.

Cette conformité ne se limite pas à un discours public. Elle est reproduite dans

l'intégralité de sa vie. Les rapports de production et le dispositif idéologique épuisent l'individu même. Wanda est une stakhanoviste, et Wiszniewski lui fait jouer ce rôle. Le réalisateur a travaillé avec l'artiste conceptuelle Ewa Partum. La scénographie des plans compose des tableaux, expose l'incrustation de la propagande au cœur de la vie, sous forme d'artefacts, mannequins, vidéos ou acteurs. Wanda s'entretient avec des enfants qui forment une masse écrasée par la caméra, lisse, tout entière en uniforme – chemise blanche, cravate rouge des « Pionniers », l'organisation qui encadrerait les enfants des pays socialistes. Le réalisateur met en scène un repas chez Wanda. En toile de fond, un écran projette une litanie d'images glorifiant la production de tracteurs, ou autres exploits sur le « front du travail », tandis que l'on entend la voix de Wanda, enregistrée, lointaine, exhortant ses collègues à « rivaliser dans la production ». Elle est immobile, sans voix propre, alors qu'autour d'elle ses proches mangent et discutent. Le modèle idéologique sature ce qui pourrait être le lieu d'une intimité, d'une personnalité. « *C'est dur de parler de cette époque sans dire des banalités, qui saura le faire ?* » remarque Wanda, laissant ouverte la possibilité d'un écart...

Aux tableaux scénographiés de *Wanda*, répond la méthode de Marcel Łozinski : l'emploi d'acteurs qui lui permettent de se livrer à une expérience de psychologie sociale¹. Elle se déroule au sein d'un lieu bien réel : un camp de vacances de la

Jeunesse socialiste, qui accueille des couples entre vingt et trente ans. Le camp est une institution destinée à contrôler et normaliser cette population. Il s'agit de s'y « *reposer activement* », c'est-à-dire de se conformer au modèle du bon citoyen socialiste, en participant à la vie collective du camp, en s'y comportant bien, en montrant ses connaissances politiques, en apprenant les bonnes manières. Afin de stimuler la conformité au modèle, un concours est organisé, qui récompense la « *famille modèle* » par une machine à laver – bien rare. Les acteurs de Łozinski sont chargés d'incarner deux types de comportement : conformisme et distance au rôle. Zyman est le bon élève : il se fait élire au conseil du camp, observe, moucharde. La famille Rozhinovie doit au contraire tirer au flanc, voire provoquer le scandale.

La mise en scène caricature la fonction idéologique de ces vacances, au point de la tourner en ridicule, appuyée par une bande-son de tubes d'été. La caméra suit Zyman dans ses interrogatoires, l'attend. Il semble sans cesse surgir dans le cadre. Au contraire, la caméra guette les échappées des Rozhinovie en bateau. Le réalisateur se place dans la position du voyeur et le souligne. À plusieurs reprises, il semble filmer caché derrière un buisson ou un arbre qui obstrue en partie le cadre. Nous nous faisons ainsi les voyeurs des voyeurs. Ces acteurs déclenchent des situations : les Rozhinovie simulent une dispute conjugale qui leur vaut un blâme public pour comportement « *asocial* ». Zyman oriente l'activité du conseil du camp en

suggérant qu'on interroge les enfants sur le comportement de leurs parents, en leur absence. La pratique, acceptée par les chefs du camp, rappelle le modèle glorifié sous Staline de Pavel Morozov, cet enfant qui aurait dénoncé ses propres parents, les vouant à la déportation. La méthode de Łozinski atteint son but : elle radicalise les pratiques du camp, jusqu'à l'effroi. Le spectateur est incrédule : où s'arrête la mise en scène ?

Ces deux films plongent le spectateur dans deux milieux où s'érigent les modèles de vie d'une société socialiste. En s'inscrivant dans deux tonalités opposées – tragédie pour *Wanda*, comique pour *Comment vivre* – ils poussent ces modèles dans leurs retranchements. Tous deux aux marges du documentaire, ils parviennent à la même conclusion : l'absurdité d'un système.

¹ Les informations concernant le dispositif employé par Łozinski sont tirées de l'article d'Ania Szczepanska : « Images d'un camp de vacances en pays socialiste », *Conserveries mémorielles*, n°6, 2009.

Morvan Lallouet



Salle Joncas

Wanda Gościńska. Tisseuse

10h30

Comment vivre

21h30

Histoire de doc

Derniers jours à Shibati

Hendrick Dusollier

- 2017 -



L'AMI VENU DE LOIN

Dans *Derniers jours à Shibati*, Hendrick Dusollier s'attache au mode de vie d'un quartier traditionnel chinois en voie d'être annihilé par des bulldozers aux ordres de l'impératif de développement du gouvernement. Les habitants de Shibati, situé dans la grande métropole de Chongqing au centre de la Chine, vont devoir se confronter au fonctionnement inconnu de la ville moderne mécanisée et accélérée.

Dans l'esprit de *Mon Oncle* de Jacques Tati, le réalisateur décrit ce passage entre deux mondes comme la perte de toute convivialité et de toute poésie. À Shibati, un enfant joue au cerf-volant dans une décharge ; sa famille expulsée en banlieue, on le retrouve silencieux dans le vide de son appartement, contemplant la ville les épaules enfermées entre les montants d'une fenêtre. Avec l'appui de la famille et des voisins, la vendeuse de pastèque au verbe haut engueule son mari ; on la retrouve devant un ascenseur, tremblante, se demandant : « *Comment c'est possible une pièce qui monte ?* »

Dans *Derniers jours...*, Hendrick Dusollier fait écho au personnage de M. Hulot. Le cinéaste est lui-même en voyage entre deux mondes, Occidental aussi inadapté aux

ruelles de Shibati que seront désarmés les habitants des *hutongs*¹ face à la modernité à l'occidentale. Caché physiquement derrière sa caméra, jouant avec emphase, en voix *off*, au touriste maladroit, incapable de comprendre le chinois, il se laisse moquer et mépriser.

En se mettant volontairement en position de faiblesse, il gagne la sympathie des habitants. Il peut ainsi les filmer lorsqu'ils affrontent les embûches du métro et les regards hostiles que les gagnants de la croissance chinoise portent sur leur pauvreté. En dépit de la richesse écrasante de l'Occident qu'il représente, il tente de nouer des amitiés et fait partager sa fiction à trois personnages. Il en fait des défenseurs du quartier, les acteurs d'un monde imaginaire. Eux acceptent en lui l'ami venu de



loin, en font le témoin de leur parcours. Ce rôle de cinéaste maladroit paraît aussi être une protection face à l'injustice qu'il doit ressentir au quotidien. Un plan le montre restant le soir du côté de la ville moderne pour rejoindre son hôtel luxueux, alors que l'enfant retourne vers Shibati.

Mme Xie Lian investit la fiction proposée par le cinéaste ; elle s'en empare pleinement. Elle vit dans un univers d'objets recyclés, un musée de fiction, où la tête d'un cheval en plastique noir, un champignon géant ou encore une parka rouge ont à ses yeux une valeur inestimable. A l'arrivée du « professeur » Hendrick, elle déborde de reconnaissance : elle s'amuse avec le cinéaste, lui sourit, minaude. Par son film, Dusollier redonne à ses vieux objets le prix qu'elle leur accorde – celui de l'imaginaire – avant qu'ils ne soient définitivement, comme elle, considérés comme inutiles. Car Mme Xie Lian doit quitter son Palais du Facteur Cheval pour aller vivre au bout de la ligne de métro, chez son fils qu'elle encombre de toutes ses fantaisies. Elle résume bien les paradoxes de sa relation avec le cinéaste : « *Tu sais, moi, je n'aurais jamais la chance d'aller en France, mais avec le film que tu vas montrer là-bas, c'est comme si on y allait ensemble.* »

La vieille dame est entrée dans la fiction. D'autres ont plus de mal à jouer, à croire que l'imaginaire peut transcender leur misère. Présenté par le cinéaste comme un admirateur des grands hommes de la politique mondiale, le coiffeur du quartier, M. Li, s'avère par la suite mesquinement intéressé par l'attribution clientéliste d'un nouveau logement proche de Shibati. S'il est nostalgique, c'est principalement en raison du départ de ses clients à la périphérie de la ville.

La fiction proposée par le cinéaste semble englober le troisième personnage, un enfant. Confondant fiction et réalité, celui-ci se laisse prendre au jeu de Dusollier et donne parfois l'impression d'être manipulé. Du haut de ses sept ans, Zhou Hong se faufile dans les ruelles en portant une vieille planche pour sa mère. Il rêve depuis longtemps à ce futur merveilleux que lui promet « La Cité de la Lumière de la lune », un centre commercial qui dessine la frontière du quartier de Shibati et auquel il a interdiction formelle de se rendre. L'affection qu'il porte au cinéaste lui fait pourtant adhérer à son regard. Ce dernier induit chez lui la conscience d'une perte : « *Ton quartier (sic) disparaître. Tu trouves ça triste ?* »

Naturellement tenté par les richesses de la société de consommation, Zhou Hong découvre devant la caméra les pièges que cachent leurs attraits et affirme préférer Shibati. Mais y croit-il ? *Derniers jours à Shibati* pose une fiction réjouissante, attentive à l'indifférence qui entoure la disparition du quartier. Dans le même temps, la fiction généreuse que le réalisateur propose semble se heurter à la naïveté de l'enfant : peut-être amène-t-elle Zhou Hong à mentir sur son propre rêve.

¹ Un *hutong* : une ruelle étroite où sont placés les toilettes publiques et les commerces en plein air.

Gaëlle Rilliard



Salle Moulinage
10h15

Expériences du regard

Salle des fêtes

21h00

Rediffusions

Koropa

Laura Henno

- 2016 -



ECCE PUER

Cinéma et politique. Épisode II

Of the dark past

A child is born;

With joy and grief

My heart is torn.

James Joyce, *Ecce puer*.

C'est une nuit noire, de mer sans ciel, saignée d'un blanc d'écume. Un visage se détache sur ce fond aveugle, sans étendue, à la manière des portraits Renaissance dont le fond opaque réduisait au silence le contour doré des icônes byzantines. La durée contemplative de ce plan muet, assourdi par le cri furieux d'un moteur de bateau et le subtil jeu d'ombres émaciant la rondeur d'un visage poupin au regard tendu sur l'invisible, achèvent de composer cette image en peinture.

Dans la séquence suivante, l'enfant dialogue avec un adulte dans le bateau à l'arrêt. L'adulte parle, l'enfant écoute et acquiesce timidement. L'homme est un passeur de migrants et l'enfant, son disciple. Mais l'élève ne semble pas avoir le choix et la demande que lui adresse l'adulte, de se dénoncer s'ils sont pris, suggère qu'il est exploité.

Le passeur étant régulièrement assimilé par nos médias à un criminel, une première interprétation de ce montage pourrait y voir la volonté de renverser cette doxa. « *Voici le grand criminel !* » nous dit le film de Laura Henno : un enfant perdu dans la nuit. Par le truchement de l'image-icône, le « *Ecce homo* » est tendrement basculé en « *Ecce puer* », l'enfant d'un conte à la Dickens que sa vulnérabilité expose au cynisme du mentor.

Cette épiphanie d'un visage, dont la beauté calme est défaite par une longue agonie sonore, peut-elle entretenir un autre rapport avec le dialogue qui suit ? L'unité de lieu et l'apparition progressive dans le champ du second protagoniste, qu'une lente mise au point figure en intrus, suggèrent un lien narratif classique : une scène d'exposition

introduisant un récit. Pourtant quelque chose de l'image-icône initiale résiste à son inscription dans l'immanence prosaïque d'un corps agissant. Ce visage inquiet et son nimbe de ténèbres conservent leur mystère. Les deux séquences tendent l'une vers l'autre sans jamais se rejoindre. Le récit part à la rencontre du portrait, mais ne traverse jamais sa nuit. Il pourrait l'expliquer mais la puissance expressive d'un regard tendu sur le vide résiste à toute traduction en fable comme à toute psychologie. Ce regard fascine trop, il dure trop, et son passage à la parole ouvre sur le paradoxe d'une jointure disjonctive.

Nous avons vu lundi comment *Stand-by Office* questionnait les critères perceptifs qui, dans un ordre social donné, légitiment un corps à sa place. Nous avons vu comment la mise en scène révélait le caractère arbitraire de ces critères par un jeu de substitutions figurant un corps suspendu entre plusieurs identités, n'appartenant à aucune et disponibles pour toutes. Nous repérons alors, depuis une lecture du *Spectateur émancipé* de Jacques Rancière, que le rapport entre art et politique ne passe pas par une



exposition des corps souffrants ou triomphants des dominés et des dominants, mais se noue lorsque, ensemble, art et politique inquiètent le sens, c'est-à-dire sèment le trouble. Les corps de *Stand-by Office*, logés par une série de substitutions étranges dans l'entre-deux du légitime et du clandestin, devenaient politiques.

Dans *Koropa*, la résistance de l'image-icône à la saisie d'un dialogue explicatif est une autre manière de figurer ce corps politique. Dans *Stand-by Office* les ambiguïtés du visible rejoignent celles du langage ; ambiguïtés dont s'amuse le trait d'esprit quand il investit les polysémies et les homonymies de la langue et des images. *Koropa* ferait presque l'inverse : à l'intérieur d'un même moment, d'une même situation, d'une même histoire, et jusque dans la figuration d'un même corps, Laura Henno introduit un écart infranchissable. Elle use de deux régimes de représentations qui ne peuvent se recouvrir : une présence pure, achevée en soi, qui résiste à toute signification et l'histoire naturaliste d'un orphelin que son dénuement expose à la violence des adultes. Par la seule contiguïté d'un montage, elle assemble ces deux figurations en aggravant leur distance.

De *Stand-by Office* à *Koropa*, on passe de la puissance liante du *tout est dans tout* de la métaphore à la puissance déliante de la parataxe. Cette mise en commun de ce qui est sans commune mesure, cette combinaison des hétérogènes, appartient à l'art du montage qui met en contact et fait sens au-delà de toute traduction, de toute explication.

Cette mise en rapport de ce qui n'en a pas, Rancière en propose deux lectures possibles dans *Le Destin des images*. Il y définit le montage comme « *mesure du sans mesure ou discipline du chaos* ». Ce « *commun de la démesure et du chaos* » travaille, pour le philosophe,

« à faire deux choses en même temps : organiser un choc et construire un continuum ». Le choc est celui de deux images dont les régimes esthétiques ne se rapportent pas l'un à l'autre. Le continuum est l'unité du film qui combine leur hétérogénéité en les reliant par son montage. Rancière repère deux effets de cette combinaison appartenant chacun à deux époques : un effet « *dialectique* » et un effet « *symboliste* ». L'effet dialectique est celui recherché par l'art critique des années soixante et soixante-dix, par exemple les films de Godard, *Made in USA* ou *La Chinoise*... La combinaison des hétérogènes travaillait alors à « *mettre en scène une étrangeté du familier pour faire apparaître un autre ordre de mesure* », un « *autre monde dont la loi s'impose derrière les apparences anodines du quotidien* » : la réalité de l'exploitation capitaliste derrière l'égalité formelle de la démocratie. Mais cette lecture dialectique ne fonctionnait, selon Rancière, que parce que cette époque militante était d'emblée acquise à une lecture politique des signes. Elle ne fonctionne plus aujourd'hui. Nos temps consensuels appellent une autre lecture, cette fois « *symboliste* ». Elle établit une familiarité, une relation de coappartenance « *où les hétérogènes sont pris dans un même tissu essentiel* » qui « *assemble les éléments dans la forme du mystère* », celle d'une continuité insensée qui s'impose mais ne se déchiffre pas. Il s'agit, là encore, de constituer non pas la « *robe sans couture de la réalité* » que réclame André Bazin, « *mais le tissu sans trou de la co-présence, ce tissu qui autorise et efface à la fois toutes les coutures* » et qui constitue « *le monde des images comme monde de la co-appartenance et de l'entre-expression généralisée* ». Et c'est la jointure du montage qui donne la mesure des incommensurables d'où peut surgir un corps sans mesure : l'enfant à la fois victime et impérieusement maître de lui-même. Son corps, oscillant entre l'image-

icône et l'image-récit, accède à une visibilité nouvelle et s'émancipe des assignations du consensus social.

Il importe de dire que ce corps n'est pas politique « *en soi* ». Il l'est pour ceux qui le voient et s'identifient à sa présence suspensive qui ne coïncide avec aucune place et aucune fonction sociale. Ce qui sépare la question de la dimension réelle ou fictionnelle de *Koropa* de celle de son efficacité politique. Si l'enfant est réel, le film sera pour lui le support d'une émancipation seulement s'il se voit dans le miroir de cette image, s'il reconnaît dans son portrait iconique la puissance affirmative d'un regard qui refuse son aliénation et engage à la révolte.

¹ « Voici l'enfant », titre du poème de James Joyce cité en exergue.

² Voir le *Hors Champ* de lundi : Cinéma et politique, épisode I : « Vie de cadre, cadre de vie ».

³ La parataxe est une juxtaposition de deux propositions qui ne sont liées que par leur proximité.

⁴ Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire » in *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2003, p.70.

⁵ Ibid. p.68.

⁶ Ibid p.70.

⁷ Ibid. p.73.

Antoine Garraud



Salle des fêtes

10h00

Expériences du regard



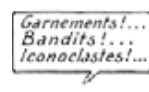
Rédacteurs

Sébastien Galceran
Antoine Garraud
Morvan Lallouet
Claire Lasolle
Romain Peillod



Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi



Photographes

Milena Vergara Santiago
Paul-Arthur Chevauchez
Gaël Bonnefon

P. 1
P. 3
P. 4

SALLE CINÉMA

10H00

JOURNÉE SACEM

Traversées

Antoine Danis
2013 - 8' - sans dialogue

Step Across the Border

Nicolas Humbert
Werner Penzel
1990, - 90' - VOSTF

Rencontre animée par Arnaud de Mezamat. En présence de Antoine Danis.

Concert de Jean-Luc Cappozzo et Sylvain Marty.

14H30

JOURNÉE SACEM

Niérika

Antoine Danis
2016 - 8' - sans dialogue

Athènes rhapsodie

Antoine Danis
2017 - 78' - VOSTF

Rencontre animée par Arnaud de Mezamat. En présence de Jean-Luc Cappozzo, Antoine Danis et Sylvain Marty.

21H00

PRIX SACEM 2017

Ma vie de contrebasse

Hubert Dubois, Pierre Befve
2016 - 52' - VOF

Débat en présence de Hubert Dubois, Pierre Befve et Grégo Casadesus.

PLEIN AIR

21H30

L'Assemblée

Mariana Otero
2017 - 99' - VOF

Débat en présence de Mariana Otero jeudi 24 à 9h30, salle de presse.

SALLE DES FÊTES

10H00

REDIFFUSIONS

Koropa

Laura Henno
2016 - 19' - VOSTF

Des spectres hantent l'Europe

Maria Kourkouta,
Niki Giannari
2016 - 99' - VOSTF

In Progress

(Des figures de guerres II)

Sylvain George
2017 - 6' - sans dialogue

14H30

REDIFFUSIONS

Le Sous-Bois des insensés

Martine Deyres
2015 - 89' - VOF

Du régal pour les vautours

Alexandre Barry
2016 - 66' - VOSTF

21H00

REDIFFUSIONS

Fukushima no ato 1

Bojena Horackova
2017 - 17' - VOSTF

Derniers Jours à Shibati

Hendrick Dusollier
2017 - 60' - VOSTF

Kawasaki keirin

Sayaka Mizuno
2016 - 40' - VOSTF

SALLE SCAM

10H15

FRAGMENT D'UNE

ŒUVRE : PETER NESTLER

Aufsätze

1963 - 10' - VOSTF

Ödenwaldstetten

1964 - 36' - VOSTF

Über das Aufkommen

des Buchdrucks

1971 - 24' - trad. simul.

Gefährliches Wissen

1983-1984 - 30' - trad. simul.

Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film »

d'Arnold Schoenberg-

Jean-Marie Straub

1972 - 16' - VOSTF

Das Warten

1985 - 6' - trad. simul.

Débats animés par Stéphanie Bodien et Dario Marchiori. En présence de Peter Nestler.

14H45

HISTOIRE DE DOC : POLOGNE

L'Année de Franek W.

1967 - 59' - VOSTF

Ne pleure pas

1972 - 9' - sans dialogue

Psychodrame

1969 - 28' - VOSTF

Le Seuil

1975 - 17' - VOSTF

Au milieu de la Pologne,

à la fin du monde

1985 - 17' - VOSTA
trad. simul.

Agnieszka

1981 - 6' - trad. simul.

Présentation par Federico Rossin.

21H15

FRAGMENT D'UNE

ŒUVRE : PETER NESTLER

Au bord du chenal

1962 - 13' - VOSTF

Fos-sur-Mer

1972 - 24' - VOSTA
trad. simul.

Die Nordkalotte

1990-1991 - 90' - VOSTF

Débats animés par Stéphanie Bodien et Dario Marchiori.

En présence de Peter Nestler.

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Fukushima no ato 1

Bojena Horackova
2017 - 17' - VOSTF

Derniers Jours à Shibati

Hendrick Dusollier
2017 - 60' - VOSTF

Kawasaki keirin

Sayaka Mizuno
2016 - 40' - VOSTF

Débats en présence de Bojena Horackova, Hendrick Dusollier et Sayaka Mizuno.

14H45

REDIFFUSIONS

Ça parle d'amour

Joseph Truflandier
2016 - 71' - VOSTF

Aujourd'hui rien

Christophe Pellet
2017 - 72' - VOSTFA

Déconseillé aux mineurs.

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Antoine, l'invisible

Sergio Da Costa, Maya Kosa
2017 - 17' - VOSTF

In Art We Trust

Benoît Rossel
2017 - 86' - VOSTF

Bricofutur

Nicolas Cilins
2016 - 18' - VOFSTA

Débats en présence de Benoît Rossel et Nicolas Cilins.

SALLE JONCAS

10H30

HISTOIRE DE DOC : POLOGNE

24 Heures de la vie de Jadwiga L.

1967 - 14' - VOSTF

Journée de travail

1971 - 5' - trad. simul.

Le Point de vue d'un

gardien de nuit

1979 - 16' - VOSTF

Wanda Gościńska.

Tisseuse

1975' - 21' - VOSTF

Jour après jour

1988 - 16' - trad. simul.

Bœuf

1977 - 19' - VOSTA
trad. simul.

Papi et Mamie

1982 - 14' - VOSTA
trad. simul.

Une belle journée

1988 - 18' - VOSTA
trad. simul.

Présentation par Federico Rossin.

15H00

FRAGMENT D'UNE

ŒUVRE : PETER NESTLER

Von Griechenland

1965 - 28' - VOSTF

Warum ist Krieg?

Peter Nestler & Zsóka

1969-1970 - 17' - trad. simul.

Bilder von Vietnam

1972 - 24' - VO trad. simul.

Sightseeing

1968 - 10' - VOSTF

Mi país – mitt Land

1981 - 7' - VO trad. simul.

Chilefilm

1974 - 24' - VOSTF

Die Folgen der

Unterdrückung

1982 - 40' - VO trad. simul.

Die Hasen fangen und

braten den Jäger

1994 - 7' - VO trad. simul.

En présence de Peter Nestler.

21H30

HISTOIRE DE DOC : POLOGNE

Comment vivre

Marcel Łoziński
1977 - 83' - VOSTF

Inspirer-expirer

Bogdan Dziworski,
Zbigniew Rybczynski
1981 - 31' - VOSTF

Présentation par Federico Rossin.

Films du Master

21H15

Coopérative fruitière

Entrée libre.

JEUDI 24 AOÛT 2017

⇨⇨⇨⇨⇨⇨

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

⇨⇨⇨⇨⇨⇨

NUMÉRO 137



Austerlitz
Sergueï Loznitsa

- 2016 -

⇨⇨⇨⇨⇨⇨

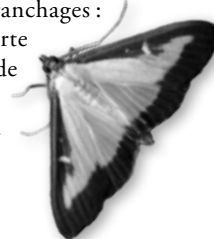
**CIRCULEZ,
IL N'Y A RIEN À VOIR**

Dans plusieurs de ses films, Sergueï Loznitsa interroge la construction des mémoires collectives. *Blockade* offrait un autre point de vue à l'un des

épisodes majeurs de l'Histoire russe, le siège de Léninegrad. *The Event* reconstruisait depuis Léninegrad les événements du putsch de 1991. Avec *Austerlitz*, Loznitsa confronte le poids de l'Histoire – l'« événement monstre » qu'a été l'Holocauste – à une masse sans gravité – les visiteurs qui, par millions, sillonnent les anciens camps de concentration. Dans les deux précédents films cités, il façonnait un objet à partir d'archives visuelles relues à l'aune d'un montage sonore venant inquiéter l'image et la surdéterminer. Dans *Austerlitz*, il applique

le même traitement à ses propres enregistrements de la réalité. Au moyen d'une architecture visuelle et sonore méticuleusement élaborée, il livre une satire sociale impitoyable du tourisme de masse et de sa mainmise sur l'Holocauste.

Un premier plan énigmatique et paisible laisse deviner un bâtiment derrière un rideau de branchages : on pourrait être n'importe où. Loznitsa procède minutieusement au dévoilement des lieux.



Quatre plans séquences, étirés et statiques, laissent tout le loisir à l'observation. Nous sommes conviés à une visite qui s'ouvre sur des corps de touristes en hordes dans la lumière brûlante et la chaleur de l'été. À retarder l'identification du lieu qui fait l'objet de son enquête, Loznitsa concentre notre regard sur les flux et reflux de visiteurs, groupes organisés ou familles légèrement vêtues, armés de leurs appareils photographiques et de leurs audio-guides, sourire aux lèvres. *Arbeit macht frei* surgit, formule qui cristallise l'histoire de la Shoah et crée un heurt dérangeant. Enfin, nous comprenons où nous nous trouvons : dans les camps de Dachau et Sachsenhausen, fondus l'un dans l'autre. Témoignant d'une ironie acerbe, quelques indices sont distillés dans les premiers plans pour ne faire sens qu'une fois l'identité du lieu révélée : le tee-shirt « *It's a cool story Bro* » d'un jeune adolescent dégingandé ou encore celui d'une fillette où figure une étoile à cinq branches.

Le spectateur est mis au travail et incité à réfléchir sa propre interprétation à partir de signes visuels et sonores qui fonctionnent à plusieurs niveaux symboliques. « *Pardon, the toilets ? One moment !* » : la première parole rendue audible frappe par sa trivialité. Le montage sonore oppose une nappe sourde et permanente (pas sur le gravier, voix mêlées et indistinctes) dont l'intensité croît et décroît, à des éléments mis en évidence : sifflements, musique intempestive, éclats de voix. Gros plans sonores et répétitions rappellent les procédés dont usait Jacques Tati pour mimer une réalité et la caricaturer. Deux plans resserrés sur un cordon de touristes qui entrent et sortent d'un baraquement sont surlignés par un bruit incessant de couinements de porte. Comment ne pas songer à des toilettes publiques ? Le grotesque sonore vient contaminer l'image ; les bâtiments semblent souffrir et se plaindre.

En indifférenciant deux camps, Loznitsa reconstruit un espace générique. L'unité de lieu confère à Austerlitz une valeur sociologique et démonstrative. Loznitsa choisira de ne rien nous montrer de ce camp recomposé. Plans frontaux et profondeur de champ informent plutôt la masse de visiteurs et traduisent le caractère inintelligible de l'espace. Vagues de touristes se

croisent et s'entrecroisent, répondant aux injonctions de leur guide. Ils s'arrêtent, se tournent, repartent, dans un ballet mécanique absurde. Les plans fixes se succèdent comme les modules d'une chaîne opératoire insensée. Les visiteurs errent et cherchent sur la roche, les murs, au sol, la trace d'un passé qui ferait sens. Les regards hagards pourtant ne rencontrent rien. Les touristes ne voient rien. Décor sans qualité, le camp de concentration est un non-lieu qui ne peut mettre en œuvre ni relation vivante au passé, ni identification, ni travail historique. Agents inconscients d'une forme de déréliction internationale, les guides se confondent en explications qui se superposent dans un galimatias informe. Quelques informations glaçantes émergent de la cacophonie en anglais, vite recouvertes par la voix d'une autre guide espagnole ; on retrouve celle-ci dans le plan suivant dans un procédé de fondu enchaîné. Il n'est rien de substantiel à extraire de ces récits dramatisés où se mélangent questions rhétoriques et indications prosaïques. L'état des lieux est implacable.

Tout en les tournant en dérision, Sergueï Loznitsa capte les attitudes trahissant le pur consumérisme et confronte continuellement, par effets de contraste, la trivialité du vivant à la mise en scène de l'horreur de l'Histoire. On guette en vain tout ce qui sur un visage viendrait trahir une émotion. La masse de corps soumise à notre appréciation s'abandonne aux besoins les plus primaires (boire, manger), à l'indolence, la bêtise parfois, non sans ridicule qui prête à sourire quand il ne plonge pas le spectateur dans le désarroi. Pour une photographie, un homme ose mimer le corps d'un condamné à mort au pilori. Soudain, quelque chose agit et s'attache au visage d'une jeune femme devant les fours crématoires. Une tristesse peut-être, comme une trouée silencieuse où enfin un être humain s'extrait de la masse indifférente et anonyme. Ce sera l'un des seuls gros plans s'attardant sur un visage. Comment interpréter cette disproportion ? Loznitsa semble réduire les singularités subjectives et les destins individuels à des cliquetis d'appareils photos, des sandwichs avalés et des pas sur le gravier. Sa mise en scène semble redoubler le système touristique dénoncé qui fait de la mémoire un produit.

À s'arrêter sur les visages distraits, l'on se demande ce que l'on aurait pu y lire si les captations avaient été faites en hiver : la masse de touristes aurait été moins dense et les visages auraient affiché une sévérité attendue. En forçant le regard du spectateur, Loznitsa impose à ce dernier de réagir à la radicalité formelle et démonstrative de sa proposition, loin de toute neutralité lénifiante. Quand la respiration d'un temps de recueillement s'offre face aux fours crématoires vidés de la présence humaine rendue détestable, point la question de notre participation à un système mercantile et de la construction d'un sens collectif autour de lieux censés permettre la concrétion de la mémoire. On n'entre pas dans un camp de concentration sans savoir. L'Holocauste, et le risque de son oubli, touche au cœur de l'identité occidentale. C'est bien l'endroit d'une sacralité qu'interroge Loznitsa dans Austerlitz. Là est le tour de force : dans l'interstice de ces trente-cinq plans-séquences, laisser le temps de repenser une éthique qui embrasse la possibilité de comprendre le réel (passé et présent imbriqués), de le prendre avec soi, de le faire sien. Développée par Walter Benjamin, cette idée met en jeu le sens et l'intelligibilité pour le présent des images et des objets du passé : « Chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée »¹. En faisant de son film même le lieu d'une mémoire, Loznitsa crée pour le spectateur l'occasion d'une présence à l'Histoire. Si les visages lisses comme des façades semblent indemnes et inchangés au sortir de la visite, nous quittons l'obscurité de la salle troublée du reflet dans le miroir tendu par le réalisateur.

1 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Le Cerf, 1989 (1927-1940), pp. 479-480.



Claire Lasolle



Salle des fêtes
21h00

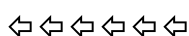
Territoires de la mémoire / Atelier 2



Le Saint des voyous

Mailys Audouze

- 2017 -



DE LA FRAGILITÉ VOLONTAIRE

Cour intérieure d'un pénitencier pour enfant – aujourd'hui appelé centre éducatif fermé. Devant la caméra, un ancien éducateur retrouve un ancien élève. Lorsqu'il y était enfermé, l'ancien élève a subi la discipline aux électrochocs, les tortures mentales et physiques réservées aux marginaux du système républicain. Derrière la caméra, sa fille travaille au dévoilement de la vérité.

Dans un premier temps, en plaisantant presque, l'éducateur reconnaît avoir « *été dur* » et avoir utilisé l'électricité sur ses élèves. Mais il comprend rapidement que ce n'est pas une visite de courtoisie. La réalisatrice le confronte, en tant que bourreau, à son père, sa victime, « *pour comprendre* » lui dit-elle, mais aussi pour l'obliger à revenir sur ses actes. Le résultat frappe. Dans son discours, l'éducateur oscille, se rétracte et finit par se justifier en accablant les enfants qu'il avait sous son autorité ; il sous-entend que ses actes

étaient nécessaires et même qu'ils ont porté leurs fruits.

Humilié de nouveau, le père ne s'affronte pas à lui mais se contente de dire sa vérité, répète des détails qui l'accablent et affirme que cette « *période éducative* » n'a pu lui être d'aucune utilité. Encore prêt à se placer sous la protection du Saint des voyous, une auréole sur la tête et un trident dans la main, l'homme est un lutteur forcené qui a sciemment choisi de baisser les armes. Par le refus de la violence, par la douceur, il s'est reconstruit ; sa victoire est de garder son calme.

Mailys Audouze fait don à son père d'un film. Elle reçoit en retour sa présence juste, vibrante. Elle inscrit leur relation dans des cadres partagés, dans l'attention et la précaution à manier des souvenirs douloureux. Son geste révèle l'essentiel : l'amour par lequel le père s'est reconstruit. Audouze propose à son père de retrouver par étapes son passé. Du récit de l'injustice vécue enfant au portrait de l'adulte et père bienveillant, la vérité se révèle progressivement : au spectateur lorsqu'il découvre le lien de filiation entre la réalisatrice et son personnage ; au père qui, devant la caméra, reçoit son dossier d'écopier contenant une lettre de sa mère ; à tous lorsque la réalisatrice prend rendez-vous avec l'éducateur.

Ne se plaçant jamais sur le plan légal, cette dernière ne cherche pas à créer une preuve juridique qui servirait à accuser l'institution, toujours existante, ni l'éducateur, protégé sans doute par la prescription des faits vingt ans après la majorité de la victime. Ce film a cependant une portée politique forte en rendant public un témoignage accablant pour le système judiciaire et l'école.

En livrant son témoignage, le père fait à nouveau face à son passé avec les armes qu'il s'est construites. Durant les quelques mois du tournage, il parcourt ses souvenirs, apprend des informations ignorées. En rendant public son passé, il aborde une étape cruciale dans la résilience d'un traumatisme : la transformation d'un événement où il a été victime en outil utile, au-delà de lui-même, aux autres.

Pour accompagner au mieux son père dans les résonances personnelles que provoque chaque étape du tournage, la réalisatrice prend soin d'attribuer une place à chacun autour de la caméra. Auparavant dans le cadre avec son père, Mailys Audouze se place dos à la caméra, en amorce, lorsqu'elle le confronte à son dossier d'écopier. Pour essayer d'alléger le récit des tortures qu'il a subies, elle lui propose la médiation d'un croquis.

La volonté de la réalisatrice de protéger son père d'une démarche trop brutale s'avère une seule fois impossible : confronté à la violence qu'il a exercé, l'éducateur renvoie la réalisatrice dans ses cordes et cherche à mettre le père au tapis. Chez le spectateur, l'impression laissée par ces quelques moments de vérité est très mêlée. Si l'on s'attache à la situation de tournage vécue par les trois protagonistes, on pourra dire que le père semble dominé à nouveau : il laisse l'« éducateur » réaffirmer la nécessité de la torture en rejetant la faute sur l'enfant. Certes, le père se raccroche au pacifisme, au renoncement à la violence qui l'ont sauvé. Il se maîtrise totalement, mais la force de son expression se dispute à la peur de cet homme qu'il a dû avoir enfant et que l'on voit à nouveau rôder dans ses yeux.

Le Saint des voyous fait penser à Merhan Tamadon, le cinéaste qui a accompagné la réalisatrice dans la réalisation de son film de fin d'année. Dans *Iranien* [2014], Tamadon se positionnait en citoyen athée face aux fondamentalistes qu'il combat. Le cinéaste répondant seul à quatre mollahs rompus à la rhétorique, leurs luttes verbales sur la laïcité achoppaient souvent devant l'inégalité de la situation. Pour des spectateurs qui entendaient ces discours fondamentalistes sans contre-argument

suffisamment solide, cette situation de faiblesse a pu être perçue comme la limite du film, rendant même celui-ci potentiellement dangereux. Mais, à l'inverse, l'on pouvait admirer la subtilité du dispositif. Cette situation de faiblesse était volontaire et inévitable s'il voulait convaincre les religieux de participer au film. Il comptait ensuite sur le cadrage et le montage pour démontrer combien le carcan religieux jouait sur l'absence de pensée autonome des mollahs, et en particulier du plus puissant d'entre eux.

Merhan Tamadon assumait donc de se mettre personnellement en danger. Dans *Le Saint des voyous*, la fille expose son père à un danger qu'elle ne peut ni partager ni diminuer. Des temporalités différentes se heurtent : celle d'un tournage de quelques mois pour la réalisatrice, celle d'un travail thérapeutique qui peut prendre plusieurs années pour le père. Ce dernier assume-t-il d'être à nouveau mis en situation de faiblesse devant la caméra ? Lorsque la réalisatrice le questionne sur ce que cette rencontre a pu régler pour lui, il répond : « *Je vais devoir digérer tout cela* ».

Malgré cette différence, *Le Saint des voyous* retient d'*Iranien* les possibilités du cinéma pour répondre, mais sans violence, à ceux

qui prônent l'exercice de la domination et de l'intimidation. En voyant ce que la caméra et le film montrent de l'un et de l'autre, le spectateur est chargé d'observer les effets de l'exercice de la violence chez l'éducateur et ceux d'une forme de résignation chez le père. L'éducateur apparaît enfermé dans ses mensonges, dans le renoncement à l'humanité que l'institution l'a amené à incarner. Trahis par sa voix, ses hésitations et ses contradictions, ses mensonges révèlent un homme peu respectable qui se dédouane facilement de toute responsabilité. Chez le père, le spectateur pourra voir un homme qui, en refusant de répondre à un coup par un autre, reste fidèle à ses choix. Avant de poursuivre son combat.



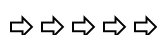
Gaëlle Rilliard



salle Moulinage
10h15
Expériences du regard

Coopérative fruitière
21h15
Films du Master

« J'ai vécu une journée en zone interdite »

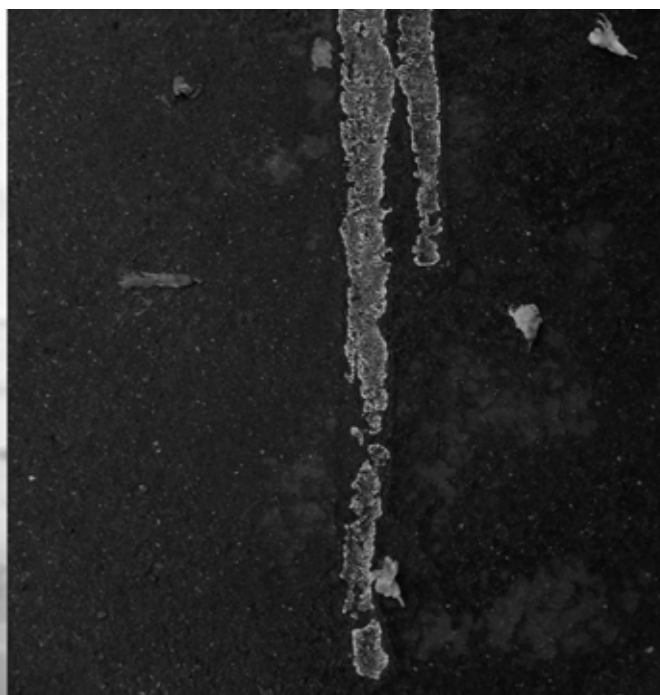
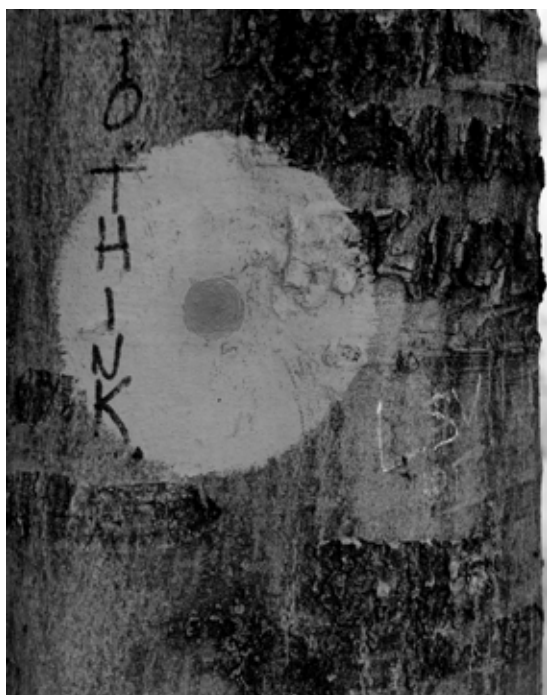


Entretien avec **Bojena Horackova**
Fukushima no ato 1

Devant une fenêtre, un morceau de bambou suspendu recueille les tiges d'une fleur disparue depuis cinquante ans mais dont le retournement de terre à Fukushima a permis la renaissance. Cette opposition entre vie et mort, entre mouvement et immobilisme, est au cœur de la mise en scène de Fukushima no ato 1, court-métrage de la réalisatrice tchèque Bojena Horackova. Trois ans après la catastrophe, elle filme une performance de Astunobu Katagiri, maître de l'ikebana, l'art floral japonais, au sein d'une maison abandonnée dans la zone évacuée. Délaissant ses sujets politiques de prédilection, comme l'immigration, la réalisatrice narre la journée passée avec trois artistes que sont Astunobu Katagiri et deux photographes : la japonaise Naoko Tamura et le taïwanais Jawsing Arthur Liou. Sans l'informer de leur destination précise, les artistes pénètrent avec elle dans le « cercle interdit » : périmètre de vingt kilomètres autour de la centrale. En dix-sept minutes, le film raconte cette épopée qui s'achève sur la réalisation d'un tableau floral. L'omniprésence du peintre à l'image, pivot de la mise en scène, traduit l'intérêt de la réalisatrice pour cet artiste, son œuvre et son engagement politique.

En 2014, malgré l'interdiction d'entrer dans le cercle interdit et le danger de contamination radioactive encouru, vous vous êtes rendue à quelques kilomètres de la centrale de Fukushima. Comment avez-vous vécu cette expérience et comment est né le film ?

C'était une atmosphère très étrange. Il n'y avait aucun bruit d'insectes ou d'oiseaux, rien... Pour moi, le danger invisible de la radioactivité s'incarnait dans ce silence oppressant. Je ne réalisais pas vraiment ce qui se passait. A vrai dire, je n'avais pas prévu de me rendre si près de la centrale. Ce n'est qu'une fois la voiture arrêtée que j'ai compris qu'on était à quelques kilomètres du réacteur. Je ne m'explique encore pas pourquoi mes amis artistes ne m'ont pas prévenue alors même que je n'étais pas du tout protégée de la radioactivité. J'étais même en sandales ! Peut-être leur semblait-il évident que réaliser un film sur Fukushima impliquait de se rendre



en zone interdite. Le film a été tourné en une journée durant laquelle Naoko, une amie photographe, me traduisait quelques mots à voix basse. Dans le cercle interdit, nous ne parlions pas beaucoup. Et quand le maître de l'ikebana a commencé son œuvre, on a tous gardé le silence. C'est un événement qui m'a beaucoup marquée. J'ai vu, j'ai vécu une journée en zone interdite à Fukushima. On était si près de la centrale... Ça échappe au raisonnement. Seule avec ma petite caméra, j'ai souhaité témoigner de ce moment.

Quelles relations peuvent entretenir l'ikebana et ce lieu ?

Issu d'une longue tradition, l'art floral japonais est en réalité une cérémonie au cours de laquelle chaque mouvement et chaque découpe découlent d'une intention. L'agencement et le choix des fleurs varient selon l'évènement, comme lors des mariages ou des enterrements. C'est important d'apporter cet art dans ce lieu, mais savoir à quelle symbolique le maître de l'ikebana se référerait à ce moment-là restera une question.

On perçoit un certain militantisme parmi ces artistes présent-e-s durant cette journée. Peut-on parler d'engagement politique de leur part, notamment de la part d'Atsunobu Katagiri ?

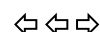
La fleur nouvelle réapparue après le tsunami a tout de suite eu une grande signification pour Katagiri qui a décidé de créer ses œuvres à Fukushima. Il souhaitait ainsi briser le silence des médias japonais sur la catastrophe, tout en signifiant que les artistes doivent avoir le courage de retourner sur les lieux. Malgré le danger,

dont il est conscient, il collecte tous les matériaux nécessaires à ses tableaux dans la zone contaminée. Il s'y rend régulièrement sans tenir compte des risques, car il importe que les végétaux qu'il utilise viennent de cette zone. Quant aux deux autres photographes qui nous accompagnaient, ce sont des artistes qui luttent, même s'ils ne revendiquent pas d'engagement politique. Par exemple, Jawshing Arthur Liou a filmé sa traversée de la zone interdite. Atsunobu parle quant à lui de « devoir moral », mais à mes yeux, c'est un acte politique que d'apporter l'art de l'ikebana dans un lieu détruit par la négligence humaine.

Votre mise en scène se met au service de votre personnage. Avez-vous, comme lui, ressenti un devoir de témoigner, vous plaçant ainsi dans une dimension militante ?

J'ai voulu montrer cet endroit que personne ne voit. J'ai rajouté des sons d'éléments naturels comme le bruit de l'eau qui coule ou du vent qui souffle jusqu'au petit claquement en fin de film pour souligner la fragilité du lieu. Face à la catastrophe de Fukushima, j'ai ressenti une nécessité d'agir, mais je ne parlais pas d'engagement politique de ma part. J'ai néanmoins ramené d'autres images de ce voyage, notamment des exilés de Fukushima à Kyoto. Peut-être qu'une dimension politique surgira de l'ensemble de cette œuvre filmée.

Propos recueillis par Marion Tisserand



Rédacteurs

Sébastien Galceran
Antoine Garraud
Morvan Lallouet
Claire Lasolle
Romain Peillod



Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi



Photographes

Claire Lasolle
Mireia Ferron
Nathalie Postic

P. 1
P. 3
P. 5

SALLE CINÉMA

10H00

RENCONTRES
PROFESSIONNELLES**Écrire et développer un
documentaire de création**Atelier animé par Valentine
Roulet (CNC).En présence de Nathalie
Quintane, Jean-Marc Cha-
poulie, Elsa Minisini, Éli-
beth Pawlowski.Suivi d'un cocktail CNC
au Green Bar.

Blue Bar

12H30

Ecole documentaire de
Lussas : présentation des
formations.

14H30

UNE HISTOIRE DE
PRODUCTION : LES FILMS
DU BILBOQUET**Chaque mur est une porte**
Elitza Cueorguieva
2017 - 58' - VOSTFEn présence d'Eugénie
Michel-Villette, productrice.

21H00

RENCONTRES
PROFESSIONNELLES :
DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN**Sauvagerie**Rémi de Gaalon
Jonathan Le Fourn
2017 - 94' - VOSTFDébat animé par Valentine
Roulet (CNC).
En présence des réalisateurs
et du producteur.

PLEIN AIR

21H30

L'Usine de rienPedro Pinho
2017 - 177' - VOSTF
En cas d'intempéries,
salle Cinéma à 21h00.

SALLE DES FÊTES

10H00

TERRITOIRES
DE LA MÉMOIRE**Pont de papier**
Ruth Beckermann
1987 - 95' - VOSTF

Atelier animé par Alice Leroy.

En présence de Ruth
Beckermann, Susana
de Sousa Dias.

14H30

TERRITOIRES
DE LA MÉMOIRE**Luz Obscura**
Susana de Sousa Dias
2017 - 76' - VOSTFAtelier animé par Alice
Leroy.En présence de Ruth
Beckermann et Susana
de Sousa Dias.

21H00

TERRITOIRES
DE LA MÉMOIRE**Austerlitz**Sergueï Loznitsa
2016 - 94' - VOSTF
Atelier animé par Alice Leroy.En présence de Ruth
Beckermann, Susana de
Sousa Dias et Sergueï Loznitsa
(interventions skype).

Hors les Murs

Aubenas - Cinéma Palace

21H

Athènes RhapsodieAntoine Danis
2017 - 78' - VOSTF
(entrée au tarif du cinéma)
En présence des réalisateurs.

SALLE SCAM

10H15

JOURNÉE SCAM

**Les Deux Visages d'une
femme Bamiléké**
Rosine Mbakam
2016 - 76' - VOSTF**Gildas a quelque chose
à nous dire**Just et Tristan Philpott
2016 - 45' - VOFDébats en présence de Rosine
Mbakam, Just et Tristan
Philpott.

14H45

JOURNÉE SCAM

Une tournée dans la neige
Hélène Marini
2016 - 80' - VOF**Les Chants de la
Maladrerie**
Flavie Pinatel
2017 - 26' - VOF**Sur le quai**
Stefan Mihalachi
2016 - 65' - VOFDébats en présence de Hélène
Marini et Flavie Pinatel.

21H15

JOURNÉE SCAM

Chronique du tiers-exclu
Claire Angelini
2017 - 116' - VOFDébat en présence de la
réalisatrice.

Jardin de Tënk

19H

Séance d'écoute. *LSD, La
Série documentaire*
(France Culture).

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Le PoissonMartin Verdet
2017 - 82' - VOSTF**Le Saint des voyous**Mailys Audouze
2017 - 35' - VOFDébat en présence de Martin
Verdet et Mailys Audouze.

14H45

ROUTE DU DOC : LIBAN

**En cette terre reposent
les miens**Reine Mitri
2014 - 110' - VOSTF**74. Reconstitution
d'une lutte**
2012 - 95' - VOSTFDébat animé par Carine
Doumit. En présence de Reine
Mitri, Chaghig Arzoumanian,
Chassan Salhab, Mohamed
Soueid et Sarah Francis.

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Tchekhov à BeyrouthCarlos Chahine
2016 - 50' - VOSTF**El patio**Elvira Diaz
2016 - 82' - VOSTFDébat en présence de Carlos
Chahine et Elvira Diaz.

SALLE JONCAS

10H30

HISTOIRE DE DOC :
POLOGNE**L'École des sentiments**
1963 - 4' - sans dialogue**Un moment de silence**
1965 - 17' - VOSTF**Temps de transformation**
1968 - 17' - sans dialogue**La Vie quotidienne**
1976 - 17' - sans dialogue**Eh**
1972 - 11' - VO trad. simul.**Jastrzebie**
1974 - 17' - VO trad. simul.**Ce grand petit monde**
1977 - 13' - VOSTF**La Force des intentions**
1977 - 9' - VO trad. simul.**Immeuble**
1982 - 9' - sans dialogue**Sucre en morceaux**
1987 - 9' - sans dialoguePrésentation par Federico
Rossin.

15H00

REDIFFUSIONS

Athènes rhapsodieAntoine Danis
2017 - 78' - VOSTF

16H45

Antoine, l'invisible
Sergio Da Costa, Maya
Kosa
2017 - 17' - VOSTF**In Art We Trust**
Benoît Rossel
2017 - 86' - VOSTF**Bricofutur**
Nicolas Cilins
2016 - 18' - VOFSTA

21H30

REDIFFUSIONS

Pont de papierRuth Beckermann
1987 - 95' - VOSTF**Luz Obscura**Susana de Sousa Dias
2017 - 76' - VOSTF

Films du Master

21H15

Coopérative fruitière
Entrée libre.

Blue Bar

1H-4H

DJ Le petit padawan.

VENDREDI 25 AOÛT 2017



HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 137



**« Nous aurons permis à un enfant
de se réconcilier avec son père »**



Entretien avec Joël Akafou
Vivre riche

Formé à l'art dramatique à l'INSAAC en Côte-d'Ivoire et à la réalisation au Burkina Faso, Joël Akafou signe son premier film documentaire. Vivre Riche suit de près une bande de brouteurs d'Abidjan, six jeunes hommes qui soutirent de l'argent à des femmes occidentales via internet.

Vos six personnages principaux pratiquent une forme de délinquance, ont-ils accepté facilement votre projet de film ?

Je ne les vois pas comme des délinquants. Ces jeunes hommes sont à la recherche d'un repère social. A travers mon film, ils ont envie



de s'adresser à leurs parents, ils cherchent à résoudre des problèmes qui les bloquent, ils veulent combler un manque.

Deux mois avant le tournage, mon premier personnage de brouteur, un ami – il est aujourd'hui devenu homme de Dieu, pasteur – m'a lâché par peur de se mettre en lumière. Je me suis souvenu de l'histoire de Rolex : un jeune homme en difficulté qui ne vit pas loin de chez moi, un brouteur aussi, que j'aidais de temps en temps en lui prêtant de l'argent.

Avec lui et ses amis, nous avons parlé franchement, comme entre frères, et ils ont accepté de participer au film. Ils voulaient raconter leur histoire. Je suis resté avec eux pendant deux mois avant le tournage, avec la caméra, mais sans la déclencher, pour réduire la gêne qu'ils pouvaient ressentir. Je les ai suivis partout, de leur réveil à leur coucher.

Ce film a été une cure pour eux. Ils m'ont dit que même s'ils étaient arrêtés et mis en prison, ils auraient fait quelque chose d'important. Moi-même j'ai été très ému par ces jeunes. Je coulais des larmes pendant le tournage de la scène où Rolex demande pardon à son père pour son comportement. Mon chef-opérateur a eu le mot juste : même si, pour quelque raison que ce soit, ce film n'aboutit pas, nous aurons permis à un enfant de se réconcilier avec son père.

La question de la dette coloniale occupe une place importante dans le discours de justification de vos personnages. Comment l'expliquez-vous ?

Dans *Vivre riche*, ce thème est évoqué à trois reprises : quand les brouteurs quittent les funérailles, quand ils se retrouvent chez la grande sœur de l'un d'eux, puis avec le grand frère d'un des personnages. Pour les brouteurs, encaisser la dette coloniale, cela signifie arnaquer les Blancs par internet. Le grand frère l'explique parfaitement : selon lui, comme les Blancs ont pris nos ancêtres pour les faire travailler en Amérique et en France, si leurs descendants sont assez intelligents pour les arnaquer, très bien ! Dieu le comprendra ! Bref, selon lui, ces arnaques sont légitimes. Ce discours surprend de la part d'un homme qui est un « grand frère » et un intellectuel.

Pour moi, ce discours de légitimation de l'arnaque est comme une fausse conscience politique : il faudrait soi-disant pirater les Européens, casser le cou à l'Europe... Mais non, agir ainsi n'est pas encaisser mais, à l'inverse, empirer la dette coloniale ! *Vivre riche* montre où ces cinq brouteurs, représentatifs d'une grande partie de la jeunesse ivoirienne, vont avec ce type de discours : nulle part !

Mais attention, ce n'est pas leur faute : les responsables de ce genre de discours sont les plus hautes autorités de l'État ivoirien : le président lui-même incite explicitement sa population à ne pas travailler et à encaisser la dette coloniale. Des propos plus que choquants ! Au lieu de reconstruire le pays après la guerre [2002-2011], il l'a laissé déchiré, en crise, pour mieux pouvoir piller la population. Il faudrait plutôt expliquer qu'un État devient souverain

grâce au travail, afin de négocier dans un rapport de force favorable avec le reste du monde et, ainsi, réellement encaisser la dette coloniale.

Vous avez bénéficié d'une coproduction exceptionnelle. Comment y êtes-vous parvenu ?

Le projet a été retenu aux résidences Africadoc à Bobo-Dioulasso (Burkina Faso) de deux semaines en 2014 et ensuite Tènk pendant une semaine à Saint-Louis (Sénégal). Ces résidences m'ont permis de peaufiner mon premier projet qui était de montrer comment un contexte social peut détruire toute une jeunesse. J'avais une approche théorique, sans personnage fort. J'ai compris que je devais raconter une histoire pure, incarnée.

J'ai présenté le projet et un producteur m'a suivi. La production est à la fois française, belge et burkinabée et le film n'a pas reçu un centime de l'État ivoirien.

J'ai proposé à la production de travailler avec une équipe de jeunes Africains. Sur le film, Dieudo Hamadi, un cadreur avec une grande expérience, s'occupait de l'image, avec son style de cinéma direct. Je me suis occupé du son et, même si je l'appréhendais un peu, de l'image. Mais Dieudo Hamadi m'a beaucoup appris. Parfois, il ne comprenait pas pourquoi je voulais tourner une séquence, par exemple celle du rond-point d'Abidjan. A force de lui expliquer, je comprenais mieux ce que je voulais et pourquoi je le voulais. Là, je souhaitais évoquer la foule, le surpeuplement dans cette ville de six millions d'habitants, où chacun cherche à manger, se débrouille...

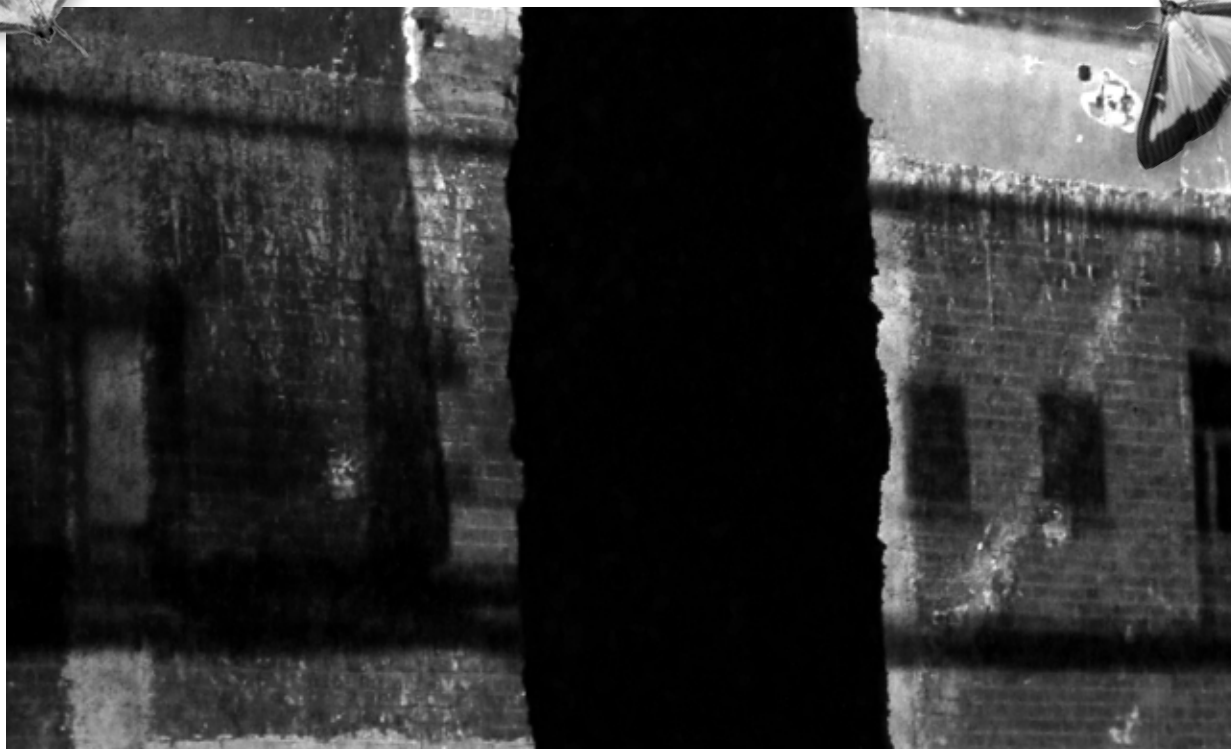
Grâce à cette expérience, je ferai le son et l'image de mon deuxième film documentaire. J'y travaille actuellement pour un tournage prévu en mars 2018. Je continue dans la même veine. Le film se passera entre la Côte d'Ivoire et l'Italie et racontera la vie de ces jeunes qui traversent aujourd'hui la mer, ou le désert, et risquent leur vie pour ne pas avoir à rester mourir devant leur mère dans des pays laminés par la crise. Le film s'appellera *La Mer ou ma mère*. Dans ce film, je suivrai notamment un des jeunes hommes de *Vivre Riche*, Navarro : il est tombé dans son propre piège, il est amoureux d'une Française qu'il a arnaquée ! Elle viendra même en Côte d'Ivoire pour se marier avec lui !



*Propos recueillis par
Sébastien Galceran et Romain Peillod*



Salle des fêtes
14h30
Docmonde



« Dans une société qui change, on se pose les questions que se posent les enfants »



Entretien avec **Elitza Gueorguieva**
Chaque mur est une porte



Au début des années quatre-vingt-dix, fraîchement émancipée de la tutelle de l'Union soviétique et du règne de trente-cinq ans de l'autocrate Jivkov, la Bulgarie se réinvente. D'abord baptisée version M puis version 2, une émission apparaît sur la télévision nationale, présentée par une jeune journaliste. Vingt-cinq ans plus tard, sa fille retrouve les archives de cette émission et les monte en convoquant le regard, qu'enfant, elle portait sur les choses.

Vous avez écrit récemment un roman, *Les Cosmonautes ne font que passer*, qui aborde le même sujet avec un point de vue similaire : celui de l'enfance. Quel rapport entretiennent ce film et ce roman ?

Ce sont deux objets assez différents même s'il est question dans les deux de la même période, la fin du régime communiste en Bulgarie. Dans le film, je vais jusqu'à la fin de la transition en 1997 alors que dans le livre on voit les deux ans et demi autour de la chute du régime, de quelques mois avant la chute à 1991. Le roman raconte ces événements depuis le point de vue d'une petite fille, avec une dimension fantasque et comique. Par le biais d'une sorte de voix *off* graphique qui accompagne les images, le film donne ce point de vue de l'enfant, mais il est beaucoup moins présent. Je voulais cette dimension de l'enfance, aussi parce qu'elle me correspondait mieux, c'est mon regard : j'avais sept ans au moment de la chute

du régime. Les images avaient besoin d'être accompagnées mais je ne voulais pas un commentaire sérieux. J'avais le désir de rendre compte de combien il est étrange de grandir dans un contexte où rien n'est stable et où tout tombe en ruine. Ce n'est pas anodin de se structurer dans un pays qui se transforme. De plus, le parallèle entre cet enfant qui grandit et la société qui s'émancipe d'un régime paternaliste fait sens pour moi. Les questions qu'on se pose dans une société qui change ressemblent à celles que se posent les enfants. Comme un enfant qui grandit étoffe son vocabulaire, on apprend de nouveaux termes parce que la situation a changé : on se détourne des mots russes pour aller vers le lexique européen ou américain. On questionne aussi les termes en usage : démocratie, liberté, communisme, *outsider*... A côté des images de politologues parlant de la situation, les questions qui apparaissent dans une vignette sont extraites de la parole des gens.

Les intellectuels qui parlent restent anonymes et se distinguent des autres intervenants seulement par le contexte dans lequel on les interroge.

Je n'avais pas forcément besoin de savoir qui ils étaient au moment de monter les images. Je voulais préserver la dimension universelle des questions que pose le film sur la démocratie, les régimes politiques, la désobéissance civile. Elle ne se rapportent pas qu'à

une géographie ou à une époque et concernant notre contemporanéité. Elles se posent plus intensément dans les moments de crise politique. Inversement en Bulgarie, après quarante-cinq ans de communisme, nous n'avions pas d'expérience de la désobéissance et nous étions obligés de regarder à l'extérieur et de prendre des exemples des Américains, des Français etc.

Vous montez les extraits d'archives qui viennent de VHS retrouvées chez votre mère. Comment avez-vous choisi ces extraits ?

Je me suis arrêtée sur ce qui me paraissait étonnant : la mise en scène ubuesque, les effets spéciaux désuets. Par exemple, quand ma mère se promène devant un mur de légos qui s'effondre, avec un usage de l'écran vert qui fonctionne à moitié. Cette scène est extraite d'une émission qui voulait parler de la nouveauté : on voit les premières expositions d'art contemporain, la première fois que des hippies se réunissent au centre de Sophia. Je ressens ces images sans distance, je les trouve immédiatement émouvantes.

J'ai privilégié une parole politique pour donner une vision claire de ce qui se passait à ce moment-là en Bulgarie, mais en conservant l'énergie et l'humour qui caractérisaient cette émission. Par exemple les auteurs usent de procédés dont, en même temps, ils se moquent, comme le micro-trottoir qui était pour eux une manière d'aborder différemment l'actualité. Cet usage du micro-trottoir m'a immédiatement fait penser à *Chroniques d'un été* de Jean Rouch. Une jeune femme court vers les gens pour leur poser des questions existentielles : « *Est-ce que vous êtes heureux ?* » Question qui devient progressivement : « *Est-ce que vous êtes riche ?* » On retrouve cette même spontanéité, cette naïveté, dans les questions que pose ma mère : « *Êtes-vous optimiste ? Êtes-vous fier d'être Bulgare ?* » Le film de Rouch pose la même problématique : ces questions très générales et un peu provocatrices s'adressent à une société qui vit un moment de rupture.

La VHS et son image dégradée parlent du temps qui a passé. Nous avons quand même restauré l'image. Nous avons aussi travaillé à accentuer certains éléments techniques déjà présents. Par exemple, nous avons fabriqué un souffle de magnéto avec le mixeur.

Les cameramans faisaient dans cette émission un usage du zoom assez singulier !

Cet usage du zoom parle d'une liberté nouvelle de se déplacer, de s'approcher, de s'éloigner. L'émission assume cette recherche. C'est

intéressant de voir à quel point elle n'est pas formatée.

On nous montre une société en pleine réflexion, qui expérimente dans tous les sens, avec un usage des outils télévisuels beaucoup plus libres qu'aujourd'hui. Ils faisaient vraiment tout : ma mère posait elle-même les questions, elle les écrivait, elle choisissait les invités. Ses questions étaient très directes et entraînaient des réponses très personnelles.

Il y a une bascule au milieu du film, quand des archives muettes témoignent d'une grave pénurie. Cette séquence ouvre un chapitre sur la désillusion.

La dramaturgie du film correspond à ce qui est en train de se passer à ce moment-là en Bulgarie. Deux enfants jouent à imiter les bruitages de *Star Wars* ; suivent juste après ces images muettes de pénurie et de distribution de vivres. Cela a été très violent : les magasins se vidaient de leurs marchandises, les gens se retrouvaient dans l'insécurité. Or jusque-là, les Bulgares vivaient dans un régime relativement stable, même si c'était une dictature. A ce moment on se rend compte que le rêve américain est très loin. Dans son émission, ma mère le constate avec beaucoup d'ironie : il devenait évident que la Bulgarie n'allait pas devenir tout de suite les États-Unis.

C'est le sens de cette synonymie que vous proposez d'établir entre les termes « désillusion » et « émancipation » ?

Cette synonymie est une manière ludique de dire ce qui est ressenti à ce moment-là : nous nous libérons du régime paternaliste, mais nous nous retrouvons un peu orphelins. Nous étions libres et en même temps déstabilisés. Dans le film, comme ma mère, j'essaie de prendre appui sur le désenchantement. Il n'y a pas un constat clair à la fin du film qui finit par des questions. Ces questions et ces problématiques sont encore valables aujourd'hui en Bulgarie. J'ai d'ailleurs hésité à mettre des images plus récentes : quand j'ai commencé à faire le film en 2013, des mouvements de contestation en Bulgarie ont eu lieu pour la première fois depuis la fin de la transition démocratique. Je les ai filmés mais je n'ai pas utilisé les rushes. J'avais envie que les images d'archives résonnent en hors champ dans les luttes d'aujourd'hui.

Propos recueillis par Antoine Garraud et Romain Peillod



Une Histoire de production

Je ne me souviens de rien

Diane Sara Bouzgarrou

- 2017 -



RÉTABLIR LE REGARD

« *À la fois française et tunisienne de corps et de sang* », Diane Sara Bouzgarrou est « *bi* » : « *biculturelle, bisexuelle.* » Et bipolaire.

Sur cette irrémédiable fracture, à partir de morceaux épars, je ne me souviens de rien envisage de recoudre dans la trame du récit le fil de soi, fragile et toujours incertain. Les crises maniaques que la réalisatrice a traversé durant près de deux ans ont provoqué des pertes de mémoire définitives. Pour pallier l'oubli, sa caméra a enregistré au jour le jour ce qui n'est plus disponible à son souvenir. Aujourd'hui, son geste de cinéma convoque la dimension cathartique de l'écriture de soi. Il naît aussi du besoin

de témoigner d'une pathologie difficile à appréhender. Les personnes qui en souffrent vivent leurs émotions à des niveaux d'intensité tels qu'elles peuvent mettre en danger leurs relations aux autres et au monde. Souvent suspectées d'exagérer leurs états, la détresse dans laquelle elles sont plongées n'est pas toujours identifiée. Du spectateur, ce film viscéral exige moins une empathie qu'une forme de résistance, nécessaire à Diane Bouzgarrou et à son entourage pour dépasser une condition *sine qua non* : être soi et malade.



La facture de son film, sciemment urgente, hétérogène et déréglée jusqu'à l'excès, place le spectateur dans une situation d'inconfort. À l'égal de l'intensité destructrice de ses affects, le montage, cut et abrupt, témoigne de la perturbation du rapport de « Diane » à ce qui l'entoure. La caméra tressaille, un diaporama défile à toute berzingue, une musique exaltée s'ajoute jusqu'à saturation. L'on pourrait trop vite surligner l'artificialité de cette surabondance d'effets. En sus, la « Diane » que nous découvrons parle vite, fort, prend toute la place, crève l'écran. Coûte que coûte, Diane Sara Bouzgarrou choisit de malmener les perceptions du spectateur pour être au plus près de sa réalité et rendre intelligible ses symptômes. La forme sensible du film nous communique un état de vulnérabilité permanente.

« *Je suis désolée, je ne pensais vous imposer ça* ». Le témoignage de Diane Sara Bouzgarrou est un geste d'amour. Il rend hommage à son entourage et vient saluer la (bien)veillance¹ dont il a fait preuve. Il y a Thomas dont l'amour salvateur la raccroche au monde et au futur. Il y a sa mère. Il y a son père. La réalisatrice met au jour la patience de ses proches qui risque l'effritement mais qu'ils doivent conserver à tout prix, l'inquiétude qui entache leur quotidien. Quand

Diane est « trop heureuse », ses proches sont alertés : l'intensité de l'expression du bonheur est suspecte. Il signifie surtout que Diane va mal. En effet, le point aveugle est le suicide. Eux comme elle doivent être attentifs à suivre son traitement et à en prévenir ses conséquences : prise de poids, insomnies ou hypersomnies, tremblements, difficultés d'élocution. Il faut aussi continuer, poser des limites pour ne pas s'user, trouver la juste distance sans manquer d'accueillir les moments heureux et les petits bonheurs, sans manquer de regarder en avant, de croire dans les projets qui se conjuguent au futur. *Je ne me souviens de rien* situe les enjeux d'une relation qui à tout moment risque de se cristalliser autour des statuts de malade et de soignants jusqu'à faire de l'altération identitaire de Diane une loi.

Faute de maîtriser complètement sa maladie, Diane Sara Bouzgarrou reprend le contrôle de son image. Saint Augustin avait déjà pour projet de « raconter sa vie pour la restaurer ». En archéologue, Diane Sara Bouzgarrou travaille à partir des dessins, des carnets et des captations de « Diane malade », réalisés lors des crises et patiemment sauvegardés par son compagnon Thomas. Il faut remettre en ordre, redonner sens. Se substituant au miroir, l'image permet une forme de

réflexivité. S'y confronter, c'est assumer sa maladie. Pour rendre possible ce retour sur soi, répondre à l'exigence de vérité et de sincérité attendue d'ordinaire dans les entreprises autobiographiques, elle se met à nu au sens propre comme au sens figuré. La caméra comble tous les vides et empêche d'ériger l'oubli en faculté positive. Elle a capté l'entièreté de ses faits et gestes à un moment où la vie de « Diane » s'est resserrée autour de la maladie. Or « je est un autre » ; la mémoire est palimpseste, et le moi est toujours un moi qui s'éclipse. Le film doit de façon presque utopique figurer une unité qui semble impossible à trouver dans sa vie réelle. Geste de survie, la force de *Je ne me souviens de rien* prend aux tripes et réintègre pleinement la fonction cathartique de l'art, la possibilité de dépasser sa condition en la sublimant.

1 « Veillance ou vigilance », Jean Oury, dans Martine Deyres, *Le Sous-bois des insensés - Une traversée avec Jean Oury*, 2015.

Claire Lasolle



Salle Moulinage
21h15
Expériences du regard



Rédacteurs

Sébastien Galceran
Antoine Garraud
Morvan Lallouet
Claire Lasolle
Romain Peillod



Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

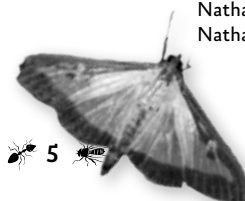
Gaëlle Rilliard
Michaël Soyez
Marion Tisserand
Cloé Tralci



Photographes

Anatole Barde
Nathalie Postic
Nathalie Postic

P. 1
P. 3
P. 5



SALLE CINÉMA

10H00

REDIFFUSIONS

Austerlitz

Sergueï Loznitsa
2016 - 94' - VOSTF

Les Deux Visages d'une femme Bamiléké

Rosine Mbakam
2016 - 76' - VOSTF



14H30

UNE HISTOIRE DE PRODUCTION : SURVIVANCE

Bricks

Quentin Ravelli
2017 - 83' - VOSTF

En présence de Carine Chichkowski et Guillaume Morel.

18H15

Présentation publique de la Cinémathèque du Documentaire.

Entrée libre.

21H00

ROUTE DU DOC : LIBAN

Civil War

Mohamed Soueid
2002 - 82' - VOSTA
trad. simul.

Monumentum

Fadi Yeni Turk
2015 - 80' - VOSTF

Débat animé par Carine Doumit.

En présence de Mohamed Soueid, Ghassan Salhab, Reine Mitri, Chaghig Arzoumanian et Sarah Francis.

PLEIN AIR

21H30

Quelque chose de grand

Fanny Tondre
2016 - 72' - VOF

En présence de Fanny Tondre.

Débat en présence de Fanny Tondre samedi 26 à 9h30, salle de presse.

En cas d'intempéries, salle Joncas à 21h30.

SALLE DES FÊTES

10H00

TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE

Die Geträumten

Ruth Beckermann
2016 - 89' - VOSTF

Atelier animé par Alice Leroy.

En présence de Ruth Beckermann, Susana de Sousa Dias.

14H30

DOCMONDE

Vivre riche

Joël Akafou
2017 - 52' - VOSTF

Le Koro du bakoro, naufragés du Faso

Simplice Herman Ganou
2017 - 78' - VOSTF

Le Jour se lèvera

Gessica Généus
2017 - 52' - VOSTF

Débats en présence de Gessica Généus, Joël Akafou.

NUIT DE LA RADIO

21H

Liberté(s)

Saint-Laurent- sous-Coiron

Extraits sonores à écouter au casque. Navettes gratuites.

Départs de Lussas, place de l'église : 19 h 15, 19 h 45, 20 h 00, 20 h 30.

Retours de Saint-Laurent : 23h, 23h30.

SALLE SCAM

10H15

ROUTE DU DOC : LIBAN

Tango of Yearning

Mohamed Soueid
1998 - 68' - VOSTA
trad. simul.

Diaries of a Flying Dog

Bassem Fayad
2014 - 75' - VOSTF et VOSTA

Débat animé par Carine Doumit.

En présence de Mohamed Soueid, Reine Mitri, Chaghig Arzoumanian, Ghassan Salhab et Sarah Francis.

14H45

ROUTE DU DOC : LIBAN

Nightfall

Mohamed Soueid
2000 - 70' - VOSTA
trad. simul.

1958

Ghassan Salhab
2009 - 66' - VOSTF

(Posthume)

Ghassan Salhab
2007 - 29' - VOSTF

Juste une odeur

Maher Abi Samra
2007 - 10' - VOSTF

Débat animé par Carine Doumit.

En présence de Mohamed Soueid, Ghassan Salhab, Reine Mitri, Chaghig Arzoumanian et Sarah Francis.

21H15

DOCMONDE

Don't Press Stop

Maria Morina
2017 - 60' - VOSTF

Listen to the Silence

Mariam Chachia
2017 - 80' - VOSTF

Débat par Skype avec Maria Morina.

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

La Place de l'homme

Coline Grando
2017 - 60' - VOFSTA

Ça brûle

Agathe Dreyfus
Christine Gabory
2016 - 11' - VOF

La Cité intérieure

Jérôme Amimer
2016 - 47' - VOF

Débat en présence de Coline Grando, Christine Gabory, Jérôme Amimer.

14H45

REDIFFUSIONS

La Place de l'homme

Coline Grando
2017 - 60' - VOFSTA

Ça brûle

Agathe Dreyfus
Christine Gabory
2016 - 11' - VOF

La Cité intérieure

Jérôme Amimer
2016 - 47' - VOF

17H30

Die Geträumten

Ruth Beckermann
2016 - 89' - VOSTF



Blue bar

10H

Les aides du CNC à la production de films de court métrage (Préinscription à l'accueil public)

19H

Point information sur les formations de l'École documentaire de Lussas

SALLE JONCAS

10H30

REDIFFUSIONS

Tchekhov à Beyrouth

Carlos Chahine
2016 - 50' - VOSTF

El patio

Elvira Diaz
2016 - 82' - VOSTF

Gilda a quelque chose à nous dire

Just et Tristan Philippot
2016 - 45' - VOF

15H00

REDIFFUSIONS

Une tournée dans la neige

Hélène Marini
2016 - 80' - VOF

Les Chants de la Maladrerie

Flavie Pinatol
2017 - 26' - VOF

Sur le quai

Stefan Mihalachi
2016 - 65' - VOF



21H30

REDIFFUSIONS :

PETER NESTLER

Die Hohlmenschen

2015 - 4' - VOSTF

Zigeuner sein

1970 - 47' - VOSTF

La Mort et le Diable

2009 - 56' - VOSTF

Aufsätze

1963 - 10' - VOSTF

Ödenwaldstetten

1964 - 36' - VOSTF

Sightseeing

1968 - 10' - VOSTF

SAMEDI 26 AOÛT 2017



HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 138



Géographies

Chaghig Arzoumanian

- 2015 -



QUE LE MONDE DEVienne TA MAISON

1515. Selim 1^{er} sultan de l'empire ottoman, ordonne les premières persécutions contre le peuple arménien. Les ancêtres arméniens de la cinéaste Chaghig Arzoumanian quittent

leur village d'Erzurum, situé à l'est de la Turquie, pour fuir vers celui de Burunkışla, en Anatolie. Ils y demeureront quatre cents ans. À la fin du XIX^e siècle, en 1895, de nouveaux massacres marquent la première étape du génocide qui se poursuit en 1915. Le gouvernement des Jeunes-Turcs organise l'abjecte épuration démographique du territoire ottoman. Sur la route des déportations, ou dans des camps, deux tiers des Arméniens qui vivaient alors en Turquie y périrent, soit 1,2 millions de personnes. L'histoire officielle turque refuse encore de le reconnaître. Ce déni fait de la notion de mémoire une question centrale pour le peuple

arménien. Chaghig Arzoumanian a remonté le fleuve des tragiques exils de sa famille. Les récits de sa généalogie sont unis à la traversée des territoires – ils deviennent des géographies intimes.

Dans la première image du film, un chemin, tel une rivière, coule dans une vallée. Le motif de la route invite au voyage autant qu'il interroge : quelle foulée a-t-elle accueillie ? Au bout de cette route, le récit commence, dans ce village sec d'Anatolie qui porte le nom – « *étrange* » dit la cinéaste – de Burunkışla. Les membres de sa famille lui ont raconté : « *C'est de là qu'on vient* ».

Éloigné du Liban et de Beyrouth où elle est née, l'endroit ne ressemble en rien à ce qu'elle connaît. Une carte d'Asie mineure non légendée laisse ensuite apparaître, par le biais d'un lent fondu, une surface rocheuse où se niche une source. Utilisé à de nombreuses reprises, ce procédé de montage est celui de la rémanence : l'histoire du peuple arménien affleure dans le paysage. Et les frontières se fondent : Arménie, Égypte, Turquie, Liban.

L'océan du récit voisine avec les mythologies grecques. Tout au long de la traversée, la voix douce de Chaghig Arzoumanian porte en *off* son texte qu'elle dit en arménien. Dans la Grèce antique, l'aède est cet artiste qui, accompagné d'un instrument de musique, chante des épopées. Face à l'« *inexprimable désastre* », la cinéaste utilise ce registre homérique pour hisser sa voile d'images, qui se gonfle au vent des mots. Sa langue se pose sur une succession de plans, que le spectateur est invité à feuilleter. Sous une apparente simplicité, chacun contient une énigme. Perapyon, Markar, Fidan, Gulbeng, Nazareth, Lousaper... : au fil de leurs malheurs, qui ainsi scandés revêtent une dimension d'aventures héroïques, la cinéaste égrène les prénoms à l'instar de ceux d'Ulysse, Télémaque ou Pénélope. Par des nuits sans lune surgissent les nœuds de leurs vies. De cette poésie, émerge la grandeur des destins de « *ceux qui n'existent plus dans l'histoire* ».

Après les tueries perpétrées dans la ville turque de Kayséri, après une traversée vers Adana, Perapyon et ses enfants arrivent au Liban par la mer. Ils s'y réfugient et, sans relâche, tâchent d'inventer les moyens de survivre. Ses enfants devront gagner leur vie : chauffeur de taxi ou tisseuse. Perapyon

travaillera dans les champs qui jouxtent la ville. À l'image, s'étale la densité de l'espace urbain de Beyrouth. Aujourd'hui, ces champs n'existent plus. Mais la cinéaste nous apostrophe : « *Essaie de comprendre. Vois, le vert qu'ils ont vu.* » Fils de Perapyon, Nazareth et sa femme Lousaper pratiquent l'art de peupler de joie leur maison. Aux petits-enfants qui naissent, on apprend la danse et le chant. Assise au piano, une femme d'âge mûr interprète un air empreint de nostalgie. Les années sereines, qui précèdent la guerre civile libanaise, sont celles des plaisirs du quotidien : les pique-niques en famille, les glaces ou les falafels que l'on partage en ville, après le travail. Dans cette simplicité où se loge leur bonheur, les héros prennent forme humaine. Un champ de coquelicots, cette fleur sauvage qui pousse n'importe où, resplendit. C'est aussi une des fleurs dont les pétales sont les plus fragiles – bonheur fugace.

En racontant, Chaghig Arzoumanian souffle sur les cendres pour qu'elles reprennent leur forme d'étoile et trouvent leur place dans la petite constellation – familiale – et dans la grande – le peuple arménien. En puisant dans le paysage, dans la géologie, *Géographies* fait sortir de terre les vestiges qui s'y sont mêlés. L'attention portée aux différents paysages traversés est aigüe. Matières minérales, pierres tombales, inscriptions dans la roche de mots en arménien, anfractuosités creusées par les ans. Dans la vallée, un son de cloches ricoche sur l'image des pierres. Ce tintement provient du cou des chèvres d'un berger. Son troupeau marche sur le lieu des exécutions passées. Au-dessus de la géologie, les géographies du ciel ne sont pas oubliées. Le soleil dans tous ses états, de son éveil à

son coucher, irradie les déserts, les villes, les mers et les brouillards, les nuits et les constellations. Enfant rebelle, le petit Gulbeng rechigne à aller à l'école car il préfère jouer dehors au village pour « *voir les rayons secrets du soleil* ». La mort intervient très brutalement – Perapyon trouve la tête coupée de son mari Markar ; à d'autres moments, elle fraie avec l'évanouissement céleste : Zaniel « *disparaît dans la blancheur* » et Nazareth, « *dans l'abîme* ».

Septième et dernier fils de Perapyon, Hovsep est le père de la cinéaste. Pendant la guerre civile des années 1970, il quitte le Liban pour poursuivre ses études à Montréal. Des gouttes de pluie tombent sur le décor banal d'une rue grise cerclée de palissades, entraperçue depuis l'embrasement d'une fenêtre. Animé par un attachement irrépensible à sa terre natale, Hovsep annule cet exil en Occident et repart pour Beyrouth. La dernière image du film se replie sur la première, elle rejoint le chemin originel de Burunkisla. Avec pudeur et élégance, la cinéaste peut alors parler à la première personne pour conclure. En exhumant les trajectoires des générations qui la constitue, Chaghig Arzoumanian offre un mémorial à sa famille. Nous quittons la lumière de ce chant, traversés par les multiples détours que dicte la tragédie, grandis par un désir tenace de glisser dans sa besace le nécessaire pour habiter le monde.

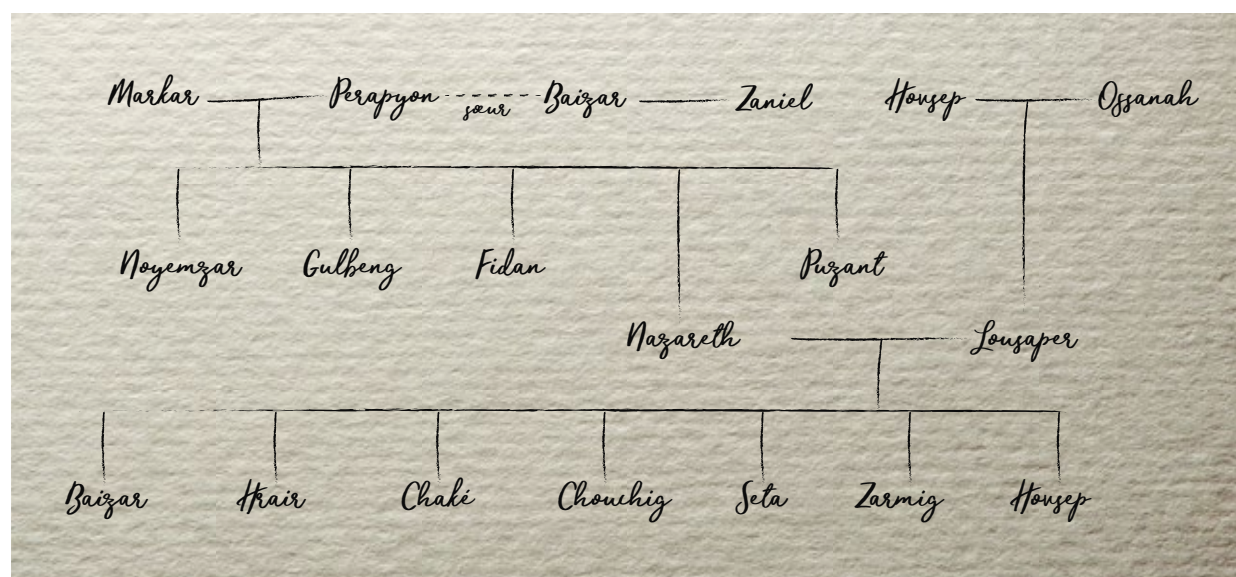
Cloé Tralci



Salle cinéma

14h30

Route du Doc





Silêncio
Christophe Bisson
 - 2016 -

👁️ 👁️ 👁️ 👁️ 👁️ 👁️
JOUER
SUR LES TABLEAUX

Des hommes feignent de se battre torses nus quand d'autres fixent le sol, abattus. L'un crie, l'autre pleure. Plus loin, un couple s'embrasse. Parfois, le bruit d'un talon tapé contre le plancher vient réveiller la torpeur d'une grande pièce vide. Sous les hauts plafonds d'un ancien palais, figés dans leurs mouvements, des sans-abris portugais-es fixent la caméra du peintre et réalisateur Christophe Bisson. Une mise en scène picturale se retrouve dans les quarante tableaux qu'il expose dans *Silêncio*. Des plans longs et fixes, une lumière et une composition soignées accueillent les témoignages d'une humanité souffrante.

Ces tableaux, réalisés au cours d'ateliers avec les sans-abris, évoquent les principes du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal. L'un d'eux, le « théâtre image », matérialise le ressenti d'une oppression par des positions de statues. Cette forme d'expression physique, qui ne nécessite aucun processus verbal, invite chacun-e à

participer. A travers le jeu et les chants, les comédien-ne-s de *Silêncio* s'approprient leur histoire et investissent leur révolte. Seules les femmes mènent à son terme le chemin vers la parole, quand les hommes animent de leurs tourments leurs danses et leurs poèmes. Elles se racontent face caméra, à la première personne. Vulnérables, les bras le long du corps, elles sont placées au centre de l'image. Le clair-obscur très appuyé des tableaux évoque une iconographie chrétienne du XVII^e siècle. Provenant du hors champ, la lumière qui baigne leurs vêtements blancs semble les absoudre de leurs péchés.

A l'écran, la souffrance n'est pourtant pas transcendée. Ecrasé-e-s par les symétries des plans et enfermé-e-s par des lignes de force que dessinent les ombres, les Portugais-es du film ne disposent d'aucune échappatoire. Dans ce lieu jadis prestigieux que la caméra ne quitte jamais, les fenêtres fermées ou mi-closes figurent l'isolement de ces vies exclues. Le silence du titre, omniprésent, aggrave leur immobilité, donnant l'impression d'une vie qui passe sans avancer. Les hommes sombrent dans une violence régulièrement figurée à l'écran. Les femmes tombent dans la prostitution pour payer leur dose. Le regard de l'une d'elles ne reflète que le dégoût : « *Une fois de plus, ces dix euros m'ont coûté mon âme.* » Le noir a croqué la moitié droite de l'image, celle de l'avenir.

Depuis la salle de cinéma, les protagonistes du film restent inaccessibles. Les plans moyens, l'obscurité et l'anonymat ne permettent pas de les reconnaître, de distinguer les traits de leur visage et d'entrer en empathie. Ce n'est donc pas en tant que récepteur passif d'affects que le spectateur entre dans le film, mais en tant que « spect-acteur » selon la conception de Boal. Par un jeu de portes ouvrant l'espace du palais sur l'extérieur, Christophe Bisson convoque le hors champ et inscrit le-la spectateur-ice dans le tableau. Les sans-abris fixent ce lointain duquel provient parfois la lumière. Parviennent de l'extérieur des bruits de sirènes et des cris d'enfants.

Les sans-abris, devenu-e-s, le temps d'un film, comédiens et comédiennes, se rassemblent autour d'un projet et d'un repas commun. Le dernier tableau évoque *La Cène* de Léonard de Vinci, mais les couleurs restent froides et la table vide. Un travesti en slip noir et tulle de mariée danse sous une pluie de confettis et brise l'illusion d'une religion salvatrice. Cette mariée incongrue symbolise la communauté d'exclu-e-s et sa joyeuse transgression.

Marion Tisserand



Salle Moulinage
 21h15
Expériences du regard

The Bird and US

Félix Rehm

- 2017 -

BAPTÊME DE L'ART

L'événement judiciaire fit date. En 1922, en pleine montée du protectionnisme économique, est appliquée aux États-Unis une législation qui augmente les droits de douane sur les objets manufacturés à leur entrée sur le territoire américain. Seules les œuvres d'art sont exonérées de ce tribut. Or, sous l'égide des avant-gardes conduites par des personnalités comme Duchamp et Picasso, les étiquettes s'effritent. En 1926, le sculpteur Constantin Brancusi fait parvenir par bateau l'une de ses œuvres, nommée *L'Oiseau dans l'espace*, au collectionneur qui en a fait l'acquisition. Les agents de la douane n'y voient pas une sculpture. Cette forme oblongue en bronze poli ne correspond pas aux critères artistiques en vigueur. Classé dans la catégorie des objet manufacturés, l'oiseau est soumis au tarif d'une marchandise. Pour que son acheteur n'ait pas à payer la taxe exigée, Brancusi intente un procès aux autorités américaines. Le tribunal doit répondre à une question simple : qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Félix Rehm s'empare de cette question. Pour la traduire en cinéma, il dispose sur sa table de montage des images d'archives. *The Bird and US* adopte la forme d'une trajectoire vers la modernité, du noir et blanc vers la couleur, du muet au parlant.

Craquellements de la pellicule, noir et blanc, intertitres : le film commence paré des atours du muet, sous les auspices du cinéma des origines. L'introduction pose dans une succession d'images d'époque le cadre et les enjeux du procès. Le spectateur, au parfum de l'affaire Brancusi, la reconnaît vite. Celui qui n'en a pas eu vent sera ici renseigné, comme découvrant un fait divers dans un journal d'un autre temps, dans lequel les photographies seraient animées – Golden Gate de San Francisco, embouteillage de vieilles voitures, paquebots arrivant dans la baie, dockers s'affairant à réceptionner des cargaisons. Tous deux seront saisis par la même intrigue face

au suspense teinté d'étrangeté qui émane de l'agencement de ces images, tenues en lisière de l'illustratif, et des cartons proposant les phrases simple utilisées pour broser le récit.

Une relation étonnante s'établit entre ces deux langages que sont l'image et l'écrit. Au premier abord disjoints, séparés par des écarts savamment ménagés, ils se rejoignent finalement. De cet endroit de leurs retrouvailles, tenu secret, naît une poésie flottante mais pourtant logique, proche des mécaniques d'une rêverie qui travaille l'imaginaire du cinéma. Ainsi de ces images de jeunes garçons en uniforme occupés à tailler de petits tronçons de bois. Au moyen d'outils divers, marteau, burin, ils détaillent des copeaux. Ces plans ne poursuivent pas un monologue muet : ils montrent sans détours l'acte de sculpter, dont il est ici question. Mais ils épousent encore plus avant les enjeux esthétiques posés par le film, qui soulève un peu plus tard la question du geste de l'ouvrier, par lequel naissent des objets utilitaires et reproductibles. De même pour ces archives qui présentent des hommes sur le chantier du Mont Rushmore, qui sculptent les visages des présidents américains, dont Roosevelt, son nom apparaissant une seconde plus tard sur un carton. On présume ici un second clin d'œil malicieux à *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock qui, par l'entremise des oiseaux, s'est déjà glissé quelque part. Ces astuces ludiques, proches de l'écriture automatique des surréalistes, invitent à rapprocher la table de montage de leurs tables de dissection.

Les écarts entre les images et leur approfondissement décalé évoquent la notion de montage à distance développée par le cinéaste arménien Artavazd Pelechian. « *Si j'ai deux images qui m'intéressent, je les décolle. J'ai compris que ces éléments mis à distance parlaient mieux entre eux que s'ils étaient côte à côte.* » écrit-il dans *Le Montage à contrepoint ou la théorie de la distance*. Le film nous invite à comparer l'art de la sculpture à la fonction du montage au cinéma. Le spectateur se voit gratifié lorsqu'il établit, de manière quasi inconscient, ces connexions, comme dans la technique du *pay off* développé dans les scénarios hollywoodiens. Elle préconise de ne laisser aucun élément au hasard : un

indice distillé au début d'une narration, puis oublié, finira par ressurgir pour faire sens dans un rebondissement plus tardif.

Félix Rehm déploie la trajectoire intellectuelle du juge Waite, en charge du procès. Les questionnements de ce personnage invisible sont d'abord cités via des sous-titres, comme un discours direct qui serait déposé, collé sur l'écran où défilent des images d'oiseaux. Tel un naturaliste en forêt, le juge Waite commence par observer les parties de l'œuvre – pattes, plumes, bec – pour reconstituer le tout – l'oiseau. Dans ce qu'il voit, rien ne concorde avec ce qu'il connaît. Mais guidé par le titre de l'œuvre, il abandonne son exigence d'imitation fidèle à l'ornithologie. Un sous-titre évoque la sensation du vol et des milliers de cormorans s'envolent à l'écran. Waite accède à une autre modalité de représentation du réel : la sensation du vol, l'idée de l'oiseau. Au terme des échanges, le juge reconnaît à voix haute : *L'Oiseau dans l'espace* est bel et bien nommé « *œuvre d'art* ». La parole performative du juge rencontre la parole performative de l'artiste. Brancusi a gagné.

The Bird and US tend un miroir aussi poli que la sculpture de Brancusi pour conter la reconnaissance de la modernité artistique. Le San Francisco craquelant du début fait place à des prises de vue en couleurs réalisées depuis un avion. La voix du juge retentit sur une ville plus contemporaine, accompagnée par une bande son de musique électronique hypnotique. L'équilibre et l'harmonie du film clarifient les questionnements théoriques et leur donnent corps à travers ce motif très accessible qu'est l'oiseau. Juché sur ce medium, le spectateur pourra accéder à ces idées abstraites en toute légèreté.

Cloé Tralci



Salle Moulinage

10h15

14h45

Expériences du regard



Rédacteurs

Sébastien Galceran
Antoine Garraud
Morvan Lallouet
Claire Lasolle
Romain Peillod

Gaëlle Rilliard
Michaël Soyez
Marion Tisserand
Cloé Tralci



Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi



Photographes

Anatole Barde
Nathalie Postic
Michael Soyez

P. 1
P. 3
P. 5



SALLE CINÉMA

10H00

REDIFFUSIONS

Je ne me souviens de rien

Diane Sara Bouzgarrou
2017 - 59' - VOFSTA

Les Yeux clos

Vincent Ducros
2017 - 59' - VOFSTA

14H30

ROUTE DU DOC : LIBAN

Marjayoun

Alaa Fadel
2016 - 19' - VOSTA
trad. simul.

Géographies

Chaghig Arzoumanian
2015 - 72' - VOSTF

Birds of September

Sarah Francis
2013 - 99' - VOSTF

Débat animé par Carine Doumit.

En présence de Chaghig Arzoumanian, Sarah Francis, Mohamed Soueid, Ghassan Salhab et Reine Mitri.

21H00

ROUTE DU DOC : LIBAN

Civil War

Mohamed Soueid
2002 - 82' - VOSTA
trad. simul.

Monumentum

Fadi Yeni Turk
2015 - 80' - VOSTF

Débat animé par Carine Doumit.

En présence de Mohamed Soueid, Ghassan Salhab, Reine Mitri, Chaghig Arzoumanian et Sarah Francis.

PLEIN AIR

21H30

L'Usine de rien

Pedro Pinho
2017 - 177' - VOSTF

SALLE DES FÊTES

10H00

ROUTE DU DOC : LIBAN

My Father Is Still a Communist

Ahmad Ghossein
2011 - 32' - VOSTF

Twenty-Eight Nights and a Poem

Akram Zaatar
2015 - 105' - VOSTF

Débat animé par Carine Doumit.

En présence de Chaghig Arzoumanian, Sarah Francis, Mohamed Soueid, Ghassan Salhab et Reine Mitri.

14H30

DOCMONDE

Être Vazaha

Philippe Gaubert
2017 - 60' - VOSTF

Le Rêve de Nikolay

Maria Karaguiozova
2017 - 47' - VOSTF

Reprendre l'été

Magali Bragard
Séverine Enjolras
2016 - 96' - VOF

Débat en présence de Philippe Gaubert, Maria Karaguiozova et Magali Bragard.

21H15

DOCMONDE

Mon identité

Diane Kaneza
2017 - 20' - VOSTF

Moi, Gagarine

Olga Darfy
2017 - 67' - VOSTF

Débat en présence d'Olga Darfy.

Hors les Murs

Le Teil - Regain

20H30

Vivre riche

Joël Akafou
2017 - 52' - VOSTF
*(entrée au tarif du cinéma)
En présence du réalisateur.*

SALLE SCAM

10H15

DOCMONDE

Enfants de Beyrouth

Sarah Srage
2017 - 59' - VOSTF

68, mon père et les clous

Samuel Bigiaoui
2017 - 84' - VOF

Débats en présence de Sarah Srage et Samuel Bigiaoui.

14H45

SÉANCES SPÉCIALES

Purge This Land

Lee Anne Schmitt
2017 - 80' - VOSTF

I Pay for Your Story

Lech Kowalski
2017 - 86' - VOSTF

21H15

DOCMONDE

Mon identité

Diane Kaneza
2017 - 20' - VOSTF

Moi, Gagarine

Olga Darfy
2017 - 67' - VOSTF

Débat en présence d'Olga Darfy.

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Le Paysage dans 100 ans

Jean-Christian Riff
2016 - 95' - VOF

The Bird and US

Félix Rehm
2017 - 20' - VOSTF

Débat en présence de Jean-Christian Riff et Félix Rehm.

14H45

REDIFFUSIONS

Le Poisson

Martin Verdet
2017 - 82' - VOSTF

Le Paysage dans 100 ans

Jean-Christian Riff
2016 - 95' - VOF

The Bird and US

Félix Rehm
2017 - 20' - VOSTF

Débat en présence de Jean-Christian Riff et Félix Rehm.

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Dream Box

Jeroen Van der Stock
2017 - 43' - sans dialogue

Silêncio

Christophe Bisson
2016 - 56' - VOSTF

La nuit appartient aux enfants

François Zabaleta
2017 - 27' - VOFSTA

Débats en présence de Christophe Bisson et François Zabaleta.

SALLE JONCAS

10H15

REDIFFUSIONS

Bricks

Quentin Ravelli
2017 - 83' - VOSTF

Chronique du tiers-exclu

Claire Angeliniv
2017 - 116' - VOF

Débat en présence de Quentin Ravelli.

15H00

REDIFFUSIONS

La Mine

1947 - 10' - sans dialogue

Inondation

1947 - 14' - sans dialogue

Un dimanche matin

1955 - 18' - VOSTF

Un moment de silence

1965 - 17' - VOSTF

24 Heures de la vie de Jadwiga L.

1967 - 14' - VOSTF

Psychodrame

1969 - 28' - VOSTF

Le Bureau

1986 - 16' - VOSTF

Ne pleure pas

1972 - 9' - sans dialogue

Le Seuil

1975 - 17' - VOST

Wanda Gosciminska. Tisseuse

1975' - 21' - VOSTF

Le Point de vue d'un gardien de nuit

1979 - 16' - VOSTF

La Vie quotidienne

1976 - 17' - sans dialogue

Immeuble

1982 - 9' - sans dialogue

Green bar

00H

Concert de clôture :
Derinçolem