

LUNDI 20 AOÛT 2018



HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 139



De chaque instant

Nicolas Philibert

- 2018 -



**LE MONDE
À BRAS-LE-CORPS**

Le dernier film de Nicolas Philibert est simple. Structuré en trois temps, il suit le parcours des élèves en soin infirmier de la fondation de la Croix Saint-Simon à Montreuil : leur apprentissage théorique,

sa mise en pratique, puis le retour sur leur expérience. Voilà le sujet du documentaire posé, et c'est n'avoir rien dit. Car s'il satisfait notre curiosité sur le métier en filmant comment ces élèves soignants acquièrent un savoir-faire technique, le cinéaste révèle surtout ce qui, quasi invisible, échappe : l'attention *de chaque instant* portée à l'autre.

Nicolas Philibert n'aime pas parler d'intention de réalisation et préfère évoquer l'«arrière-pays du film». Celui où s'enracine *De chaque instant* est la France, à

l'amère heure actuelle. Pour prendre le contrepied des discours de rentabilisation de notre système hospitalier, c'est aux professeurs que Nicolas Philibert laisse le soin d'énoncer ce qui anime le métier et résiste à toute logique gestionnaire. Face aux élèves, livre en main, tous réaffirment avec force les principes de déontologie, suggèrent la violence de la hiérarchie, revendiquent l'incompatibilité viscérale entre la rentabilité et le rôle de soignant. En réalisant le portrait vivifiant de ceux qui se consacrent au soin, Nicolas Philibert se joue des images toutes faites sur

les infirmières. Il nous montre comment elles manipulent les seringues ; comment ça rentre dans la peau, en sous-cutané, en intramusculaire, comment ça gicle. Il évoque la nudité sous la blouse blanche (oui, il est interdit de porter quoi que ce soit sous l'uniforme!) ainsi que la vision genrée du métier (un jeune homme se prêtera volontiers à l'exercice de mimer un accouchement). Parce qu'il a pris de front ces attentes-là — actualité du propos et images toutes faites — Nicolas Philibert peut faire sentir ce qui l'intéresse : la conviction de s'engager dans ce qui est moins un métier qu'une vocation, pour ne pas dire une mission. Il peut alors emmener le spectateur ailleurs, pour parler en cinéaste de ce métier, en poète de politique.

Le geste inaugural du film révèle tout à la fois le cœur du métier de soignant et la poétique du cinéaste. Cinq étudiantes s'exercent à stériliser leurs mains. Nicolas Philibert prend le temps de filmer dans la durée comment une première étudiante procède. Nous voyons d'abord le geste, avant que la caméra ne remonte sur son visage. Ces mains sont celles d'une personne singulière, qu'il va s'agir enfin de voir. Filmant pour chacune de ses camarades une des étapes de ce nettoyage, Nicolas Philibert montre dans l'arrière-plan comment les autres regardent, plus ou moins complices. Ce n'est pas seulement un travail, mais des personnes au travail, ensemble. Le professeur demande ensuite aux étudiantes d'appliquer un « S.H.A » phosphorescent. Mains engagées dans une machine, la solution hydro-alcoolique transparente révèle les traces invisibles de salissure. Or la caméra entre dans cette étrange boîte noire. Comment ne pas sentir alors la force de cette mise en scène ? Le cinéaste fait le choix du silence et de la « non-apparition », mais son œil est là, nous révèle ce qui resterait invisible à l'œil nu, ce qu'il y a d'extraordinaire dans un geste ordinaire.

S'inscrivant sur un écran noir, la première strophe du second texte de *Derniers gestes* d'Yves Bonnefoy scande le film : « 1. Que saisir sinon qui s'échappe », « 2. Que voir sinon qui obscurcit », « 3. Que désirer sinon qui meurt, / Sinon qui parle et se déchire ? » Ces vers indiquent dans l'élan de leur questionnement paradoxal ce qui importe dans chaque partie du film : « saisir », « voir » et « désirer ».

Les exercices pratiques disent la beauté de cette vocation : préparer ses mains, écouter le cœur de l'autre, apprendre à soutenir un corps blessé. La caméra attrape ces bouts de réel bruts autant que métaphoriques. Une jeune apprentie au regard vif manipule le stéthoscope. Il lui faut écouter le cœur, en repérant l'artère. Elle connaît les gestes à faire mais l'appareil lui « fait grave mal aux oreilles ». Le dialogue avec l'enseignant résonne symboliquement : « Est-ce que vous entendez quelque chose ? — Non, rien. Elle a pas de cœur. Là, y a rien. » Cela s'apprend, saisir ce qui échappe, le cœur de l'autre. La fin du plan la montre, sourire aux lèvres, œil mutin, index pointé vers son oreille : elle a attrapé le battement ! Dans le silence des plans suivants, deux étudiants écoutent. Le bruit du cœur échappe au spectateur, qui, lui, voit cela : leur attention.

A peine les gestes maîtrisés, les élèves doivent envisager ce qui défie leur savoir : « Que voir sinon qui s'obscurcit » ? Nous suivons les élèves en stage d'immersion, avec pour médiation face à des vies fragiles, leurs instruments et leur technique. Discrète, la caméra capte la violence de certains conseils, le regard des patients sur ces apprentis plus ou moins à l'aise. C'est tout le rapport au malade, au médecin, à la maladie que nous pouvons aussi éprouver. Suggestion, pudeur, réserve : voilà ce qui guide les choix des expériences montrées, jamais spectaculaires ni tape-à-l'œil, toujours respectueuses des personnes filmées. Un jeune patient fait délicatement du gringue à la jeune infirmière qui l'ausculte. Surjoue-t-il pour la caméra ou apprécie-t-il vraiment les piqûres ? Décidément elle est bien jolie... Il regarde la caméra, elle aussi, plus furtivement. Quelque peu troublée, consciente de ce qui se joue-là d'un peu déplacé dans la relation, elle est toute entière à sa machine et surveille les battements du cœur qui précisément picote ce patient. Face à ses nombreux tatouages, elle joue avec les mots pour réaffirmer la fonction de sa seringue : « Moi, je ne laisse pas de couleur ». Cette élève-là, particulièrement compétente, anxieuse, exigeante, nous est montrée quand le réel l'atteint là où elle n'était pas préparée. Si la mise en présence des malades obscurcit un temps le regard lucide du savoir, nous voyons avec quelle énergie, même vacillante, ces jeunes gens affrontent ce moment déstabilisant de leur parcours.

Dans la dernière partie du film, ils font retour, au cours d'un échange, sur ce qui s'est joué dans leurs relations avec les patients : « Que désirer sinon qui meurt, / Sinon qui parle et se déchire ? » Moment émouvant que ces entretiens qui révèlent leur invisible désir de devenir soignant. Étrange désir qui les confronte sans cesse à la violence et la lourdeur du monde. Se dévoile alors l'extrême cohérence de l'œuvre de Nicolas Philibert, qui continue de cheminer aux côtés de ceux dont le travail fait du lien là où la société le brise. Le feuillage tourmenté qui ouvre la séquence du stage en psychiatrie nous fait entendre le bruit du vent dans les arbres de *La Moindre des choses* (1996). Ce n'est pas un clin d'œil, c'est la preuve d'un regard. Nicolas Philibert ne filme pas un infirmier et sa patiente, mais, côte à côte, un jeune homme en sweater et une femme dont la voix vivante dément la dentition dévastée. C'est elle qui décidera, après un regard lancé au cinéaste, de relever son chemisier pour se présenter sous l'étiquette « 100 % folle », inscrite sur son T-shirt. L'étudiant, dont on ne peut s'empêcher de penser qu'il ressemble au réalisateur — et pas seulement par la couleur de sa barbe ! — tient à formuler, lors de l'entretien, la nécessité de penser un rapport aux malades qui donnerait moins ce sentiment de domination aux soignants. Lui, dont l'équipe croyait qu'il négligeait les patients aura fait preuve au contraire, comme disait Jean Oury, d'une « veillance » de chaque instant...

« Attention », « vigilance » : ces substantifs manquent-ils au titre du film parce qu'ils sont, dirait Marie José Mondzain, « confisqués » par notre époque policière ? Nicolas Philibert nous en redonne l'usage et la saveur. L'attention portée à l'autre, des deux côtés de la caméra, ouvre la possibilité d'un monde commun. Pasolini y verrait une luciole scintillant dans notre tourmente.

Marie Clément

•••••

Salle Scam
21h15

Sauve qui peut le cinéma direct
(séminaire)



Premières solitudes

Claire Simon

- 2018 -

LES ÉLÈVES DE BONNE FOI

Sur un banc, au milieu d'une cour de béton, deux adolescentes questionnent un adolescent. « Comment as-tu su que tu tombais amoureux ? » ; « tes parents sont divorcés ? » : leurs demandes sont intimes, leurs formules directes. La pudeur du garçon fait barrage et tout en même temps se fissure. Ses parents vivent ensemble, mais ... Il se met à nu, craque. « Mon père est absent. Il n'est là pour personne. » L'un-e après l'autre, une petite dizaine d'adolescent-e-s font part de douleurs familiales, divorce, conflit, décès ou maladie. Le mal-être de leurs parents produit le silence et la distance, laisse ces jeunes de seize ans enfouir en eux leur peine. Leur risque à la dire devant la caméra est un don d'autant plus touchant. Mais ces confidences ne sonnent pas toujours justes. Si l'écoute

et la bonne volonté sont manifestes, la gêne à découvrir l'intimité douloureuse d'un camarade de classe est sensible.

Car ces adolescent-e-s sont élèves de Première L au lycée d'Ivry-sur-Seine. Le surgissement de cette parole insolite au cœur du milieu scolaire est provoqué par la réalisatrice Claire Simon. Accueillie dans le cadre de leurs cours de cinéma, elle est invitée à faire son film. Les élèves l'aident comme technicien-ne-s et sont ses acteurs-rices. Lors de sa première rencontre avec les dix garçons et filles de la classe, elle les filme d'emblée, interroge chacun-e sur sa perception de la solitude. Les témoignages qu'elle recueille sont sans fard, écorchés vifs, sensibles. Ils deviennent la matrice d'un nouveau dispositif. Derrière la caméra, Claire Simon ne confronte plus sa parole directement à celle des adolescent-e-s. Réunissant deux ou trois personnes en fonction de la thématique qu'elle souhaite aborder, elle amène une conversation à s'inventer. Plus en retrait que dans *Le bois dont les rêves sont faits* (2015), Claire Simon a en réalité en main toutes les ficelles. Reléguant l'espace scolaire hors-champ, elle investit

ses lieux de sociabilité – couloirs, cours et parkings, brièvement la classe. Paradoxalement désert, le lycée vide se transforme en décor d'une pièce de théâtre qu'elle invite les élèves à interpréter. À la manière d'un dramaturge qui ferait de ses dialogues le lieu d'exercice des mots et du corps, elle provoque l'émotion pour appeler à son dépassement.

Or, dans le même temps que la caméra se place aux côtés des élèves, la relation pédagogique est de fait médiatrice du dispositif d'entretien. L'exercice revêt via les règles de l'institution un caractère contraignant. Cet entre-deux malaisé explique-t-il la difficulté qu'ont pu ressentir certains jeunes à refuser d'exposer leur souffrance ? S'il s'agit de contrôler son image ou de contenir son émotion, l'accent mis sur le déchirement des liens familiaux rend le projet périlleux. Comment, sur ce sujet, parvenir à prendre suffisamment de distance, à jouer de sa parole pour faire de ces « fausses confidences » un rôle ? Dans les murs vides du lycée, la souffrance des élèves envahit tout. *Premières solitudes* dresse par conséquent un tableau bien noir de cette micro-société.

Le dispositif trouve sa justesse à mesure que le film s'éloigne de la clôture de l'institution et cherche des antidotes à la solitude. Dans le premier tête à tête, l'actrice Stéphanie Pasquet joue le rôle de l'infirmière, décelant dans le banal mal de ventre d'une jeune fille, Mélodie, le besoin d'une oreille attentive. Questionnant doucement les causes de son angoisse, elle découvre le divorce conflictuel des parents, l'absence de transmission linguistique de sa mère cambodgienne : sa solitude. Les interrogations portées par l'actrice sont celles de la cinéaste, et la manière dont elle dirige la conversation induisent fortement les réponses de Mélodie, et par la suite celles de ses camarades. Le trouble d'entendre une dure vérité de manière si factice s'évanouit une première fois

lorsque les élèves, plutôt que de subir le dispositif, se transforment en personnages investis dans le film. Une jeune fille commente à sa manière le travail qui leur est demandé grâce aux outils de la psychanalyse, puis profite de sa nostalgie de l'époque où elle et ses parents habitaient tous ensemble pour emmener le tournage dans le quartier parisien où elle a grandi. Face à un réel dense, l'exercice, quoique risqué, prend tout son sens. Claire Simon trouve l'équilibre entre ce qu'elle rend possible et ce qu'elle dissimule, entre ce qu'elle suggère et ce qu'elle veut transmettre. Mélodie passe saluer son père sur son lieu de travail, un café parisien. Leurs rapports distants rendent le tournage délicat pour elle, mais ce qu'elle ose faire et dire, entre sincérité et hommage, résonne. Plongée

dans cette situation, l'amie qui l'accompagne peut jouer un vrai rôle, celui de verbaliser l'importance de cette relation : « Cela se voit qu'il est content que tu sois là ». Le ballet de la caméra relie les menus gestes et paroles qui s'échangent entre père et fille au dialogue des amies, et lorsque celles-ci prennent congé, le père débarrasse avec un grand sourire la table des deux *virgin mojito* qu'il leur a offert et la fierté et l'amour se lisent dans son regard à la caméra, restée à ses côtés. Le film s'envole et devient vivant.

Gaëlle Rilliard

•••••

Plein air
21h30



SPECTATRICES ET SPECTATEURS SONT PARTOUT AILLEURS



Alix Tulipe, Chloé Truchon et Antoine Raimbault

ELITZA

Une chambre à Paris

*bruits de pas sur le parquet
froissement des draps
rumeur de circulation*

La première fois que je suis allée à Lussas, c'était pour les vingt ans. (*La parole est enjouée, rapide.*) Ça a été comme un choc. Je me suis dit : pourquoi je n'y suis pas allée avant ?

vrombissement de moteur

J'étais benévole au bar, donc trop crevée pour voir des films. Je m'arrangeais pour prendre un maximum de créneaux en début de semaine, voir passer quelques *Hors champ*, noter les films dont on parlait, et les rattraper à des rediffusions ou à la vidéothèque. C'était ma stratégie pour profiter un peu.

ALIX

Une cage d'escalier d'un immeuble

*pas descendant un escalier
porte qui s'ouvre
sons de travaux, foreuse*

(*Voix légèrement rauque.*) Je suis allée à Lussas quatre fois, dont deux où j'ai fait l'entière de la semaine, et deux autres en coup de vent. Moi, j'aimais bien y passer toute la semaine pour me faire des marathons de films. Je vais à chaque séance, j'ai l'impression de me remplir, de faire le plein de cinéma. Sur certaines programmations, tu passes par plein de points de vue différents autour d'un même pays, d'un même réalisateur... C'est le genre de choses que je ne fais pas chez moi.

*respiration
pas dans la rue
moteur de voiture*

J'avais besoin de prendre l'air et j'ai décidé d'aller à ce festival dont j'avais entendu parler. Comme je partais seule en vacances pour la première fois, c'était en même temps un truc personnel important et une découverte très chouette... Du coup j'ai gardé ça après, j'aimais bien y aller toute seule.

NICOLA

Une clairière

*cigales
herbes sèches foulées
par des chaussures*

La dernière fois que je suis allé à Lussas, il y avait un séminaire sur la critique de cinéma animé par Mondzain et Comolli. Le discours de Mondzain m'a beaucoup inspiré. Elle parlait de l'importance de la salle cinématographique, l'importance d'avoir du noir autour de l'écran pour être vraiment dans le film ; alors que dans la société contemporaine, on est pris par mille visions, mille écrans, mille sons, qui enlèvent de la force au cinéma. Je trouvais ça très juste.

*cloches d'un troupeau
aboiements de chiens*

Sinon, je me rappelle de la femme qui faisait le self-service de fruits et légumes. Tu passais, tu prenais tes prunes, tes abricots, et tu mettais les sous dans la boîte. Je pense que c'étaient les fruits et légumes de son jardin, ils étaient bons et cette manière de les vendre faisait appel au respect et à la confiance des gens. C'est un bon souvenir que j'ai.

les cloches s'éloignent



Rédacteurs

Marie Clément
Clem Hue
Lucie Leszez
Antoine Raimbault

Gaëlle Riiliard
Chloé Truchon
Alix Tulipe
Laure Vermeesch



Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi



Photographes

Laure Qa.
Nathalie Postic

P. 1
P. 3, 4

SALLE CINÉMA

10H00

SÉANCE SPÉCIALE

Les Âmes mortes (1^e partie)

Wang Bing
2018 - 248' - VOSTF

14H30

SÉANCE SPÉCIALE

Les Âmes mortes (2^e partie)

Wang Bing
2018 - 248' - VOSTF

21H00

HISTOIRE DE DOC : RDA

Regardez cette ville

Karl Gass
1962 - 85' - VOSTA,
trad. simult.

Frères et Soeurs

Walter Heynowski
1963 - 39' - VO, trad. simult.

Beaux jouets – *Made in USA*

Günter Rätz
1968 - 12' - VO, trad. simult.

PLEIN AIR

21H30

Premières solitudes

Claire Simon
2018 - 100' - VOF

SALLE DES FÊTES

10H00

SAUVE QUI PEUT LE CINÉMA DIRECT (SÉMINAIRE)

La Bête lumineuse
Pierre Perrault
1983 - 127' - VOSTF

*Introduction avec Frédéric
Sabourard, Caroline Zéau,
Benoît Turquety, Dominique
Marchais, Nicolas Philibert.*

14H30

SAUVE QUI PEUT LE CINÉMA DIRECT (SÉMINAIRE)

*Interventions de Frédéric
Sabourard, Caroline Zéau,
Benoît Turquety, Dominique
Marchais, Nicolas Philibert.*

21H30

SAUVE QUI PEUT LE CINÉMA DIRECT (REDIFFUSION)

La Bête lumineuse
Pierre Perrault
1983 - 127' - VOSTF

SALLE SCAM

10H15

HISTOIRE DE DOC : RDA

Unité SPD-KPD

Kurt Maetzig
1946 - 19' - VOSTF

Le Chemin du succès

Andrew Thorndike, Karl Gass
1950 - 81' - VO, trad. simult.

14H45

HISTOIRE DE DOC : RDA

Toi et tes camarades

Andrew Thorndike, Annelie
Thorndike
1956 - 104' - VO, trad. simult.

Memento

Karlheinz Mund
1966 - 16' - VO, trad. simult.

Des signes dans les arbres

Christian Lehmann
1986 - 17' - VO, trad. simult.

21H15

SAUVE QUI PEUT LE CINÉMA DIRECT (REDIFFUSION)

De chaque instant
Nicolas Philibert
2018 - 105' - VOF

*En présence de Frédéric
Sabourard, Caroline Zéau,
Benoît Turquety, Dominique
Marchais, Nicolas Philibert.*

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Au pays des oranges tristes

Dhia Jerbi
2018 - 26' - VOSTF

Avec Anna, une dernière fois

Axel Victor
2017 - 45' - VOSTF

Peines perdues

Thomas Bartel
2018 - 74' - VOSTF

15H00

EXPÉRIENCES DU REGARD (REDIFFUSION)

Avec Anna, une dernière fois

Axel Victor
2017 - 45' - VOSTF

Peines perdues

Thomas Bartel
2018 - 74' - VOSTF

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

À l'origine

Filippo Filliger
2018 - 53' - VOSTF + STA

Les Films du monde.

Cinétracts

Frank Smith
2018 - 20' - VOF

Les Fantômes de Mai 68

Jean-Louis Comolli,
Ginette Lavigne
2018 - 50' - VOF

SALLE L'IMAGINAIRE

18H30

RENCONTRES PRO.

Rendez-vous Tènk

*Présentation des enjeux
culturels et économiques de la
plateforme.*

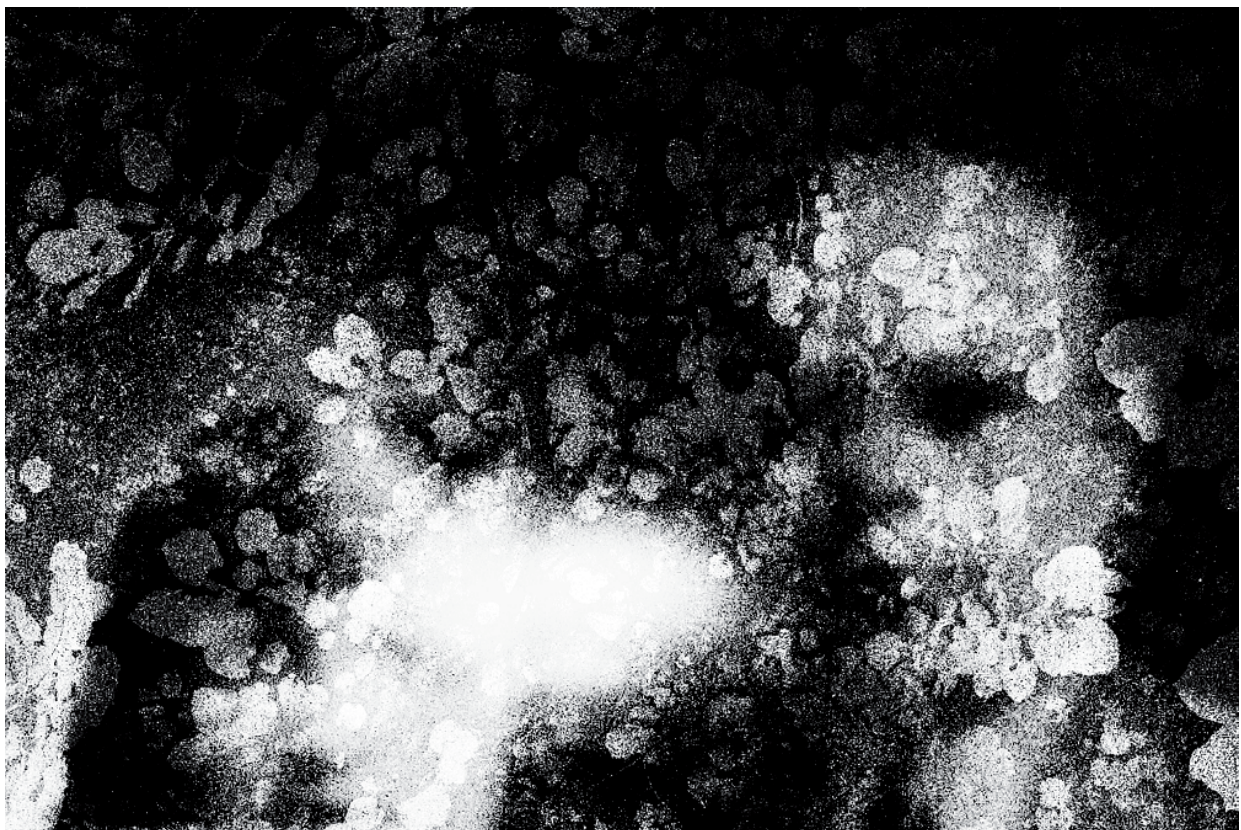
*En présence des partenaires
de Tènk*

MARDI 21 AOÛT 2018

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 141



Quelle folie

Diego Governatori

- 2018 -

LES FRAGMENTS D'AURÉLIEN

Par où commencer, se lamente Aurélien, quand tout est lié, interdépendant, bouclé, dans le discours qu'il se propose de faire?

Dans ce coin de nature reculée, à l'abri des pins, la parole du jeune homme a

surgi, d'emblée profuse, et pourtant difficile, devant la caméra de son ami Diego. L'objet de son discours enfoui, Aurélien le connaît d'autant mieux qu'il le porte en lui: un trouble autistique, invisible, mais qui n'en demeure pas moins constitutif de sa manière d'être (ou de n'être pas) au monde. Avec ravissement, une fois sa nervosité surmontée, il analyse, explique, théorise celle-ci brillamment: la question sourde de se sentir différent depuis l'enfance, l'inaptitude à comprendre intuitivement les systèmes symboliques, qui paradoxalement place l'autiste dans

une position de savoir (cependant dénuée d'utilité sociale), la propension à l'excès de précision qui conduit à l'isolement, le rejet généralisé, plus ou moins inconscient, de la part des «névrosés» lambda, la souffrance comme un marécage au fond de soi, qui ne tarit pas.

Recueillir, accompagner la parole de l'ami, fixer les éclats d'un discours sans cesse sur le point de disparaître: le dispositif du film, au début, vise simplement à cela. Pour Aurélien, comprend-on aussi, c'est là l'occasion d'ébaucher un travail

dont il se déclare incapable d'accoucher par écrit, de faire surgir les éclats d'une œuvre qu'il sait en lui potentielle, mais que son rapport au monde problématique l'empêche d'actualiser. Qu'en est-il pour Diego ? Derrière la caméra, le cinéaste est là, l'encourage, le questionne. Il le scrute sans relâche jusque dans ses silences, le suit quand tout à coup il prend la tangente (on voit souvent sa nuque), le corps emporté par ses pensées, foulant le tapis d'aiguilles. Cette attention extrême ne va pas sans une pointe de cruauté (consubstantielle à l'œil-caméra), comme si Aurélien était aussi le sujet consentant d'une expérience d'entomologiste (il laisse docilement poser un micro cravate dans l'échancrure de sa chemise noire). A quoi ressemble quelqu'un dont le « fonctionnement psychique » est différent du nôtre ? Qu'est-ce qui de l'autisme se donne à voir dans ses gestes, ses tressaillements, son élocution ? De temps à autre, de petits râles trop aigus s'échappent de sa gorge. Très conscient de ces attentes et comme pour s'en moquer, à la fin d'une mémorable tirade comparant la vie à l'atterrissage d'un Boeing, Aurélien « joue » une écholalie : « mais combien de fois il se crashe, mais combien de fois... ».

Mais bientôt, Aurélien, debout sur la colline, contemple au loin les abords d'une ville, où il lui faudra se rendre. Auparavant, au cours d'un échange tendu, un mot comme échappé de la bouche du cinéaste, a jeté un éclairage sur la suite du projet : il s'agit d'un « pèlerinage ». Aurélien revient-il sur des lieux connus ? Se venger d'un affront ?

Tandis qu'il chemine vers la ville, les nouveaux paramètres de l'expérience

se dessinent. Il faudra à Aurélien non seulement parler, mais aussi éprouver, affronter avec nous le monde social redouté : il s'agit d'une épreuve. Dans les rues qu'il arpente bientôt, on le perçoit, quelque chose se prépare : ces journées, au cours desquelles prend place le temps ramassé du film, sont celles de la *feria* de Pampelune. Aurélien sera t-il l'anthropologue qui nous fera traverser la fête ? Nous guidera-t-il, *alter ego* de spectateur, dans Pampelune, comme le faisait Scotie, cet autre grand dysfonctionnel, dans le San Francisco de *Vertigo* ? Des bras s'ouvrent devant lui, on l'étreint, plus loin des filles lui font l'accolade. Les gens confondent l'expérience avec un reportage télé (« Are you famous ? »). Aurélien ne dément pas. Il dodeline, tandis qu'autour de lui les corps se mêlent toujours plus au rythme de la musique. Mais, las, un écrivain australien aux lunettes roses lui assène bientôt, avec l'intuition extra-lucide des ivrognes : « You're not there, man. I feel sorry for you ».

Irrémédiablement, quelque chose résiste à Aurélien. Le brouhaha se fait insupportable, la fête monstrueuse, folle, à ses yeux et oreilles. Il s'éloigne à pas vifs. Il y a dans l'autisme, avait-il prévenu, quelque chose de foncièrement irréconciliable. Là-bas, ce n'est pas un autre monde, là-bas, il n'y a rien. Pour vivre, il faut composer avec son handicap, apprendre lentement à revenir vers le monde, et c'est dur, douloureux. Le pèlerinage tourne court. L'image d'Aurélien, allongé sur un muret, apparaît soudain renversée. Il ne sera pas notre *alter ego*.

Alors le film prend acte de cette impossibilité. Le dispositif initial se fissure, puis éclate, devenant lui-même « autiste ».

La fête se poursuit, grossit, mais Aurélien n'y est plus – demeurant à part, de plus en plus à part : le montage alterné accentue son isolement. Une dernière fois, Diego fait ressurgir des images de son ami (par l'entremise d'un trucage), sur un écran de l'arène où il n'est pas. Images mentales, rêve, souvenir cauchemardé ? En proie à une agitation aiguë, Aurélien crie la violence radicale accumulée en lui, au gré de son existence empêchée, à l'assistance de la *feria*, indifférente. Puis, empruntant à Aurélien sa figure de style privilégiée, la métaphore, le montage rapproche le jeune homme prostré des taureaux que la foule agace, poursuit, et met à mort. Le taureau charge la *muleta* plutôt que le *torero*, comme l'idiot, dans les propos d'Aurélien, regardait le doigt au lieu de la lune : c'est ce qui cause sa perte.

Dans les dernières minutes, l'unité d'Aurélien elle-même a volé en éclats. Assis sur le trottoir, contre un rideau de fer, il semble écouter sa voix diffusée par les haut-parleurs de la rue. Ses paroles nous parviennent altérées, entremêlées, comme s'il ne s'adressait plus désormais qu'à lui-même. La dernière image le montre marchant en rond, au loin, dans l'ombre d'une éolienne, comme un Don Quichotte tragique – le Tragique, une dimension de la vie que le monde contemporain néglige, et qu'un peu plus tôt Aurélien, bravache, lucide, revendiquait d'incarner.

Antoine Raimbault



Salle Moulinage
10h15 et 15h00
Expériences du regard

Karpotrotter

Matjaz Ivanisin

- 2013 -



A PROPOS DE KARPOTROTTER

En 1971, Karpo Godina part seul avec sa caméra super 8 sur les routes de la Vojvodina, à la suite d'un tournage avec d'autres cinéastes de la « vague noire » you-

goslave. De village en village et au fil des rencontres émerge un film, *I have a house*, dont quelques fragments seulement parviennent à Matjaz Ivanisin quarante ans plus tard. Celui-ci décide alors de suivre les traces de son prédécesseur en revenant sur les lieux filmés, avec une caméra 16 mm. Entre les images du passé et celles du présent, les différents espaces, lieux, langues et visages se tisse une représentation de la Yougoslavie tout à fait singulière, loin de toute idéologie ethno-nationaliste. L'aspect fragmentaire de la matière dont

hérite Matjaz Ivanisin ouvre un espace dévolu à l'imagination à partir duquel se réinvente, au présent-passé, l'histoire du voyage de Karpo Godina. En jouant sur les différences de format entre le super 8 et le 16 mm, les codes du cinéma ethnographique, du documentaire et de la fiction, le cinéaste relance la question posée quarante ans plus tôt par Karpo Godina : comment construire au moyen du cinéma un lieu à habiter, un *nous* possible, entre les langues et les histoires, une vision contemporaine de la Yougoslavie ?



Si dans *Karpotrotter* un tel lieu existe, cela passe indéniablement par la fable, «la fonction fabulatrice des pauvres», écrit Gilles Deleuze dans *L'image-temps*, «en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre.» Chaque village forme une unité particulière, un monde où le réel et l'imaginaire cohabitent, l'occasion d'une légende. Le cinéaste puise la matière de ses fabulations dans la puissance du réel qui traverse les images ainsi que dans les témoignages. Pour le «village des chiens», il tourne en dérision ce qui pourrait s'apparenter à une description ethnographique de la population canine. La voix-off évoque des chiens «de toutes sortes, mais aucune race, des chiens comme des enfants ennuyés, des chiens qui ont quelque chose d'humain dans les yeux, des chiens-policiers miniatures». Les habitants, quant à eux, ont «le visage calme, habitués à toutes sortes de difficultés». Ils sont ceux qui ne souhaitent plus parler et attendent la mort. Un cadre fixe

et immobile montre des villageois pâles, vêtus de noir. Ils posent devant l'appareil comme pour une photo ancienne. La noirceur hyperbolique des descriptions donne une tonalité tragi-comique à la séquence: «certains regards sont absents, vitreux, froids, muets, fatigués de regarder, fatigués d'être regardés et rappellent des bougies éteintes». Puis le cadre se resserre sur le visage d'une femme au milieu du groupe. Elle se tient «comme une déesse païenne oubliée, au milieu d'une boue elle aussi abandonnée (...) du début de l'automne à la fin de l'automne. Du début boueux à la fin boueuse. C'est Marjuca». En se concentrant à chaque étape du voyage sur une figure parfois atemporelle et en racontant son histoire, le film prend le contre-pied de ce qui serait un discours général sur un peuple ou une culture. Ainsi la Marjuca d'un monde populaire, rural, filmée par Karpo Godina se métamorphose en déesse, mais une déesse à l'abandon, seule au milieu d'un champ de boue. Si

la voix-off dessine un univers onirique, elle ne cesse de le faire périlcliter. Le réel est contaminé par le merveilleux et tout vacille sans cesse. Quand Matjaz Ivanisin filme la tombe de la mère de Marjuca, la fille de Marjuca, la fille de sa fille, une généalogie de femmes et d'images prend forme, s'ancre et se déracine par les mouvements contraires du montage. Comme s'il ne restait plus aux images que leur force d'apparition, leur mystère et leur beauté singulière, ancrées et déracinées en même temps, suspendues. C'est le *Russyn Folk Song* du village de la croix, le chant de Ficko, le cri vivant d'une figure anticonformiste, joyeuse, capté avant que la vie ne le dévore.

Lucie Leszez



Salle Joncas
15h00 et 21h30
Route du doc : Yougoslavie

Va, Toto !

Pierre Creton

- 2017 -



UN FILM SAXIFRAGE

Enfoui profondément dans l'édredon blanc qui l'enveloppe, Pierre Creton ouvre son œil bleu. Le feuillage du jardin projette ses ombres de sombre dentelle sur le mur de la chambre. Pierre pense à sa rencontre, il y a vingt ans, avec Ghislaine qu'il appelle Madeleine. «Madeleine», comme dans *Vertigo*, parce qu'il a immédiatement voulu lui écrire un «scénario», faire d'elle une «héroïne». Seulement voilà, cette «femme élégante de soixante-dix-sept-ans» a résisté, refusant qu'il lui vole son image. «Je comprenais que le cinéma était pour elle une ineptie à côté de la vie qu'elle agençait poétiquement dans un mélange de rigueur et de négligé.» Mais puisque nous les voyons-là, Madeleine, Pierre, c'est que le film a déjà commencé. Il a suffi au cinéaste de suivre cette poétique-là : s'attacher à faire tenir ensemble les fragments du réel, disparates, discontinus,

épars. Il s'y connaît : c'est un peu comme ses promenades autour de Vattetot. La marche crée un chemin qui, ne menant nulle part ici-bas, ouvre un monde. Le film avance donc, et le spectateur est pris de vertige. S'il filme sa vie et son visage, le cinéaste-narrateur nous parle avec une voix qui n'est pas la sienne mais celle du comédien Grégory Gadebois. Auteur, acteur, personne et personnage : distinctions qui soudain ne tiennent plus. Toutes les voix viendront d'ailleurs. Les formes-frontières vacillent, le film s'ébroue. On entre dans un nouveau territoire. Evoquant Madeleine dans la bande son, nous voyons Pierre se préparer pour aller chercher Vincent. Le film s'agence poétiquement par les rencontres amoureuses de Pierre. Il y aura Vincent, l'amant, arpenteur de paysage. Il y aura Joseph, pour qui son «amitié a jailli comme une fleur» mais dont le grand corps usé se heurte aux montants des portes, aux cloisons du réel. Quand se sont-ils croisés ? Peu importent le temps du calendrier, l'espace sur la carte ; catégories de la vie ordinaire. Quelque chose d'autre se joue là, dans la durée du film, qui justifie leur présence à ce moment-là, devant nos yeux.

Toute crispante distinction humaine éclate dans le surgissement de l'animal sauvage. C'est l'irruption du marcassin chez Madeleine qui offre la possibilité d'un film et le premier plan de *Va, Toto !* lui rend hommage. Le fil du film, on l'attrapera donc par la queue rayée noire du marcassin, celles dressées des singes et celles caressantes des chats. Chaque femme, chaque homme du film se racontera ainsi dans le miroir tendu par l'animal qui s'est invité sur son territoire. Pierre Creton a choisi ses amis pour cela : leur désir plus ou moins fort d'aller jusqu'au bout de cette confrontation, de leur devenir animal. Car qui exclut cet autre deviendra lui-même la «sale bête». Le chasseur n'est pas invité à la table du cinéaste. Il est là pourtant, aux aguets, et menace de s'introduire. Le geste du film consistera toujours à le tenir à distance. Car quelque chose en lui blesse, qui remonte à l'enfance. La détresse de l'animal, ici, c'est la violence du père. Accueillir l'animal, c'est rejeter la loi paternelle. C'est, comme dit Madeleine, être libre. Mais ce n'est pas donné à tous. Joseph n'y parvient pas. Peut-être précisément parce qu'il n'a pas laissé les chats de son domaine entrer dans sa maison, se contentant seulement de les nourrir.



Le patron de Monette, amie de Madeleine, n'avait vraiment rien compris qui lui lance, brutal : « Ne racontez pas votre vie, elle est pleine de trous ». C'est de ces creusets-là au contraire que naîtra la présence d'un personnage, au-delà de tout récit linéaire et plaqué au réel, d'images plates et froides. Mais il faut que le personnage se rende maître de son image projetée, de son rêve. Joseph semble n'en avoir pas la force, qui demande à Pierre de lui retirer cette machine contre l'apnée du sommeil, nommée « machine à rêves » dans le film. Il demeure prisonnier d'un songe récurrent, où les figures de chats trimbalent une insupportable souffrance. Le dernier plan sur Joseph le laisse-là, gisant sur son lit. Par transparence, une horde de chats miaulant l'encercler. Et Pierre, impuissant, s'éloigne. Madeleine, forte de sa résistance à l'ordre établi, contribue à faire prendre forme à ce qu'elle raconte d'elle par la voix de Françoise Lebrun. Elle se présente comme une figure de mère nourricière, se plaît « vêtue d'une blouse Carita élimée pourpre » ou d'un tablier bleu à donner à Toto la « tétée ». Le petit « brutasson » fait gicler le biberon de Maïzena. Madeleine, ce fantasme de femme, se nourrit, se vivifie de la voix narrative. Et naît un étrange personnage de Vierge au sanglier. Quand elle formule « Toto est comme le survivant de toutes les chasses que je n'ai pas pu empêcher », les chasseurs, maîtres du plan, traquent une proie. Si Madeleine, femme lucide à côté de l'animal, était séparée de Toto au début du film par un *split-screen*, Pierre Creton donnera à voir combien elle se pense contre, tout contre

l'animal. Il la filme endormie, comme dans une Annonciation, donnant ainsi à voir ce qu'elle nomme sa « visitation ». Par l'image de Toto incrustée dans le vide de la fenêtre devant laquelle Madeleine s'est assoupie, l'imaginaire prend forme.

Mais le vagabondage du film nous mène plus loin. Il ouvre une brèche par laquelle une véritable présence surgit. Ainsi s'amuse-t-il des pouvoirs de la représentation. Une fois Toto parti, Pierre s'inquiète de sa relation avec Madeleine : que filmer sinon « une nature morte » ? Pierre Creton met en scène ses doutes dans un atelier de peintre. Des chevalets, des toiles et Madeleine fortement éclairée qui dit avec sa voix de femme : « Je vais devenir aveugle », et par sa voix de personnage : « votre caméra me tue ». Dans ce plan en diptyque, Creton place délicatement sa caméra face à nous, ou face à quoi ? Au milieu du plan une forme de chapeau melon, noire, bloque la vue. Ceci n'est pas un chapeau. Que filme-t-il donc ? Que nous donne-t-il à voir ? Tout sauf une nature morte, une simple image. Quand Sabine, l'actrice professionnelle avec qui Madeleine parle de la classification des roses, revient la voir, voilà ce qu'elle trouve : un amas de feuilles mortes. Mais ce n'est pas cela. C'est un « chaudron », pas un chaudron de sorcière, mais cet amas de fougères qui sert de nid aux marcassins. Merveille ! Comme il voyait sur la branche la rose Ghislaine, il a filmé la forme de son chignon blanc, puis la mère adoptive. Le cinéaste, Ronsard rustique, peut alors la métamorphoser en un être

mi-végétal, mi-animal : c'est tout elle. Une rose et une laie. Magnifique oxymore qui fusionne la Belle et la Bête. Étrange présence, que seul un film peut accueillir !

Les chats de Joseph restent sur le seuil comme autant de fantômes du passé. Il ne faut pas rester enfermé dans une chambre avec une lanterne magique. Il faut courir le monde et affronter ses bêtes. C'est bien ce qu'a réussi Vincent, l'homme aux semelles légères, qui est parti revisiter sa jungle intérieure pour voir de quel désir sa phobie des singes était le nom. Vincent peut alors, d'une main que la caméra attrape en plan rapproché, retrouver le rythme du monde. Fort des cris des singes, de son désir apprivoisé, Vincent revient vers Pierre. Meurtri par son échec avec Joseph, Pierre sent la nécessité de le retrouver, vite. De le voir. Leurs corps, dans la présence de la nomination, au cœur du tumulte, peuvent enfin s'enlacer. Dans la nudité de leur désir.

Le jeu du cinéaste ouvre un espace hors des rets de la représentation. Chez Pierre Creton, comme en amour : « l'abolition des frontières d'un corps à un esprit n'implique pas la déstructuration mais l'irradiation vers une autre lumière ».

Marie Clément



Salle des fêtes

21h00

Sauve qui peut le cinéma direct

Kommando 52

Walter Heynowski

- 1965 -



ENCORE DES TÉNÈBRES

« L'horreur ! L'horreur ! »

Kurtz agonisant, à la fin de *Au Cœur des ténèbres* (Joseph Conrad, 1902)

Une feuille blanche ondule, immergée dans le bac d'un labo photo. Lentement une image s'y forme : celle du corps d'un homme noir, face contre terre. Off, une

voix lit une lettre signée Hans. Il y révèle à son destinataire le contenu des pellicules qu'il lui expédie : parmi les vues réalisées, il semble particulièrement fier de cette image du cadavre d'un homme, « tué par David, notre héros ». « Je t'enverrai aussi le film qui est dans mon appareil ; je vais le finir ici, mais je ne peux pas te dire encore ce qu'il contiendra. »

Ainsi s'ouvre *Kommando 52*, entrebâillant avec soin une porte sur le voyage au cœur des ténèbres qui va suivre. On pourrait s'arrêter là, tout y est déjà : l'horreur des corps de Noirs assassinés par des Blancs, les propos glaçants de légèreté de ces derniers, les photos

qui constitueront la matière première du film. Cependant, comme pour nous encourager à pousser plus loin, le prologue reprend les codes du film de commando. Est-ce notre regard lointain de spectateur des *12 salopards* ou de *Unglorious bastards* qui confère cette dimension aux premières minutes du film ? La ribambelle de gueules qui défilent sur l'écran, nous présentant la bande de mercenaires qu'on verra à l'œuvre, les petits noms qu'on égrène, et jusqu'au format *scope* (curieux choix), tout y est. Nous sommes fin prêts pour l'aventure. Mais ce jeu introductif avec le public ne vise bien sûr qu'à décupler notre effroi devant ce qui va suivre.



Car les héros sont des salauds, et pas à moitié. Des témoignages toujours plus atroces déferlent à l'écran, décrivant avec minutie les forfaits de la bande : meurtres, tortures, pillages, destructions et jeux macabres... La voix-off nous a appris au préalable de quoi il retourne : l'action prend place au Congo, comme chez Joseph Conrad, mais le pays n'est plus belge, il est devenu République Démocratique depuis cinq ans. Ces mercenaires, allemands pour la plupart, forment le commando 52, engagé par Moïse Tshombé, « l'assassin de Lumumba » et des espoirs de l'Indépendance.

Photos recadrées de cadavres aux côtés desquels les hommes posent, portrait

d'un camarade grimaçant, mitraillettes aux mains, un couteau entre les dents, travelling sur des corps morts ou agonisants saisis depuis la jeep : tout ce que nous voyons ici est « documentaire », ainsi qu'un carton déroulant a pris grand soin de le proclamer à la fin du prologue. Témoignages, commentaires et images, lit-on, proviennent d'articles de presse ouest-allemands, d'un enregistrement à l'auteur indéterminé (on voit la bande magnétique), et surtout, on l'a compris, des mercenaires eux-mêmes, qui ne rechignent pas à documenter leurs équipées sanglantes. Si certains de ces documents sont les possessions de Hans, l'auteur de la lettre du début, tombés aux mains des combattants de la libération, comme nous l'a révélé le prologue,

le voile n'est pas levé sur la façon dont tous sont parvenus entre leurs mains.

Pour justifier leurs actes, la lutte contre le communisme, la défense des valeurs de l'Occident, pauvres arguments dont les mercenaires se réclament, dissimulent mal un plaisir prégnant. La nature des documents audiovisuels, « films souvenirs » qui s'apparentent à de la pornographie, nous procure le sentiment extrêmement malaisant d'assister à ces exactions du point de vue de ceux qui les ont perpétrées. L'écoeurement ne tarde pas. Et si on a tenu jusque là, la fin du film enfonce le clou, développant l'esthétique des criminels pour mieux en souligner l'abjection. S'autorisant d'une phrase relevée dans la lettre d'un

mercenaire («Il a fallu que je vienne au Congo pour comprendre les sonates de Beethoven»), le montage fait se succéder les images de cadavres au son du compositeur allemand.

Dans un premier temps, le film semblait s'abstenir de tout discours propre, pour nous confronter à ces images et à ces sons – à l'éloquence il est vrai stupéfiante – comme à autant de preuves accablantes (les noms des coupables sont scrupuleusement cités, et même épelés au besoin). Mais, retrouvant dans les derniers moments une veine discursive plus typique de l'agitprop, le montage intercale des images de Moïse Tshombé reçu à Berlin-ouest avec les exactions du commando. Car bien sûr, dans le contexte de la Guerre froide, une telle histoire, très médiatisée à l'époque¹, constitue pour

le bloc soviétique une aubaine qui cadre parfaitement avec les objectifs de sa lutte idéologique: démontrer l'imposture des valeurs morales prônées par l'Occident en général, et par la RFA en particulier.

Néanmoins l'intérêt du film de Walter Heynowski déborde largement, à nos yeux contemporains, l'histoire de la propagande. Devenu document historique, il jette la lumière, avec force et acuité, sur une partie de l'histoire postcoloniale méconnue. Et plus encore «Fritz, Peter, Thomas, Ulrich, Erwin, Hans, Gerd, ... Siegfried»: ces prénoms égrenés au début du film, ce sont nous, nos cousins, nos voisins. «Ils parlent, ils écrivent allemand» et, précise dans une boutade le commentateur, «pas seulement ouest-allemand». Cette adresse forte aux spectateurs et spectatrices de l'époque résonne encore jusqu'à

nous. En creux, les 33 minutes denses de *Kommando 52*, qui ne nous laissent pas reprendre notre souffle, ouvrent la porte à des questionnements abyssaux.

¹ Un an plus tard, Walter Heynowski et Gerhard Scheumann se feront passer pour des journalistes ouest-allemands pour interviewer, comme une vedette, Siegfried «Congo» Müller, le chef du commando, ce qui donnera lieu au terrifiant *The Laughing man* (1966).

Antoine Raimbault

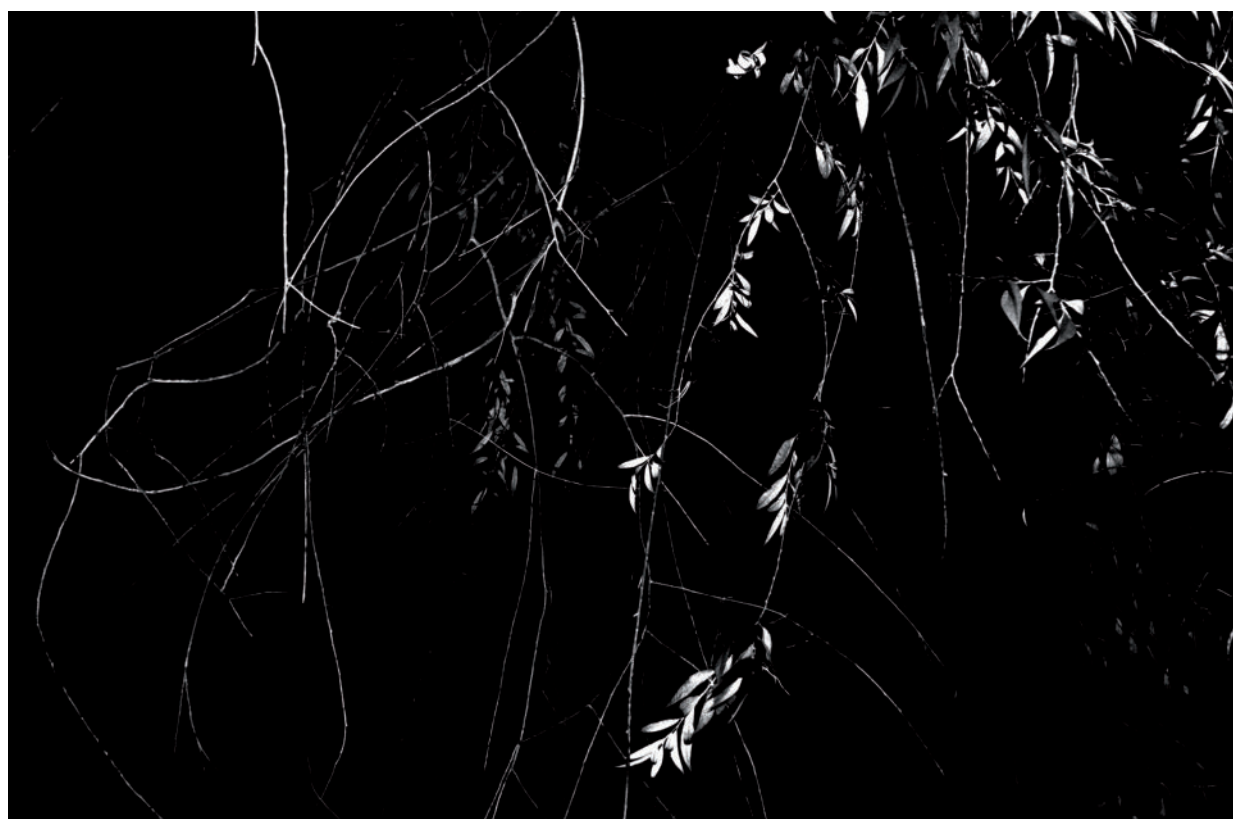


Salle Scam

14h45

Histoire de doc :

République Démocratique Allemande



Rédacteurs-rices

Marie Clément
Clem Hue
Lucie Leszez
Antoine Raimbault

Gaëlle Rilliard
Chloé Truchon
Alix Tulipe
Laure Vermeesch

Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes

Ilias Georgiadis
Mireia Ferron
Tiphaine Mayer Peraldi
P-Arthur Chevauchez
Mikaël Soyez

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

SALLE CINÉMA

10H00

RENCONTRES PRO.

UNE HISTOIRE
DE PRODUCTION :
LES FILMS DE LA PLUIE

L'Esprit des lieux

Stéphane Manchémartin,
Serge Steyer
2018 - 91' - VOFSTA

15H00

SAUVE QUI PEUT
LE CINÉMA DIRECT
(REDIFFUSION)

Nul homme n'est une île
Dominique Marchais
2017 - 96' - VOSTF

17H00

De chaque instant
Nicolas Philibert
2018 - 105' - VOF

21H00

ROUTE DU DOC :
YUGOSLAVIE

1973
Stefan Ivančić
2014 - 33' - VOSTA + STF

The Steel Mill Café
Goran Dević
2017 - 61' - VOSTA,
trad simult.

SALLE DES FÊTES

10H00

SAUVE QUI PEUT
LE CINÉMA DIRECT
(SÉMINAIRE)

Nul homme n'est une île
Dominique Marchais
2017 - 96' - VOSTF

14H30

SAUVE QUI PEUT
LE CINÉMA DIRECT
(SÉMINAIRE)

*Interventions de Frédéric
Sabouraud, Caroline Zéau,
Benoît Turquet, Dominique
Marchais, Nicolas Philibert.*

21H00

SAUVE QUI PEUT
LE CINÉMA DIRECT
(SÉMINAIRE)

Va, Toto !
Pierre Creton
2017 - 94' - VOFSTA

*En présence de Frédéric
Sabouraud, Caroline Zéau,
Benoît Turquet, Dominique
Marchais, Nicolas Philibert.*

SALLE SCAM

10H15

HISTOIRE DE DOC : RDA

Hommes et Acier
Hugo Hermann
1956 - 17' - VO, trad. simult

...Des invités ce soir
Heinz Müller
1960 - 10' - VOSTF

Après le boulot
Karl Gass
1964 - 39' - VO, trad. simult.

Jour après jour
Volker Koepp
1979 - 32' - VO, trad. simult.

La Cuisine
Jürgen Böttcher
1987 - 42' - VOSTF

14H45

HISTOIRE DE DOC : RDA

Chant des fleuves
Joris Ivens, Joop Huiskens,
Robert Ménégos, Ruy Santos
1954 - 108' - VO, trad. simult.

Allons enfants... pour l'Algérie
Karl Gass
1961 - 39' - VO, trad. simult.

Kommando 52
Walter Heynowski
1965 - 33' - VOSTF

21H15

HISTOIRE DE DOC : RDA

Quand je vais à l'école...
Winfried Junge
1961 - 12' - VO,
trad. simult.

*Mémoire d'un paysage –
pour Manuela*
Kurt Tetzlaff
1983 - 79' - VO,
trad. simult.

*Pourquoi faire un film sur
ces gens-là ?*
Thomas Heise
1980 - 33' - VOSTF

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Quelle folie
Diego Governatori
2018 - 86' - VOF

L'Hiver et le 15 août
Jean-Baptiste Perret
2018 - 56' - VOFSTA

15H00

EXPÉRIENCES DU REGARD
(REDIFFUSION)

Quelle folie
Diego Governatori
2018 - 86' - VOF

L'Hiver et le 15 août
Jean-Baptiste Perret
2018 - 56' - VOFSTA

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Les Heures creuses
Georgette Power
2017 - 22' - VOSTF

Albertine a disparu
Véronique Aubouy
2017 - 34' - VOF

Bruno Dauphin
Valérie Mréjen
2018 - 11' - VOF

Le Monde indivisible
Vivianne Perelmutter,
Isabelle Ingold
2018 - 45' - VOSTF

SALLE JONCAS

10H30

EXPÉRIENCES DU REGARD
(REDIFFUSION)

À l'origine
Filippo Filliger
2018 - 53' - VOSTF + STA

*Les Films du monde.
Cinétracts*
Frank Smith
2018 - 20' - VOF

Les Fantômes de Mai 68
Ginette Lavigne,
Jean-Louis Comolli
2018 - 50' - VOF

15H00

ROUTE DU DOC :
YUGOSLAVIE

Afternoon (The Gun)
Lordan Zafranović
1968 - 15' - sans dialogue

Provincial Towns
Mirza Idrizović
1977 - 10' - sans dialogue

Personal Cuts
Sanja Iveković
1982 - 4' - sans dialogue

Le Petit Oiseau
Dane Komljen
2013 - 30' - VOSTF + STA

Karpotrotter
Matjaž Ivanišin
2013 - 49' - VOSTF

21H30

ROUTE DU DOC :
YUGOSLAVIE
(REDIFFUSION)

Afternoon (The Gun)
Lordan Zafranović
1968 - 15' - sans dialogue

Provincial Towns
Mirza Idrizović
1977 - 10' - sans dialogue

Personal Cuts
Sanja Iveković
1982 - 4' - sans dialogue

Le Petit Oiseau
Dane Komljen
2013 - 30' - VOSTF + STA

Karpotrotter
Matjaž Ivanišin
2013 - 49' - VOSTF

LIBRAIRIE HISTOIRE DE L'ŒIL

13H00

*Séance de signature du livre
de Jean-Louis Comolli, les
Fantômes de Mai 68, avec
Jacques Kébadian et en
présence de Ginette Lavigne.*

PLEIN AIR

21H30

Avant le départ
Cléo Cohen
2018 - 26' - VOF

Libre
Michel Toesca
2018 - 100' - VOSTF

SALLE L'IMAGINAIRE

16H30

RENCONTRES PRO.

ASSOCIATIONS DE
PRODUCTEURS-TRICES.

*Vers une coopération inter-ré-
gionale des associations de
producteurs-trices.*

18H30

RENCONTRES PRO.

Rendez-vous Tènk
Présentation de sa politique de
préachat et de ses partenaires.

*En présence des partenaires
de Tènk.*

BLUE BAR

19H00

*Point information sur
les formations de l'école
documentaire.*

MERCREDI 22 AOÛT 2018

oOOh oOoooh ooOOOh aah

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

aaaaah ooOOOh ooh oOOh

NUMÉRO 142



L'Exilé

Marcelo Novais Teles

- 2017 -

ooOOOh ooh oOOh

DISCRÈTEMENT, VÔTRE

Peintre à l'occasion, pour vivre, Marcelo, tout en blanc, chapeauté et habillé d'un surtout, entreprend de traduire en français à ses amis, une chanson brésilienne : elle dit quelque chose comme « il n'y a jamais de port, il est nécessaire de naviguer ». Sil-

houette légère poussant pour l'amuser un enfant et sa chaise sur le pont d'un ferry, il est aussi un capitaine sur le point de s'effacer. Marcelo Novais Teles raconte une jeunesse parisienne et bohème, mais le cinéaste peintre-capitaine ne couvrira jamais que des murs blancs. Dès l'amorce du film, le mot « exil » est tourné en un « ex-il » qui n'est pas encore un « je ». Comment sans « je », le film se fait-il ? Comment rendre tangible un point de vue de cinéaste qui serait toujours ailleurs ? J'aime le paradoxe et m'étonne d'une voix-off en brésilien : Marcelo parle

un excellent français. Le « je » est double : voix-off et personnage à l'écran ne parlent pas la même langue.

Marcelo a quitté le Brésil pour visiter l'Europe, mais est resté à Paris pour apprendre le français, laissant par hasard derrière lui un enfant dont il ne sera pas le père. La voix-off décrit l'exil, en évoque l'irraisonné et les vicissitudes, parfois symptômes d'un autre mal, d'une autre absence, celle de l'enfant, du fils ou du parent, et celle de l'amoureuse. L'exil interdit de voyager sans prendre le risque

d'être renvoyé à la frontière et l'ambition ne trouve pas l'appui des institutions qui ne le considèrent ni d'ici ni d'ailleurs. De l'ambition, Marcelo a d'ailleurs une conception qui n'a pas sa place dans le Paris du tournant du siècle, qui aurait trouvé son sens dans le Brésil en effervescence qu'il a quitté. Est-ce ainsi l'exil? Est-ce accepter ou être forcé d'être au monde sans être à soi? «L'Europe ne sait quoi faire de moi, et je ne sais quoi faire de ma vie» dit Marcelo. Entre la France et le Brésil, Marcelo n'est pas synchrone. Il signe l'échec d'un roman de formation, ni apprentissage, ni virtuosité; une vie comme ce film s'essaie à être.

Un ami regarde des rushes et commente: «On a l'impression d'être dans un grand hôtel, c'est le super 8 qui fait ça. On se croirait chez Proust.» Peut-être. Marcelo Novais Teles, Marcel donc, arrange comme une petite musique des instants du passé qui s'en va de ses amis occupés de théâtre, de photo, ou de cinéma. Pourtant non! Son film a plutôt des accents de Nouvelle Vague. Le destin d'un jeune homme en vadrouille est évoqué qui ressemble aux personnages, comme en vacances permanentes en Europe, que Godard avait recyclé du cinéma améri-

cain. Ou bien, peut-être qu'il emprunte aux diaristes américains le récit d'une vie saisie en quelques gestes que le filmeur isole avec une caméra attrapée dans sa jeunesse comme une réponse à l'appel du monde. Mais non, ce n'est pas ça non plus. Si Jonas Mekas disait «Chaque seconde filmée est intensément réelle», dans *L'exilé*, l'anodin du jour qui passe a toujours été un ailleurs. Entre le génie et l'autre cinéaste, le cinéma documentaire d'auteur ouvre une brèche par où la fragilité m'attache.

Le bel étudiant a vieilli, les enfants de ses amis ont grandi, et lui, pose sur sa tempe un pistolet noir, son corps, étroit dans sa baignoire, coince contre la lunette des toilettes.

À qui parle-t-il? Le pistolet qu'il porte à sa tempe est aussi noir que le téléphone qui sonne... Il s'adresse à l'autre qui ne parle pas sa langue. Marcelo est moins présent qu'il ne s'estompe derrière ce qu'il montre de la vie de ses amis, d'Olivier Roche, de Mathieu Amalric, de Laércio Ribas da Cruz ou de Georges de Genevraye dont le fils sera le premier franco-brésilien de la troupe. Il est par miroitement: ses amis le filment. Il est filmé souvent de loin, en arrière-plan, comme un corps vacillant,

souvent de dos, occupé d'un autre, d'un enfant. Qui filme donc? On s'y perd et cela m'intéresse. Qui désire ce film? Qui le tient jusqu'à son aboutissement? Marcelo concède le rôle qu'il faut donner à l'ami. Qui écrit? Marcelo joue avec ses amis, qui jouent dans son film, selon. Ils improvisent des scènes, ils commentent les prises et corrigent un scénario, tant qu'on doute aussi parfois de ce qui se joue dans ces images. L'auteur même se perd dans un jeu de regards. Moins le jaillissement brutal de la vie devant une caméra à l'affût qu'une attention déportée de soi à l'autre, qui vous revient en une improvisation, où le moi se perd un peu et où l'ami vous donne vie. Le film est traversé par ce grand corps fin qui réfléchit ceux qui l'aiment. *L'exilé* nous fait l'ultime don de sa vacance. Il nous rendrait ainsi par-delà l'ambition, la réussite ou l'achèvement, ce qui se dit encore de la fragilité de l'existence et de la forme de nos jours.

Laure Vermeersch

000h

Salle Moulinage
10h15 et 15h00
Expériences du regard

Panthère

Yann Berlier et Lola Cambourieu

- 2018 -

La Cheville

Antoni Collot

- 2017 -

00000h 00h 000h

**PANTHÈRE, CHATON
ET NOMS D'OISEAUX**

Les sélectionneur·ses d'«Expériences du regard», Dominique Auvray et Vincent Dieutre, ont évoqué l'an dernier, dans les colonnes de *Hors Champ*, la notion de queer zone comme «un espace où se jouent des formes d'hybridation, de collage». Au-delà de tentatives pour déborder des cases, des codes et des genres, nous sommes allées chercher ce qui dans les films d'«Expériences du regard», ramène à l'origine du mot: une insulte subvertie pour tout ce qui transgresse les normes

sexuelles et de genre. Si tous les films d'«Expériences du regard» peuvent être analysés sous la loupe du genre (ce qui en fait une catégorie puissante d'analyse applicable à différents domaines scientifiques, et non une «théorie» qu'on aurait le loisir d'accepter ou de rejeter), il s'agira ici d'en approcher deux, pour ce qu'ils illustrent de ce que le queer, dont la définition ne cesse d'être soumise à intentions et interprétations, pourrait vouloir dire: *La cheville* et *Panthère*.

Quand le queer fait son entrée par la grande porte de la philosophie avec *Trouble dans le genre* (1990) de Judith Butler, l'attention est portée sur le caractère performatif du genre. Tout·e un·e chacun·e, nous engageons nos corps, nos discours, nos présentations de soi, nos accessoires dans un jeu d'acteur·rice permanent et répété.

Véronique, la panthère à l'accent du sud-est du film de Yann Berlier et Lola Cambourieu, est une femme-féline, toujours en pleine chasse à l'homme. Cheveux

blonds décolorés, corps musclé, retouché, voix langoureuse au besoin, ses armes sont aiguisées. La caméra lui offre un espace scénique démultiplié par les miroirs dans lesquels elle se jauge. Mais son jeu ne se laisse pas contenir dans un cadre. Dans sa salle de bain gisent flacons et accessoires cosmétiques qui ont bien vécu. À une heure tardive, elle s'affaire à une séance de maquillage justifiée par un rendez-vous galant... par téléphone.

Une fausse piste serait d'essayer de faire le tri entre le vrai et le joué, le naturel ontologique et le construit existentiel: notre performance nous façonne, et Véronique a une «double personnalité» impossible à démêler: panthère, et chaton.

«Action en train de se faire»: une performance est aussi une modalité contemporaine de faire œuvre. Si on expose souvent les traces d'une performance, *La Cheville* expose ce qui l'engendre: l'avant. Une pré-performance composée de tentatives de mise en théorie et de justification du



geste, de répartition des rôles, de questionnements maladroits, traînants, semblant tantôt naïfs tantôt suffisants, sur l'intention de la pratique.

Dans *La Cheville*, le langage est hésitant, malaisé, mis en difficulté par les stratagèmes d'Antoni Collot: il coupe court à la parole, tourne en ridicule, sous-paye ostensiblement son actrice par rapport à son acteur, installe sous leur canapé un miroir pour se filmer lui-même, rendant toute assise inconfortable. Mais ce qui gêne, c'est la tension autour de la place du désir. Nous ne savons pas bien si l'intention première est de produire un objet d'art contemporain ou de cinéma, si l'initiative est celle du cinéaste ou de ses deux personnages, ni qui aurait vraiment intérêt à ce film tordu. Pourrait-il s'agir, en fin de compte, d'un désir qui n'ose s'assumer pour ce qu'il est sans lui adjoindre un objectif artistique plus noble mais qui peine à émerger? Se faire enculer est-il bien différent de performer se faire enculer?

Le queer, identité(s) et pratique(s), exige du travail. Antoni Collot, paresseux autoproclamé, le délègue à ses deux jeunes cobayes à la fois volontaires et peu enthousiastes, qui se prêtent à son dispositif et lui font grâce de sourire à ses jeux de mots grivois. Sindy Saïd et Valentin acceptent de se faire dominer et manipuler par Collot, mais

sapient à l'occasion l'autorité du cinéaste: cette conversation n'est en fin de compte pas aussi pénétrante qu'il se complairait à le croire, conclut Valentin. Et l'acte physique, réel ou fictionné, sera en tous cas moins énergivore que sa théorisation.

Dans *Panthère* aussi, la performance est travail corporel, musculaire et chirurgical, et travail textuel. Véronique tisse sa toile dans un flux tendu de paroles où elle se raconte, encouragée par la voix de son fils-cinéaste qui la sonde dans de gros plans tremblants. Derrière la «tchatte» de Véronique, une demande inassouvie d'attention, la sollicitation au bord du harcèlement de ses fils, ses amants, son chien! Elle va jusqu'à agresser son miroir avec son besoin qu'on lui réponde: est-elle encore belle femme? Parvient-elle seulement à être une femme? Paradoxalement cette obsession se retourne contre elle-même: son hétérosexualité en devient excentrique et hors norme.

Car le problème de Véronique, c'est qu'elle vieillit et qu'elle ne supporte pas d'avoir gâché douze ans de sa vie dans une relation de violence conjugale. En voulant rattraper le temps perdu et retrouver l'amour, elle séduit des hommes, beaucoup d'hommes, qui la malmènent parfois. Elle porte un corset après avoir cassé ses vertèbres en «s'envoyant en l'air», et son corps est le reflet du décor dégradé de son pavillon

rose, de sa piscine à l'abandon dans laquelle flotte une grenouille morte.

La principale critique faite à Judith Butler a été de lui rappeler la réalité persistante des corps. Si tout n'était que performatif, il suffirait d'un discours sur soi pour faire fi des réalités de la chair. Or les corps comptent¹ et se rappellent à nous, parfois trivialement.

Entre dérision du queer dans *La Cheville* et hétérosexualité extrême pour *Panthère*, on ne sait pas si les cinéastes revendiqueraient leurs films comme queer. Mais c'est peut-être ce qu'ils ont de commun avec les lesbiennes, les gays, les trans et toute la famille des déviant-es sexuel-les: qu'une critique de film les affuble de cet adjectif malgré eux.

¹ Judith Butler a répondu à cette critique dans *Bodies That Matter, On the discursive limits of sex*, 1994.

Clem Hue

oOOh

Panthère

10h00 et 15h00

La Cheville

21h15

Salle Moulinage
Expériences du regard



History Now

- 2015 -

Time We Lost

- 2017 -

Vladimir Tomić

oo00h 00h 000h

IMAGES EN EXIL

L'utilisation des *split-screen* dans *History Now* et *Time We Lost* compose un face-à-face entre deux images. Une sorte de champ-contrechamp simultané nous montre une personne face à un écran d'ordinateur dans la moitié droite du cadre en même temps que les images qu'elle visionne apparaissent dans la partie gauche.

Ce sont des images de famille, produites dans le contexte de l'exil du réalisateur et d'une partie de ses proches pendant la guerre en ex-Yougoslavie. Le réalisateur, forcé de quitter Sarajevo pour le Danemark, témoigne de son exil à travers un dispositif similaire dans les deux films. Dans *History Now*, la mère du réalisateur regarde une lettre VHS envoyée vingt ans plus tôt à ses propres parents, alors qu'elle vivait avec ses fils dans le camp de réfugiés Flotel Europa à Copenhague ; dans *Time We Lost*, le réalisateur, assis derrière son bureau d'agent de sécurité,

visionne en direct l'enterrement de sa grand-mère à Sarajevo grâce à un service en ligne proposé par un salon funéraire. Ces images-documents, dont l'existence est directement déterminée par une situation politique et historique, jouent un rôle actif dans le réel.

Faire le choix de rendre publiques ces images n'ayant vocation qu'à être diffusées dans le cercle familial, c'est les déplacer. Tout l'enjeu du dispositif est d'ajouter ce qui leur donne sens, sans quoi elles demeurent des images incomplètes, non partageables au-delà des personnes à qui elles s'adressent. Par l'écart temporel confrontant sa mère spectatrice à sa mère réfugiée, et qui sépare le passé de sa mémoire, ou à l'inverse par la simultanéité de l'enterrement vécu à distance, les *split-screen* de Vladimir Tomić inscrivent dans l'écran un écart infranchissable. Le réalisateur et sa mère sont condamnés à cette disjonction, à la fois interne et concrète, face à ce qui leur échappe et pourtant leur appartient.

Si le dispositif est analogue pour les deux films, il n'y produit pas le même effet. Cette différence tient essentiellement à la manière dont chacune des images-documents est adressée. Dans *History Now*, la lettre VHS envoyée aux grands-parents contient une adresse incarnée, directe, s'inscrivant dans un

temps différé. Dans *Time We Lost*, les images sont celles de caméras fixées au plafond de la pièce – pas différentes de caméras de surveillance – et, donc, automatiques, machiniques, sans regard, ne pouvant que redoubler l'impression tragique du contexte. Le direct de la retransmission fige le temps, bloque tout mouvement d'adresse, et paradoxalement, met à distance. Alors que l'émotion envahit autant la mère dans *History Now* que le réalisateur dans *Time We Lost*, les images cliniques de l'enterrement semblent provoquer une douleur supplémentaire dans la distance et la solitude qu'elles renforcent, là où pourtant elles n'existent que pour donner l'illusion à celui qui est loin d'être là.

Peut-on s'appuyer sur les images quand, faute de mieux, on voudrait qu'elles tiennent lieu du réel ? Sont-elles opérantes pour permettre un accès à ce qui a été perdu, oublié, à ce qui manque ?

À ce titre, les films de Vladimir Tomić ouvrent une réflexion plus large autour de la demande contemporaine faite aux images d'assurer une connexion simultanée au réel et à l'autre. Assez subtilement, l'image de gauche n'apparaît qu'une fois son démarrage lancé par la personne de l'image de droite. Même si elle vient *pour un temps* combler cette moitié gauche de l'écran, elle la laisse inoccupée, au début et

à la fin du film, comme pour signifier que l'image ne peut combler ce vide que de manière imparfaite, éphémère ou illusoire.

Alors il ne s'agit plus seulement de manifester la réalité de l'exil – mais aussi d'un geste traduisant l'espérance d'autre chose que ce qui est, une manière de réduire les distances, de conjurer la perte, l'absence, l'oubli. Ces archives familiales ne sont pas de celles qui conservent le souvenir d'un moment partagé, d'un être-en-

semble rendu impossible par le cours de l'histoire, mais des restes par lesquels la famille peut continuer à exister, et dont l'éparpillement laisse des vides, sous lesquels demeure un point aveugle: la réalité de la guerre et de l'exil, impossible à partager. *History Now* et *Time We Lost* activent une fonction importante des images documentaires: celle d'aider à vivre, ou du moins, de poursuivre sa vie malgré les bouleversements de l'histoire.

Alix Tulipe

oook

Time We Lost

10h00

History Now

14H30

Salle des fêtes

Expériences du regard





Le Bonheur des chiens

Nina de Vroome

- 2018 -

ooOOh ooH ooOOh

SIGNIFICANT OTHER

Des bergers allemands cadrés à hauteur canine patientent, observent avec attention les humains qui les entourent, hors cadre. On les entraîne dans un complexe militaro-éducatif canido-policié, dans des immeubles à l'abandon, dans une forêt. Ils apprennent à obéir, ou plutôt exercent leur capacité à obéir, tant leurs comportements semblent déjà policés et polis.

Connue pour son analyse des cyborgs (*Manifeste cyborg*, 1984), «organismes cybernétiques» de l'après-guerre nucléaire, la philosophe américaine Donna Haraway propose dans son petit livre *Manifeste des espèces de compagnie* (*significant others*) pour faire face au 21^e siècle. La lecture de ce livre éclaire le film. Elle s'y intéresse aux animaux de compagnie et en particulier aux chiens, désormais plus à même de «contribuer à l'élaboration de politiques et d'ontologies viables dans les mondes vécus

contemporains»*. Tout comme le livre d'Haraway, le court-métrage de Nina de Vroome, *Le Bonheur des chiens* (*Het Geluk Von Houden*), traite de «biopouvoir et de biosociabilité autant que de technoscience».

Il n'est pas question d'amour inconditionnel dans ce film : les chiens doivent garder leur place et accomplir leurs tâches pour obtenir satisfaction. Mais croire que l'amour inconditionnel puisse officier dans les relations interespèces entre des chiens et des hommes n'est-il pas de toute façon illusoire, tant les différences de pouvoir, de statuts et de dépendance imprègnent ces rapports ? À moins que ce ne soit ça, l'amour : reconnaître, célébrer et rendre honneur aux différences.

Le bonheur des chiens est ici plus à rapprocher d'«une capacité à la satisfaction qui s'obtient par l'effort, par le travail, par la réalisation d'un potentiel», qu'à l'adoption dans un foyer, l'abondance de signes d'affection ou la liberté de courir après une balle ou un pigeon. Lors des exercices d'attaque ou de défense, une queue remue au milieu des bottes et trahit le plaisir de l'animal, incongru pour une spectatrice facile-

ment rebutée par cet entraînement à la violence policière.

La violence est aussi incarnée dans les babines retroussées, les aboiements, les cris des ordres donnés, les corps contraints, mis en cage, exploités. Et aussi dans ce qu'on devine de la méthode de dressage, qui veut que «le partenaire humain doive faire en sorte que le chien perçoive ce bipède maladroit comme son unique source de félicité». Une musique légère et bucolique de hautbois finit par nous aiguiller : cette tension ne doit pas envahir notre regard humain. Les rapports «obligatoires, historiques, constitutifs et protéiformes» entre les chiens et les humains, «n'ont rien de particulièrement agréables ; ils sont pleins de gâchis, de cruauté, d'indifférence, d'ignorance et d'abandon, mais aussi de joie, d'invention, de travail, d'intelligence et de jeu».

Depuis l'invention du berger allemand à la fin du 19^e siècle, toute une biopolitique martiale de sélection génétique est venue institutionnaliser la race, ses caractères comportementaux et ses caractéristiques physiques. L'historicité de cette évolution est remarquable. Ces chiens utilitaires, premiers systèmes d'armes intelligentes mis en œuvre dès la première guerre mondiale, sont les fruits d'une sélection bio-

logique, d'une gestion des populations, d'une épistémologie et d'une typologie raciales, de stratégies économiques de «production de sujets et d'objets de race pure». Cette création biologique au sein de la «natureculture» (un concept cher à Haraway, qui vient sans cesse questionner la dimension historique de la constitution de la nature) n'est pas un incident sans conséquences.

«Une espèce de compagnie ne peut exister seule; il en faut au moins deux pour en faire une». Les hommes et les chiens sont inextricablement pris dans les fils de la coconstitution et de la coévolution. Les pratiques corporelles, professionnelles, martiales, sécuritaires des forces de police canine ne peuvent être démêlées de la relation avec leurs partenaires chiens policiers. Ils sont attachés les uns aux autres, historiquement et physiquement, de part et d'autre de la laisse. La survie du berger allemand, tout

comme la survie du corps de police des brigades de maîtres-chien, dépendent de «pratiques de travail délibérées».

Nina de Vroome expose des corps canins à l'affût, des muscles en tension, des regards obscurs (c'est une caractéristique de la race) concentrés, des langues et de la bave, des respirations haletantes, suspendues à l'attente d'un ordre, d'une indication. Des chiens au travail, qui réalisent «une tâche complexe qui exige un contrôle de soi et des capacités émotionnelles et cognitives canines», et des technologies pédagogiques, entre incitation et répression: des récompenses minutieusement dosées (une friandise comestible, une caresse) et des colliers étrangleurs. Si on assiste au dressage, qui transforme tous les individus de la relation, et à la domestication, «l'acte d'auto-engendrement masculin et monoparental par excellence à travers lequel l'homme se construit continuellement soi-même à mesure

qu'il invente (crée) ses outils», il conviendrait néanmoins de prévenir une lecture anthropocentrée du film. Il ne tient qu'à nous de voir ce film pour ce qu'il nous montre et non pour ce qu'il pourrait nous montrer de nous-mêmes. «Les chiens ne renvoient pas à l'humain. C'est d'ailleurs ce qui en fait toute la beauté».

* Toutes les citations sont extraites de Donna HARAWAY, *Manifeste des espèces de compagnie, Chiens, humains et autres partenaires*, 2010.

Publication originale en anglais: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, 2003.

Clem Hue

000h

Salle Moulinage

10h15 et 15h00

Expériences du regard



Rédacteurs-rices

Marie Clément
Clem Hue
Lucie Leszez
Antoine Raimbault

Gaëlle Rilliard
Chloé Truchon
Alix Tulipe
Laure Vermeesch

Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes

Emmanuel Le Reste
Mireia Feron
Laure Qa
P-Arthur Chevauchez

P. 1
P. 3, 7
P. 4, 5
P. 6

SALLE CINÉMA

10H00

JOURNÉE SACEM

Entrée de secours

Jérôme de Missolz
1982 - 18' - sans dialogue

Dégénération punk

Claude Santiago
1997 - 58' - VOSTF

Violent Days

Lucile Chaufour
2005 - 104' - VOFSTA

14H30

JOURNÉE SACEM

On Animal Locomotion

Johan van der Keuken
1994 - 15' - sans dialogue

Contes de Symphonie déchirée

Jacqueline Caux
2010 - 54' - VOF

The Reluctant Movie Star

Taylor Hackford
1986 - 60' - VOSTF

Jajouka, quelque chose de bon vient vers toi

Éric Hurtado, Marc Hurtado
2012 - 60' - VOSTF

21H00

JOURNÉE SACEM

PRIX SACEM 2018

Dieu, Diable et Rock'n'roll

Nicolas Levy-Beff
2017 - 51' - VF

Ahi Na'Ma – Lindigo à Cuba

Valentin Langlois,
Laurent Benhamou
2017 - 52' - VOSTF

PLEIN AIR

21H30

Samouni Road

Stefano Savona
2018 - 128' - VOSTF

SALLE DES FÊTES

10H00

ROUTE DU DOC : YUGOSLAVIE

Fantasy Sentences

Dane Komljen
2017 - 17' - sans dialogue

Time We Lost

Vladimir Tomić
2017 - 15' - VOSTA,
trad. simult.

A Day on the Drina

Ines Tanović
2011 - 17' - VOSTA,
trad. simult.

Depth Two

Ognjen Glavonić
2016 - 80' - VOSTF

14H30

ROUTE DU DOC : YUGOSLAVIE

30. Nov'93 – Pieter Bruegel in the Letters of my Father

Ibro Hasanović
2013 - 4' - sans dialogue

History Now

Vladimir Tomić
2015 - 26' - VOSTA,
trad. simult.

Note on Multitude

Ibro Hasanović
2015 - 8' - sans dialogue

Une lettre à papa

Srdan Keča
48' - VOSTA+STF

Yugoslavie. Comment l'idéologie a mû notre corps collectif

Marta Popivoda
2013 - 62' - VOSTF

Blink

Jakov Labrović
2017 - 19' - VOSTA,
trad. simult.

21H30

(REDIFFUSION)

Fantasy Sentences

Dane Komljen
2017 - 17' - sans dialogue

Depth Two

Ognjen Glavonić
2016 - 80' - VOSTF

SALLE L'IMAGINAIRE

16H30

RENCONTRES PRO.

CNC / Talent Les aides du CNC à la création et à la diffusion sur les plateformes numériques.

SALLE SCAM

10H15

HISTOIRE DE DOC : RDA

La Saison de la fenaison – Histoires de Hohenselchow 1972 et 1963

Gitta Nickel
1972 - 45' - VO,
trad. simult.

Adieu l'hiver

Helke Misselwitz
1989 - 112' - VOSTF

14H45

HISTOIRE DE DOC : RDA

Le Temps enfermé

Sibylle Schönemann
1990 - 94' - VOSTA,
trad. simult.

Dernière Danse

Gerd Kroske
1990 - 30' - VO, trad. simult.

Paysage de l'Est

Eduard Schreiber
1991 - 13' - sans dialogue

21H15

SÉANCE SPÉCIALE

Ne travaille pas (1968-2018)

César Vayssié
2018 - 88' - VOFSTA

LIBRAIRIE HISTOIRE DE L'OEIL

19H00

La Revue documentaires publie son numéro « Le film comme forme de vie ? »

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

L'Exilé

Marcelo Novais Teles
2017 - 90' - VOSTF

Le Bonheur des chiens

Nina de Vroome
2018 - 23' - sans dialogue

Panthère

Yann Berlier,
Lola Cambourieu
2018 - 27' - VOFSTA

15H00

EXPÉRIENCES DU REGARD (REDIFFUSION)

L'Exilé

Marcelo Novais Teles
2017 - 90' - VOSTF

Le Bonheur des chiens

Nina de Vroome
2018 - 23' - sans dialogue

Panthère

Yann Berlier,
Lola Cambourieu
2018 - 27' - VOFSTA

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

La Cheville

Antoni Collot
2017 - 30' - VOF

Game Girls

Alina Skrzyszewska
2018 - 90' - VOASTF

COOP. FRUITIÈRE

21H15

Projection des films du Master 2 documentaire de création de Lussas.

SALLE JONCAS

10H30

EXPÉRIENCES DU REGARD (REDIFFUSION)

Les Heures creuses

Georgette Power
2017 - 22' - VOSTF

Albertine a disparu

Véronique Aubouy
2017 - 34' - VOF

Bruno Dauphin

Valérie Mréjen
2018 - 11' - VOF

Le Monde indivisible

Vivianne Perelmutter,
Isabelle Ingold
2018 - 45' - VOSTF

14H30

SÉANCE SPÉCIALE (REDIFFUSION)

Les Âmes mortes

(1^e partie)

Wang Bing
2018 - 248' - VOSTF

21H00

SÉANCE SPÉCIALE (REDIFFUSION)

Les Âmes mortes

(2^e partie)

Wang Bing
2018 - 248' - VOSTF

JEUDI 23 AOÛT 2018

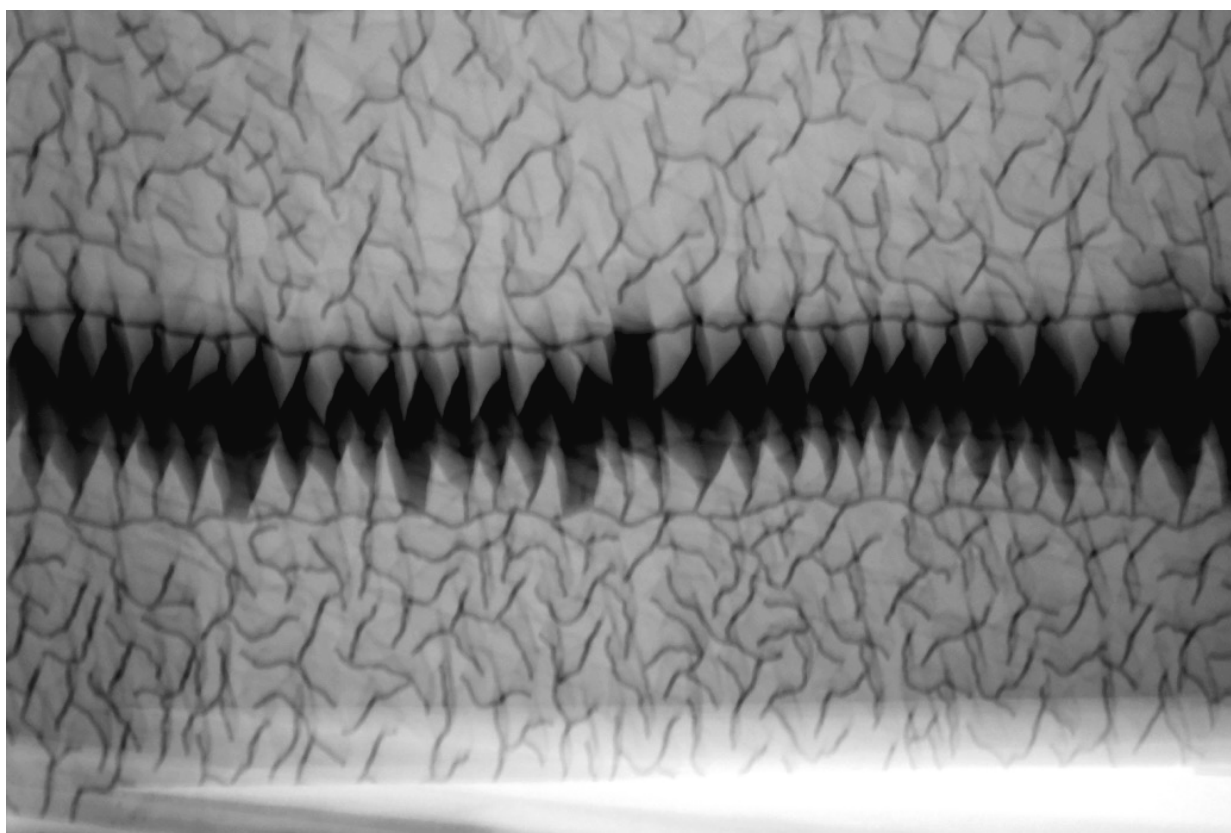
H O R S C H A M P

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

Ч М А Н С З Я О Н

NUMÉRO 143



Tan

Elika Hedayat

- 2018 -

H C

COUPE SON

Tan s'ouvre avec un bruit sec et répété. C'est un bruit frénétique et irrégulier, énigmatique. Il résonne comme dans un espace à la fois grand et confiné. Des parties du corps humain (le mot *Tan* signifie corps en farsi) apparaissent au

repos, avec, toujours en arrière-fond, ce bruit indescriptible, précis, et insistant. Il est coupant comme on dirait d'un mot qu'il est coupant, mais il évoque aussi le travail assidu du pic-vert creusant son nid, il force l'attention, il appelle, il définit un territoire. Des sons, composés pour le film, se combinent à la voix chuchotante de la narratrice – qui énonce son projet (improbable), pour finir en crescendo sur son visage face caméra, voilé, impassible et déterminé: le son et l'image sont noués là en une intention pure. Coupez. Silence.

Le projet d'Elika Hedayat consiste à filmer dans le réel des personnages « sortis » de ses peintures. Elika Hedayat a travaillé avec Annette Messenger et étudié aux Beaux-Arts. Si elle mêle dans sa pratique artistique, image, performance et film, il est question ici de son œuvre picturale avec ses chimères burlesques et inquiétantes aux têtes arrachées. De la guerre, du traumatisme, de la dictature iranienne et des manifestations violentes dénonçant la fraude électorale de ces dernières années, elle tire des mondes dystopiques et critiques.

D'un plan à l'autre, les corps sont entiers ou morceaux, pieds ou mains, hypertrophiés ou infirmes, mais toujours des existences. Les personnages sont ainsi Hadi – jeune ouvrier qui se consacre au culturisme et qu'on regarde exposer des muscles démesurés la peau couverte de peinture dorée, Alireza – victime d'une bombe lors de son service militaire, et père de deux filles, visage sans yeux, bras sans mains, et Ismaïl – membre d'un groupe de plongeurs mutilés pendant la guerre Iran-Irak, plongeur sans mollet et sans pied gauche. Le cadre découpe les corps. Partie pour le tout, la personne est exposée aux regards, pour une capacité à faire saillir un muscle ou passer outre ses mains manquantes, comme corps exacerbé, comme corps raccourci, comme corps cybernétique, comme chaise roulante, comme corps public et héroïsé. La coupe peut se démultiplier presque à l'infini qui oppose d'un plan à l'autre les bris épars qui inspirent l'artiste. La coupure devient suture par l'artifice d'un son qui tour à tour atténue ou exacerbe l'expressionnisme du réel et l'infuse de la conception généreuse de l'artiste. Caméra au plus près de la blessure, la voix raconte une histoire, les couches de sons se superposent et deux corps celui d'Alireza et celui d'Elika

se rejoignent dans le fond de la piscine, des sons artificiels de bulles amplifiées signalant leurs respirations communes. Le son est geste, donc manifestation d'une intention, rappelle Daniel Deshayes – dont le séminaire « Points d'écoute, périphéries du silence » est attendu samedi. Le son module des effets d'échelle où l'infime, grandi et symbolique, touche. Définitif. Les bruits d'enfants de la rue pénètrent le silence habité d'un salon où la voix évoque les émissions de sa jeunesse où l'estropié par sa performance devenait le héros du quotidien. Alireza mange à grands bruits un fruit, puis écoute, concentré sa fille chanter. Dans l'écart entre réel et intention commune (de l'artiste et de son personnage), le monstre s'efface, devenu intimité simple.

D'un plan à l'autre, la nuit heurte le jour ; blanches les photos de jeunesse, noirs les chants et le fouet d'hommes agglomérés en foule. Le sonore suture alors le récit individuel à la prière collective. Les corps sont tour à tour frappés, heurtés ou battus. Le martèlement est suspendu. Le silence habité d'une rue, d'une cuisine, ouvre un espace au témoignage. Il raconte les volontés consentantes à ces gestes violents.

D'un plan à l'autre, la terre s'oppose à l'eau ; les corps s'exhibent dans les montagnes arides de l'Iran ou se coulent simplement dans une piscine ou la mer.

D'un plan à l'autre, la femme s'associe l'homme ; l'artiste se filme à côté et avec ses personnages : « ils seront les personnages de mes dessins » ; elle se fait partenaire ou contrechamp de leurs gestes. D'un plan à l'autre des mondes d'hommes s'abandonnent à une femme cinéaste qui s'immisce ou qu'on refoule, et se fait témoin malgré la société qui l'interdit.

Le son est travaillé par l'attendrissement de l'artiste. Par la construction insistante de son territoire sonore, le film parvient le tour de force d'élaborer une pensée de l'assujettissement du corps au pouvoir, ou à la dictature, à l'instant décisif où il se travaille comme acte intime et libre.

Laure Vermeersch



Plein air
21h30

Expériences du regard

L'art du collage



**Entretien avec Marie Losier, réalisatrice,
accompagnée de Simon Fravega, directeur artistique**

Cassandra, the Exotico !

Mardi soir, sous la voûte d'un jardin intérieur, Marie Losier présentait chez l'habitant son dernier film, le portrait d'un singulier catcheur mexicain...

Comment avez-vous rencontré Cassandra? Votre amitié s'est-elle d'emblée envisagée sous l'angle de la collaboration cinématographique?

Marie Losier : Comme toujours, ce fut une rencontre inattendue. J'étais à Los Angeles pour présenter mon précédent film *La Balade de Genesis et Lady Jaye*. Un ami m'a conviée à un spectacle de *lucha libre*, un sport mexicain mélangeant cabaret et catch. Je n'y connaissais rien mais cela m'amusait. Des costumes, des paillettes, du théâtre : tout ce que j'aime de l'artifice, dans la vie comme dans le cinéma. J'ai pu me rendre dans les loges, au sous-sol, et voir tous ces artistes s'habiller, se préparer. Il y en avait un tout petit, plein

d'énergie, qui courait partout et organisait la mise en scène : Cassandra. Il avait fait venir du Mexique tous ces catcheurs avec un permis de travail légal, ce qui est très rare. Il m'a vue avec ma petite Bolex dans les mains et s'est intéressé à moi : « Qu'est-ce que tu fais ici ? Pourquoi t'es petite ? Pourquoi t'as ce truc ? ». Ce fut une vraie rencontre, et nous avons décidé de nous revoir au Mexique ; je m'y rendais souvent pour présenter des films français. On s'est retrouvé sur un petit bateau qui faisait le tour d'une île hantée par les âmes des enfants noyés, avec des poupées accrochées aux arbres. Il m'a parlé de lui. Sa tristesse et son humour m'ont séduite. C'était un personnage de film, fellinien, flamboyant, malgré la dureté de sa vie. Avant d'avoir eu le temps de le lui demander, il m'invitait à faire un film sur lui ! Cassandra est un homme de frontière : homme / femme, *luchador* / performeur, mexicain / américain, catholique / indien, pauvre / riche, célèbre / rejeté. Il porte en lui toute l'histoire américaine. Nous sommes restés en contact,

puis, quand j'ai pu aller au Texas, je suis restée dix jours avec lui. J'ai pris quelques images, enfermée dans sa petite maison. Ce fut le début de cinq années d'un tournage mouvementé.

Vous avez une approche très ludique de la transformation, du travestissement, du déguisement ou du costume. Cassandra, mais aussi Genesis et Lady Jaye en ont une approche qu'on pourrait au contraire qualifier de « sérieuse » : professionnelle, amoureuse... Est-ce que ce sont vos personnages qui se prêtent à vos jeux, ou est-ce vous qui acceptez de jouer leur jeu ?

Le jeu me permet de révéler une profondeur, mais aussi de détendre et ouvrir nos relations. Avec Cassandra, c'était compliqué parce qu'il ne se laissait pas aller, il souhaitait tout contrôler. C'était conflictuel, mais c'est aussi quelqu'un de très drôle, et une fois la confiance construite, le temps passé, il s'est ouvert à cet aspect ludique, à se laisser surprendre. Cet espace de jeu, qui peut être raté ou réussi, incarne pour moi le cinéma.

Simon Fravega : L'histoire que Cassandra voulait donner, il l'avait déjà écrite. Dans les premières minutes du film, Marie la liquide, sans artifice, pour pouvoir alors commencer autre chose.

M.L. : Cassandra n'avait pas de rapport avec le cinéma, nous ne parlions jamais de création artistique. Ce fut une des difficultés du tournage. Je fais toujours des films avec des artistes expérimentaux qui ont un vrai rapport à l'invention, au processus de création. Cassandra tenait à son image publique, qu'il maîtrise parfaitement. Faire un film à sa gloire, comme il en existe plusieurs sur Youtube, ne m'intéressait absolument pas. Cela a été une vraie bataille de traverser le mur pour rencontrer les milles facettes du personnage que j'avais entrevu. Nous avons, ensemble, constamment repensé le film, nous sommes passés par mille chemins.

Certaines séquences du film mettent en scène une silhouette qui disparaît : est-ce Cassandra ?

C'est une doublure ! Il avait disparu...

Lors de notre première rencontre, il maîtrisait pleinement son régime de vie. Il ne buvait pas, revendiquait fortement son abstinence, allait aux réunions des Narcotiques Anonymes. Quand nous sommes retournées avec Simon à El Paso où il habite, il s'était remis à boire et à se droguer. J'avais enfin réussi à avoir une petite bourse pour tourner deux mois mais je n'avais plus de personnage, plus d'histoire, plus rien de ce que j'avais tourné, mis en scène, imaginé. Il était très dur avec moi, avec Simon. C'était une telle honte pour lui de se remettre à boire qu'il me l'a caché et a disparu. J'étais assez proche de lui pour voir que quelque chose partait en morceaux. Un soir, je l'ai retrouvé par hasard dans un bar gay, drogué, en train de mettre des billets dans les slips de gogodanciers. Même si nous n'en avons jamais reparlé, ça a brisé la glace. Il savait que je savais et cela nous a permis de sauver notre amitié et de continuer le film.

S.F. : Pendant toute la période où Cassandra a disparu, nous sommes allées chiper ses costumes chez lui et nous avons trouvé des doublures pour continuer à tourner. Quand on l'a retrouvé,

il n'était pas en état de jouer de grandes scènes. Il avait mal à la jambe, tenait à peine debout.

M.L. : J'ai eu l'idée de filmer son enterrement (et sa résurrection) à la fin du tournage, peu avant notre départ. Cassandra parle beaucoup de la mort, de sa mère... Il a accepté de participer à mon idée sans grande conviction, mais quand il est arrivé dans son jardin où j'avais tout préparé, avec ces deux hommes en culotte, il les a trouvés beaux. Il était au centre de l'attention et était très heureux (*rites*). De plus, s'allonger était presque la seule chose qu'il pouvait faire.

Pourtant votre film n'est pas le tombeau de Cassandra ! Comment êtes-vous parvenue à garder confiance et à lui redonner aussi courage ?

En retournant en France je croyais ne plus avoir de film. C'est en regardant les rushes que j'ai vu un autre film. Le projet a été relancé car je l'ai invité en France pour faire un spectacle de *lucha libre* avec des *Exoticos* à la Fondation Cartier. De là, nous sommes parties ensemble en tournée en Angleterre et en Belgique. Nouvelle étape ! On trouvait des moyens, sans moyen, de se suivre à travers une histoire.

J'ai découvert ce qu'un film peut faire : le mien lui a redonné vie. Le film a été sélectionné par l'ACID à Cannes, et la presse mexicaine en a beaucoup parlé. Cassandra est désormais accueilli à bras ouverts au Mexique, alors que pendant 27 ans on l'a poignardé, insulté, oublié. À l'origine, les *Exoticos* étaient des catcheurs hétéros qui jouaient des clowns gays. Tout a changé quand Cassandra s'est déclaré gay. Il s'est battu pour s'affirmer en tant que catcheur, athlète, jusqu'à devenir champion du monde ! Il a ouvert la voie à d'autres *Exoticos*, mais ça a été difficile.

Aujourd'hui, il a de nouveau perdu du poids et s'est remis à suivre ses réunions des Narcotiques Anonymes. Il a arrêté de boire et est reparti dans une belle énergie de vie. Il a repris la *lucha libre*, donne des conférences et a ouvert une école à El Paso, qui s'appelle « *mama lucha* », où il enseigne aux jeunes. Les familles et les enfants l'attendent pour des matchs, des entraînements, il est très bon. Sa vie et le film se rejoignent, en finissant sur un envol.

Le film s'affranchit de la chronologie et multiplie les dispositifs. Un portrait kaléidoscopique ?

M.L. : Je n'écris pas d'histoire, je passe du temps avec les gens, souvent des années (sept ans pour *La Balade de Genesis et Lady Jaye*). Mais à un moment, je sens la direction du film et je commence à accumuler des archives. Avec Cassandra, j'ai sans cesse été désarçonnée par ce personnage qui partait dans toutes les directions. Tout le film parle de corps. Souvent mes personnages ont deux corps. Le corps recomposé à l'image de ce qu'ils souhaitent me donner à voir, et un corps libre. Si libre qu'il est parfois cassé en mille morceaux. Il y a une similitude de gestes entre les blessures, le remodelage de leurs corps et mes collages. C'est du modelage de corps avec des collages de petits bouts de bobines. Je ne pense pas en terme d'histoire mais en tableaux. Je vois une image, des couleurs, une mise en scène, un objet, et je construis un petit tableau vivant. Je n'ai pas fait d'école de cinéma et n'ai aucune connaissance des règles à suivre. Je travaillais la peinture

aux Beaux-Arts quand on m'a offert une Bolex, il y a dix-sept ans. J'ai découvert alors le milieu du cinéma expérimental new-yorkais. Ces artistes poètes, comme Jonas Mekas, travaillent la pellicule comme une matière. Une matière de travail.

C'est physique de filmer avec une Bolex, c'est lourd. C'est comme une danse. Je suis en transe quand je filme. Pour une femme petite comme moi, c'était très difficile de filmer le catch. Les cordes sont à ma hauteur et il est très dangereux de se placer trop proche du ring. Attraper ce qui se passe, avec cet œilleton minuscule et les changements de bobines toutes les trois minutes, c'est du catch ! Je ratais toujours le moment merveilleux où il était en l'air. Il sautait de cinq étages et je n'avais plus de bobine ! Utiliser cet outil, ce n'est pas opposer la vidéo au film. C'est mon *brushstroke*, ma patte. Avec la pellicule, on ne voit pas le résultat et cela permet d'être vraiment avec la personne que l'on filme. Et comme je ne prends pas le son en même temps, les gens se livrent plus ouvertement, parce qu'ils n'ont pas besoin de chercher quelque chose à raconter. C'est par le collage de l'image et du son que je reconstitue une émotion. Cette désynchronisation permet de raconter une histoire personnelle et un voyage à deux.

**Votre bande-son est tout particulièrement travaillée.
Comment procédez-vous ?**

Pour *Cassandra*, je laissais parfois tourner un petit micro sur le côté de la caméra. Il m'a fallu des mois d'écoute pour répertorier tout ce que j'avais pu prendre, les interviews et les fonds sonores, qui n'étaient pas toujours utilisables. Comme il n'y a pas d'histoire, c'est du collage de dentelle, des mots que je suis la seule à pouvoir associer. Le travail sonore est un des bonheurs du montage. Il y a des moments où je reconstitue un univers existant, mais souvent je m'amuse à chercher dans mes archives, notamment de Vinyles 78 tours. Je peux chercher un son pendant des heures ! Pour mon film *L'Oiseau de la nuit*, je cherchais un bruit de pas particulier

pour un personnage montant un escalier. J'ai trouvé le son d'un chat qui boit du lait ; en mettant un effet de réverbération, j'avais exactement le son que je voulais ! J'adorerais avoir les moyens de travailler avec un bruiteur pour pouvoir aller plus loin, mais je m'amuse déjà beaucoup à inventer des sonorités.

Cassandra a amené de nouvelles collaborations ; comment vous êtes-vous adaptée ?

C'est la première fois que je travaille avec une monteuse. Moi qui ai toujours monté mes films dans ma chambre, j'ai été réticente au début ! Mais l'entente a été instantanée. Elle avait habité pendant dix ans au Chili et sa maîtrise de l'espagnol a facilité les choses. Elle s'est approprié les rushes. Elle a travaillé à tisser une histoire, me laissant le temps de me consacrer à la matière du film, comme les surimpressions du feu d'artifice, ou des collages de sons particuliers. On a mille fois déplacé des éléments, pendant un an, par bouts.

J'ai fait une autre très belle rencontre avec Carole Chassaing, la productrice chez Tamara films, qu'Antoine Barraud a rejoint pour finir le film. Cet accompagnement a été précieux ; j'ai eu de vrais retours et vraies discussions, j'ai écrit un dossier... J'avais déjà commencé à filmer sans argent, et c'était le premier long-métrage de Carole, et mon premier film produit : une belle aventure à deux.

Aventure qui continue car nous n'avons pas les droits de trois musiques. Il faut recréer ces musiques d'ambiance. Je tenais passionnément à la musique de Morricone, au début du film, mais les droits étaient hors de prix. J'ai un groupe d'amis toulousains, Aquaserge, qui a recomposé une musique, par rapport à l'image. J'ai beaucoup appris sans perdre ma liberté de création.

Propos recueillis par Clem Hue et Marie Clément

SPECTATRICES ET SPECTATEURS SONT ICI ET LÀ



Alix Tulipe, Chloé Truchon et Antoine Raimbault

On s'installe dans les sièges de la Salle cinéma, on presse le pas sur le chemin du Moulinage, ou on discute dans un jardin, avant une projection chez l'habitant. On va voir *Les Âmes mortes*, *L'Esprit des lieux*, *Cassandra The Exotico!*, ou *Quelle folie*.

AVANT LA SÉANCE

DANIEL

*grincement des strapontins
papier froissé
vibration d'un portable qui s'éteint*

(*voix discrète*) Je suis arrivé à neuf heures pour faire la queue. Je suis curieux, c'est une expérience en soi, un film de huit heures. Ça implique forcément une écriture particulière. Soit je décroche au bout de deux ou trois heures, soit c'est parti pour la journée.

VÉRONIQUE

*mélange de discussions
acoustique mate
rires d'enfants*

(*voix forte, expressive*) On était en train de se dire : c'est quoi le film ? (*rires*) On ne

connaît ni le titre, ni l'année, ni le nom de la réalisatrice : autant dire qu'on y va à l'aveuglette. C'est agréable de sortir de la foule du festival, on est en petit comité, c'est festif et moins studieux. Je n'aborde pas le film de la même manière. Les enfants sont en haut, ils vont avoir droit à une projection rien que pour eux. Ce sont les seules séances où on vient en famille.

AXELLE

crissements de pas hâtifs

Pourquoi on va à cette projection ? C'est aléatoire. On a lu le synopsis : une personne qui ne peut jamais se fixer, qui est toujours sans repère... du coup, moi j'ai envie de voir comment on peut filmer de manière extérieure une perte de repère intérieure.

MAË

*ouverture de chaises pliantes
déplacement d'une table
fermeture éclair*

J'arrive toute éveillée, je viens d'aller me baigner à la rivière. J'ai un peu peur de l'état dans lequel je vais ressortir, car à chaque fois Wang Bing nous montre des choses dérangeantes. Je t'en dirai plus après.

APRES LA SÉANCE

DANIEL

*basses étouffées
grondement discontinu
bruit d'une poignée de porte*

(voix chuchotée) J'ai vu le film presque entier. Je suis assez surpris qu'on puisse supporter huit heures de film et en redemander ! Cette répétition de portraits pourrait être monotone. Mais pour une raison assez indéterminée, on reste là, on s'endort un peu par moments puis on se reprend.

MARIE-CLAUDE

Ça m'a rappelé mon père, il était fana de matchs de catch. Je ne comprenais pas pourquoi ça le faisait rire, pour moi c'était de la violence. Ce soir, ces images m'ont sauté au visage, et je comprends finalement pourquoi mon père riait beaucoup.

*discussions animées
naclement de chaises sur le sol
choc métallique*

MONIQUE

*cliquetis
choc de verres*

On comprend que c'était une période où tout le monde crevait de faim, personne n'osait dire que les rendements étaient insuffisants. Mourir de faim, ça paraît banal. Je me suis aperçu que je n'ai jamais eu très faim, je ne l'ai jamais vécu dans mon corps. On sent que c'est une épreuve terrible.

ANNA

*fréquence discrète d'un
appareil électrique
moteur ronflant de mobylette
bourrasques de vent*

J'ai eu des sensations physiques très immédiates, par l'épiderme, comme quand des ongles sur un tableau te font dresser les poils. Les sons du film sont fins, multiples, délicats, puissants. Ils contiennent beaucoup d'émotions. Celui qui m'a le plus marqué est « le tapis », une sorte de fourmillement de milliers d'insectes. Un son articulé, rapide, aigu et doux. Quelque chose de familier et à la fois de complètement exotique. C'est difficile de décrire une sensation...

HACIM

piétinement sur du gravier

J'étais un peu dans le rejet au début du film. J'ai été éducateur, et ça m'a renvoyé à ma décision d'arrêter ce métier. Mais après, je suis très vite rentré dedans, le film a quand même happé mon attention et ma curiosité pour le regard que le personnage avait sur nous, « les névrosés ». J'ai adoré.

DANIEL

Le film, c'est la narration de petites choses sordides : comment on traquait ces gens par l'intermédiaire de la faim, comment on les humiliait. Et on le reçoit un peu en se disant : on est pareil. Dans notre vie contemporaine, facile, qu'on s'ingénie à complexifier, beaucoup de nos ennuis viennent de ces petites choses sordides entre humains.

YVES

(voix rauque) Comment on sort du film ? Comme ça. On va se débrouiller avec, et on va en parler je crois.



Rédacteurs-rices

Marie Clément
Clem Hue
Lucie Leszez
Antoine Raimbault

Gaëlle Rilliard
Chloé Truchon
Alix Tulipe
Laure Vermeesch

Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes

Tiphaine Mayer Peraldi

P. 1

SALLE CINÉMA

10H00

RENCONTRES PRO.

Écrire et développer un documentaire de création

**Rencontre autour du projet :
11 Joconde valent mieux
qu'une**

*En présence d'Alessandro
Mercuri, Haijun Park et
Stéphane Jourdain.*

SALLE DES FÊTES

10H00

ROUTE DU DOC : YUGOSLAVIE

Dear Little Bird

Ana Pavlović
2017 - 28' - VOSTA,
trad. simult.

4 Years in 10 Minutes

Mladen Kovačević
2018 - 63' - VOSTF + STA

Playing Men

Matjaž Ivanišin
2017 - 60' - VOSTF

SALLE SCAM

10H15

JOURNÉE SCAM

D'ici là

Matthieu Dibelius
2018 - 45' - VOF

Rêver sous le capitalisme

Sophie Bruneau
2017 - 63' - VOFSTA

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

**L'Enfance de l'art,
une invention**

Claire Angelini
2017 - 29' - VOF

Enzo

Serena Porcher-Carli
2017 - 7' - VOFSTA

Récits d'Oradour

Jérôme Amimer
2018 - 52' - VOF

Face à face

Benjamin Serero
2017 - 16' - VOF

SALLE JONCAS

10H30

EXPÉRIENCES DU REGARD, JOURNÉE SCAM (REDIFFUSION)

La Cheville

Antoni Collot
2017 - 30' - VOF

Dégénération punk

Claude Santiago
1997 - 58' - VOSTF

14H30

RENCONTRES PRO.

*Une histoire de production :
TS Productions*

**Les Petits Maîtres
du grand hôtel**

Version de travail
2018 - 82' - VOFSTA

14H45

JOURNÉE SCAM

Kinshasa Makambo

Dieudo Hamadi
2018 - 70' - VOSTF

Dans la terrible jungle

Ombline Ley,
Caroline Capelle
2018 - 81' - VOFSTA

15H00

EXPÉRIENCES DU REGARD (REDIFFUSION)

**L'Enfance de l'art, une
invention**

Claire Angelini
2017 - 29' - VOF

Enzo

Serena Porcher-Carli
2017 - 7' - VOF STA

Récits d'Oradour

Jérôme Amimer
2018 - 52' - VOF

Face à face

Benjamin Serero
2017 - 16' - VOF

15H00

ROUTE DU DOC : YUGOSLAVIE

Proposal

Ana Pavlović
2017 - 7' - VOSTA
trad. simult.

Family Meals

Dana Budisavljević
2012 - 50' - VOSTF

L'Envers d'une histoire

Mila Turajlić
2017 - 104' - VOSTF

21H00

EXPÉRIENCES DU REGARD

**Artavazd Pelechian,
le cinéaste est un cosmonaute**

Vincent Sorrel
2018 - 59' - VOSTF

Mitra

Jorge León
2018 - 90' - VOSTF + STA

21H00

CHANTIER PUBLIC (ATELIER)

*Conception : César vayssié, en
collaboration avec Monique
Peyrière, avec la participation
d'Anna Perrinet l'aide de
Bérénice Barbillat.*

21H15

JOURNÉE SCAM

Debout(s)

Christophe Loizillon
2018 - 25' - sans dialogue

Cassandra, the Exotico!

Marie Losier
2018 - 73' - VOASTF

21H30

JOURNÉE SCAM (REDIFFUSION)

D'ici là

Matthieu Dibelius
2018 - 45' - VOF

Rêver sous le capitalisme

Sophie Bruneau
2017 - 63' - VOFSTA

Kinshasa Makambo

Dieudo Hamadi
2018 - 70' - VOSTF

PLEIN AIR

21H30

Une fille de Ouessant

Éléonore Saintagnan
2018 - 28' - VOFSTA

Tan

Elika Hedayat
2017 - 71' - VOSTF

COOP. FRUITIÈRE

21H15

RENCONTRES PRO.

*Projection des films du
Master 2 documentaire de
création de Lussas*

BLUE BAR

22H30

*Point information sur
les formations de l'école
documentaire.*

SALLE L'IMAGINAIRE

14H45

JOURNÉE SACEM (REDIFFUSION)

On Animal Locomotion

Johan van der Keuken
1994 - 15' - sans dialogue

**Contes de Symphonie
déchirée**

Jacqueline Caux
2010 - 54' - VOF

16H15

The Reluctant Movie Star

Taylor Hackford
1986 - 60' - VOSTF

**Jajouka, quelque chose de
bon vient vers toi**

Éric Hurtado, Marc Hurtado
2012 - 60' - VOSTF

VENDREDI 24 AOÛT 2018



HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 144



Le moindre geste

Fernand Deligny, Jean-Pierre Daniel,
Josée Manenti

- 1971 -



L'ÉBAUCHE D'UN GESTE

Le moindre geste a transformé une certaine pratique du cinéma documentaire et marque encore aujourd'hui par sa radicalité. Partir de la difficulté à saisir ce qu'est le film, sera une façon de comprendre sa nécessité.

«Yves est Yves dans ce film», nous indique le générique, posant d'emblée l'indétermination – un personnage qui joue son propre rôle – dans laquelle s'installe le film, tant il est compliqué de séparer l'oeuvre de l'expérience qui entoure sa fabrication. En partageant pendant plusieurs années le quotidien d'Yves, «débile profond, disent les experts», Fernand Deligny et Josée Manenti ont pensé cette expérience de tournage comme une cure libre. Durant trois ans, le film accompagne Yves, jugé irrécupérable par l'institution, dans la

découverte d'un espace ouvert et de nouveaux gestes.

Les deux cartons consécutifs «Un film de Fernand Deligny et Josée Manenti» et «réalisé par Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel» produisent un flou qui rend difficile l'assignation d'une paternité à l'oeuvre. «Josée Manenti réalise l'image» puis «Jean Pierre Daniel effectue la mise en film des images et des sons», trois ans après la fin du tournage. Sa présence à l'atelier *Sur «le point de voir»* permettra de comprendre les différents gestes venus

s'ajouter dans le temps différé de la fabrication du film. L'expérience collective du film évacue d'un même coup tout regard unique.

Le point de départ de l'histoire annoncée devient prétexte. En imaginant Yves et son ami Richard s'échapper de l'asile, le film dérive vers les errances d'Yves, qui parcourt inlassablement le paysage des Cévennes. Le film s'invente au fil du tournage, refusant d'imposer une trajectoire au personnage. Cette invitation à l'invention substitue au carcan d'un scénario une sorte de fable ouverte. Dans une maison abandonnée, au bord de la rivière, autour d'une carrière en pleine activité, il touche, manipule, lance, caresse, traîne les éléments de cette nature aride qui lui passent entre les mains. De gestes en gestes, il se heurte à son environnement, l'expérimente, l'appréhende dans une longue exploration tactile du monde avant d'être accompagné à l'asile par une jeune fille...

Tel serait le cœur sensible du film, dont on pourrait dire qu'il ne s'agit là que d'un moment. Ça ne fait pas de film». Fernand Deligny se plaisait à répondre:

«mieux vaudrait peut-être un moment fait film que tant de films sans une once de « moments ». Je parle de camérer et pas de scénarier ». Le cinéma ainsi libéré de sa mise en forme préconçue absorbe les éléments du récit initial annoncé pour se laisser guider par le moment et par le geste.

On entre dans ce temps du geste, qui en se répétant, donne au film son rythme. La caméra s'approche lentement des mains d'Yves, déterminées, qui tentent vainement de nouer deux bouts de corde effilochés. Les doigts et la corde finissent par se confondre, entremêlés, se refusant de la même manière à toute docilité. Ces ratages libèrent le geste de toute visée utilitaire, signifiante ou efficace, et proposent un autre usage, haptique, du monde alors rendu à sa matérialité. Les longs monologues d'Yves sont d'ailleurs toujours hors champ: la parole est déliée du corps, repoussée à l'extérieur du cadre, laissant exister un monde dépris du poids du langage. Le monde « qui est en définitive filmable », comme le rappelle Jean-Louis Comolli, est celui « qui s'est départi, qui s'est débarrassé des mots qui jusque-là le disent, oui, mais à coup sûr l'ensevelissent ».

Il s'agit de faire jouer le geste contre le langage. Un rapport archaïque au monde s'expérimente. Il n'est plus structuré par le regard du sujet parlant. Il rend aux « délires » d'Yves toute sa puissance poétique de reconstruction du monde. Sortir du régime de l'intention ouvre un espace à investir librement. C'est peut-être à cet endroit que le film est déroutant: justifiant l'expression de « cure libre » inventée par Fernand Deligny, il décrit une expérience concrète qui ne préexiste pas au film. Il est une fiction qui prend soin, dans la vie, du personnage.

Le film accompagne et soutient la fabulation du personnage. La radicalité du film, toute sa beauté, réside dans un geste fondamental de déprise, qui ouvre une brèche dans le réel. L'image émancipée de tout ce qui pourrait « vouloir dire » ou « vouloir montrer » rend possible une égalité des places, des regards et des pensées.

Alix Tulipe



Salle Scam
21h15

Atelier Sur « le point de voir »

« Filmer comme on chemine »



Entretien avec Martine Rousset

Istanbul

Nous avons échangé avec Martine Rousset autour de son film Istanbul, réalisé sur dix ans entre 1997 et 2007.

Istanbul est une déambulation dans la ville qui s'ouvre avec des images de la mer, lesquelles reviennent aussi à la fin. Pourquoi le film est-il entouré par la mer?

Istanbul est un lieu du monde, entre les mondes, qui navigue et se dérobe, comme la mer. Mon errance cinématographique suit ce mouvement. Je ne marche pas dans la ville, je navigue. Je ne suis pas une cinéaste militante. Cela peut déjouer une vision géopolitique toute faite qui ne suffit pas à parler d'un lieu.

Votre attachement à une certaine cadence, au rythme, on le retrouve dans cette séquence au milieu du film, avec des mouettes en vol, au ralenti...

S'il y a une image qui est au cœur du film, c'est bien celle-là. Elle est très emblématique sans que cela ait été prémédité au départ. A Istanbul les mouettes te suivent. Leur vol est très ralenti. Je n'ai

eu cette sensation dans aucune autre ville. En les refilmant à 60 images par seconde, je les fais pulser. J'avais envie qu'elles habitent le ciel, de les voir en suspens, comme un souffle suspendu.

Quels sont les procédés techniques qui vous ont permis de rendre compte de cette impression? À quels moments de la fabrication du film sont-ils intervenus?

Tout a été filmé en super 8, puis refilmé en 16mm. Dans ma cuisine, j'ai fait un écran dépoli en papier Canson maintenu par deux plaques en verre, sur lequel les images sont projetées par un projecteur super 8 Elmo à vitesse variable. De l'autre côté de l'écran, j'ai installé une caméra Beaulieu 16mm qui refilme les rushes super 8. C'est un matériel très simple et prosaïque. Les variations de vitesse de la caméra 16mm et de la projection permettent le ralenti des images et les pulsations de la lumière. Un rythme qui correspond avec cette ville et les istanbuliotes, que j'ai toujours perçus comme des gens tout à la fois mélancoliques et frénétiques. Ce couplage des deux vitesses du projecteur super 8 et

de la caméra 16mm fait que les noirs de la pellicule apparaissent. Je tiens à cette absence d'image que le cinéma narratif dissimule. C'est très précieux car ça s'apparente au regard humain.

Comment avez-vous procédé au tournage?

Je filme tout le temps. Je filme ce qui se présente. Pour *Istanbul*, je suis allée partout, sans donner de priorité aux quartiers européens. Le film s'est fait en cheminant dans la ville, c'est une errance. Il n'y a rien de volontariste dans le chemin : je passe et je repasse, suivant les saisons, les années. Je fais des boucles. On ne peut même pas parler d'un lâcher prise : il n'y a pas de prise. Faire des expériences, c'est cela aussi : aller par des chemins inconnus et respecter cet inconnu, le laisser apparaître.

Qu'est-ce qui guide la construction au montage dans un film comme celui-là?

Pendant dix ans, j'ai filmé et regardé les rushes. Le montage est venu après. Quand je refilme, je ne coupe pas, je conserve la durée initiale des plans. Je respecte la chronologie de ma présence dans les lieux et le moment où les choses se présentent des choses. Je ne vais pas me crisper le cerveau pour fausser une présence qui ne se fabrique pas, ne se commente pas. Il s'agit aussi d'une écoute, une écoute de la ville, des images, des machines. L'écoute n'est pas une saisie. Je ne mets pas la main sur le film. Je suis un peu comme une marcheuse qui suit un chemin sans savoir où il mène, le regard libre, loin du concept. Je ne me pose jamais la question du spectateur, mais je sais que son regard est déplacé. Où? C'est à lui de me le dire. Le film fini est comme une bouteille à la mer.

D'où vient cet attachement à la caméra super 8 et de quelle manière cet outil permet-il de construire une perception particulière de la ville, de déplacer le regard du spectateur?

Le super 8, très léger et facile à utiliser, renvoie au film de famille, au film modeste. C'est un outil prolétaire. Avec le super 8, on ne peut pas prétendre reproduire avec virtuosité une juste image du réel. À aucun moment je ne veux avoir de regard surplombant ou de mainmise sur le réel. Je ne suis pas un anthropologue, je suis

un visiteur. Se penser à une autre place serait dégoûtant. C'est un engagement d'artiste tout à fait personnel : je ne vais pas faire des images dans un pays pauvre avec des outils de riches. L'image super 8 n'est pas très stable, elle tremble. Cette fragilité m'importe beaucoup pour filmer dans de tels lieux du monde. *Istanbul* ne ressemble pas au portrait d'une ville. On est dans une vision sans visée, je ne suis pas chasseur.

La place laissée à la matérialité de l'image est au cœur de votre cinéma. Qu'est-ce qui s'y joue d'important pour vous?

Je prends tout ; les gens et les machines. Par exemple, pour la couleur, les teintes viennent de la sensibilité de la pellicule super 8 et du 16 mm qui passe dans les bleus quand elle est surexposée. Ça je prends. La matérialité de l'image est importante, le cinéma est un travail de mémoire, sur la trace. La réalité de l'absence de quelque chose, de ce qui est passé par là.

Cette question de l'absence qui travaille l'image cinématographique semble trouver un écho dans le film à travers la présence de silhouettes qui traversent le cadre. Quel est le rapport entre ces silhouettes et les portraits d'enfants qui, eux, regardent frontalement la caméra comme s'ils nous interpelaient?

J'aime beaucoup les passants qui passent. De les regarder marcher, j'ai l'impression que s'ils s'arrêtent, ils disparaissent. Les gamins, je les filme parce qu'ils sont le cœur vivant de la ville ; la présence de quelqu'un, quelque part, qui te regarde, et que tu regardes. Au-delà, c'est un travail de documentaire, et je ne suis pas documentariste. Dans ces rencontres subreptices quelque chose s'incarne. Je ne sais pas si ça vient briser ce qui se joue dans la lumière, l'errance. En tout cas, ces enfants-là inscrivent un réel, enracinent une histoire, un être au monde.



Propos recueillis par Alix Tulipe et Lucie Leszez



Game Girls

- 2018 -

Alina Skrzyszewska



UNE CARTE À JOUER

«Laquelle veut se battre putain? Qui? Qui?». Au milieu de la nuit, avec une voix éraillée projetant des insultes, Terri nous apparaît dans toute sa violence. Une rage qui ne la quitte pas, jusque dans cette scène d'agression de la réalisatrice dans les rues de Skid Row où elle s'interpose brutalement pour protéger la caméra. Durant deux ans, Alina Skrzyszewska s'est engagée à suivre Terri dans son quartier, la filmant à hauteur d'épaule, instaurant ainsi une proximité forte.

La réalisatrice vit déjà à Los Angeles depuis cinq ans quand elle décide d'emménager à Skid Row, un quartier réputé pour être la capitale des sans-abris des États-Unis. Elle y réalise un premier documentaire. Puis l'envie naît de ramener au premier plan les trajectoires des femmes du quartier. Pour son deuxième film, elle met en place un atelier à l'aide de la dramathérapeute Mimi Savage, où les femmes peuvent se raconter par le biais d'une mise en scène d'objets. Ce qui avait été imaginé comme un portrait de groupe se resserre au fur et à mesure du tournage sur le parcours de deux participantes, Terri et Tiahna.

Shorts larges, casquettes et chaînes en or apparentent Terri aux chanteurs de rap dont les clips défilent sur l'écran de télé. Elle est la *stud* respectée du quartier,

lesbienne noire-américaine qui a adopté des codes masculins. Le film suit sa relation amoureuse avec Tiahna, une *fem* (lesbienne féminine) qui deale dans les rues de Skid Row. Femmes, noires, pauvres et lesbiennes, Terri et Tiahna gagnent, grâce à la caméra d'Alina Skrzyszewska, un espace de représentation qui leur est rarement accessible, et que Terri compte bien occuper.

Terri cherche à se sortir de Skid Row: elle accumule les rendez-vous dans des administrations, et auprès d'un travailleur social désarmé, pour trouver un appartement. Tiahna accompagne Terri dans son projet mais semble davantage sceptique quant à l'issue des démarches. On doute avec elle, tant les forces structurelles sont pesantes et le filet de protection sociale effiloché. Malgré leurs tentatives, Terri et Tiahna n'ont que peu d'échappatoires possibles: le film débute et finit par l'attente de leurs sorties de prison. Par cet encerclement, on glisse dans une temporalité réglée par l'engrenage des incarcérations. L'espace est bouché. Aucun plan ne nous donne à voir une perspective qui s'élargirait au-delà de Skid Row.

Dans ce contexte, Terri et Tiahna témoignent néanmoins d'une extraordinaire faculté d'analyse des mécanismes qui les oppriment. Lors d'une séance de coiffure chez des amies, Tiahna décrit avec une grande acuité les difficultés produites dans leur couple par l'alcoolisme et les souffrances psychiques de Terri. Le regard porté par la réalisatrice sur ses deux personnages ne nie jamais leur capacité d'agir. Depuis

leurs places de déshéritées, elles rejouent le destin, chacune à sa manière, refusant toute position de victime.

Dans leur couple, la violence s'est installée. Si Terri semble tout d'abord en avoir le monopole, on découvre peu à peu que les rôles ne sont pas figés, et que la violence n'est pas unilatérale. C'est aussi que la violence les entoure. Elle organise la vie du quartier. Pour y vivre, il faut savoir l'utiliser.

En opposition au monde de la rue, une musique à cordes introduit les séquences de groupes de parole. Dans cette zone protégée, les habitantes mettent en scène leur histoire à l'aide de figurines et convoquent l'imaginaire. Skid Row devient un panier de crabes, une «mare aux requins» où les femmes, charmées par les singes criminels, calculent leur trajectoire. De retour dans la rue, Terri s'amuse quant à elle à rejouer la scène du soulier de Cendrillon alors qu'elle se rend à un mariage. Ivre, romantique, elle nage dans son smoking noir et blanc, accompagnée par Tiahna, coincée dans sa robe bustier et ses chaussures à talons qui l'empêchent d'avancer. Ce que réussit avec adresse la réalisatrice, c'est de nous faire rire avec elles, et pas d'elles. Ces respirations à la fois drôles et touchantes, autorisant la légèreté, ramènent de la douceur au portrait.

Chloé Truchon

Salle Cinéma
10h00
Rencontres Pro.





Jusqu'à ce que le jour se lève

- 2017 -

Pierre Tonachella



APRÈS LA NUIT

Pierre Tonachella filme le quotidien du groupe d'amis avec lesquels il a grandi dans son village rural d'Essonne, l'écoulement d'un temps segmenté entre le chômage et les emplois précaires, l'ennui et la fête. Juxtaposés, écrit-il, ces différents fragments transmettent le sentiment d'abandon du groupe comme son désir de vie, «un ensemble de cris qui vont de l'affirmation de soi au désespoir et composent le visage d'une jeunesse contemporaine». Les jeunes hommes racontent leur recherche d'emploi, l'âpreté et la violence vécue au travail jusque dans les corps malmenés, brûlés, blessés. Quand il les filme au travail, Pierre Tonachella s'attache à leurs manières de faire comme s'il guettait le surgissement d'une singularité persistante, qui résiste à la répétition mécanique de tâches identiques. L'énergie que les amis de Pierre Tonachella

déployent au travail rappelle celle des moments de fraternité et de beuverie, quand le groupe se retrouve le weekend. Lors des fêtes, la caméra portée à l'épaule se rapproche des visages. Le cadre bouge mais la proximité de l'appareil étouffe les mouvements, les enferme dans le cadre. Les plans nocturnes, festifs, et les témoignages liés au travail se rencontrent: ils scandent le film et participent à créer la temporalité circulaire, répétitive de *Jusqu'à ce que le jour se lève*, que marque la répétition de plans fixes sur l'étendue de champs plats.

Deux figures se détachent du groupe: Théo et Pierre. Théo arpente l'espace, l'expérimente, s'en joue. Il martèle des objets, construit des installations, bricole des instruments de musique, des tubes dans lequel il souffle. Il détourne les objets de leur fonction première. Des gestes dont la seule finalité semble être de faire sonner l'espace, d'explorer ses potentialités expressives, entre la performance artistique et le jeu. On suit Théo dans la forêt, les champs. Ses mots font écho à ceux du groupe et donnent une force nouvelle à ce qui a été entendu: «dans cette usine les ouvriers travaillent vingt-quatre heures.».

Il fait sa mise en scène. Du haut de son estrade en bois, on voit Théo frapper sur un couvercle métallique. Le battement se prolonge en son off dans le plan suivant, accompagne les pas de Pierre, entre les champs, filmé de dos en caméra portée. Les différents univers du film se croisent, entre l'image et le son, Pierre et Théo se rencontrent. Tout le film semble tendu vers ce déplacement. Mouvement qu'il effectue de sa chambre vers l'extérieur, de voix-in en voix-off, de la place de personnage à celle de co-auteur. Il mettra des mots sur ce que paraît guetter le film, le surgissement d'un espace de possibles: «si on avance assez, jusque dans la brume, on peut voir un monde qu'on ne connaît pas, qui pour autant a toujours été là, au bord de nous. Qui d'un coup se déclare. Et aussitôt vu aussitôt disparu.» Comme pour répondre à Pierre, l'horizon vacille.

Lucie Leszez



Salle Scam

14h45

Docmonde

Rédacteurs-rices

Marie Clément
Clem Hue
Lucie Leszez
Antoine Raimbault

Gaëlle Rilliard
Chloé Truchon
Alix Tulipe
Laure Vermeesch

Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes

Claire Lasolle
Gael bonnefond
Jen Armstrong
Paul-Arthur Chevauchez

P. 1
P. 3
P. 4
P. 5

SALLE CINÉMA

10H00

RENCONTRES PRO.

Une histoire de production :
films de force majeure

Game girls

2018 - 90' - VOASTF
*Rencontre animée par
Aleksandra Chevreux*

*En présence d'Alina
Skrzeszewska et Jean-Laurent
Csinidvis*

SALLE DES FÊTES

10H00

LES GESTES

DU « MOINDRE GESTE » (ATELIER)

*Rencontre avec Jean-Pierre
Daniel*

SALLE SCAM

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Interior

Camila Rodríguez Triana
2017 - 90' - VOSTF

La Ronde

Blaise Perrin
2018 - 52' - VOSTF
*Débat en présence de Blaise
Perrin*

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD (REDIFFUSION)

*Artavazd Pelechian,
le cinéaste est un cosmonaute*
Vincent Sorrel
2018 - 59' - VOSTF

Mitra

Jorge León
2018 - 90' - VOSTF + STA

SALLE JONCAS

10H30

FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

Maternal Filigree

Sandra Davis
1980 - 23' - Muet

Matter of Clarity

Sandra Davis
1986 - 30' - voa, trad. simult.

*Débat en présence
de la réalisatrice*

15H00

EXPÉRIENCES DU REGARD (REDIFFUSION)

Interior

Camila Rodríguez Triana
2017 - 90' - VOSTF

La Ronde

Blaise Perrin
2018 - 52' - VOSTF

14H30

« L'OEIL ÉCOUTE » (ATELIER)

*Rencontre avec Marie
José Mondzain,
Performance de Miléna
Kartowski-aiach*

14H45

DOCMONDE

Jusqu'à ce que le jour se lève

Pierre Tonachella
2017 - 108' - VOFSTA

Débat en présence du réalisateur

15H00

JOURNÉE SCAM (REDIFFUSION)

Dans la terrible jungle

Omblin Ley,
Caroline Capelle
2018 - 81' - VOFSTA

17H00

JOURNÉE SCAM (REDIFFUSION)

Debout(s)

Christophe Loizillon
2018 - 25' - sans dialogue

Cassandra, the Exotico!

Marie Losier
2018 - 73' - VOASTF

14H30

FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

Istanbul

Martine Rousset
2017 - 100' - sans dialogue

21H00

FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

Movie (V.O.)

Vivian Ostrovsky
1982 - 10' - sans dialogue

Allers-venues

Vivian Ostrovsky
1984 - 15' - sans dialogue

U.S.S.A.

Vivian Ostrovsky
1985 - 14' - VOF

Nikita Kino

Vivian Ostrovsky
2002 - 40' - VF

*Débat en présence
de la réalisatrice*

21H30

ROUTE DU DOC: YUGOSLAVIE (REDIFFUSION)

Une lettre à papa (Pismo tati)

Srdan Keca
2011 - 48' - VOSTA+STF

Family Meals

Dana Budisavljevic
2012 - 50' - VOSTF

21H15

SUR « LE POINT DE VOIR » (ATELIER)

Le Moindre Geste

Fernand Deligny, Jean-Pierre
Daniel, José Manenti
1971 - 105' - VOF

L'Ordre

Jean-Daniel Pollet
1974 - 42' - VOSTF

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Le Lys de la paix

Maxime Beaud,
Louis Hans-Moëvi
2018 - 9' - VOSTF

Le Syndrome Fitzcarraldo

Laura Morales
2018 - 28' - VOSTF

Vostok n° 20

Élisabeth Silveiro
2018 - 49' - VOSTF

La Nuit des rois

Grégory Bétend
2018 - 16' - VOF

*Débat en présence de Maxime
Beaud, Louis Hans-Moëvi,
Elisabeth Silveiro et Grégory
Bétend*

PLEIN AIR

21H30

Le Temps des forêts

François-Xavier Drouet
2018 - 103' - VOFSTA

Débat en présence du réalisateur

*En cas d'intempéries, la projection
aura lieu en Salle Cinéma à 23h00.*

SAMEDI 25 AOÛT 2018

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 145



Djamilia

Aminatou Échard

- 2018 -

20 MINUTES À SOI

Touchée. Regard brûlant, rignasse sous le casque, un visage maculé appelle la réalisatrice de *Winter Adé* à l'aide, et en même temps, la remercie. Ce regard persiste dans mon esprit, il semble répondre à une question informulée.

C'est une ouvrière modèle dans cette usine de briques, dont Helke Misselwitz suit la ronde : armée d'une lourde masse, son corps glisse derrière le four, atteint des tuyaux dissimulés, se tend vers les charpentes métalliques, pour en frapper systématiquement les parois, huit fois par jour. La répétition étonne la cinéaste. L'ouvrière explique combien d'accidents son rôle permet d'éviter.

Trente ans après, en 2018, dans le film *Djamilia*, les mots des femmes kirghizes résonnent en écho aux témoignages

des femmes allemandes de *Winter Adé*. La réalisatrice Aminatou Échard peut compter sur la médiation de Chernoz, l'une de ses traductrices, et de Djamilia, «la plus belle histoire d'amour du monde» selon Louis Aragon, écrite en 1958 par l'écrivain national kirghize Tchinguiz Aïmatov. Si l'effondrement du communisme en RDA représente un fol espoir de changement en 1988, la persistance des traditions et la montée de l'islamisme au Kirghizstan aujourd'hui sonne plutôt le glas du discours égalitaire prôné par l'URSS. Et pourtant, la

parole empêchée est un enjeu commun aux deux films.

Leurs techniques de prise de vue (et de son) sont opposées: synchronisme proche du cinéma direct pour *Winter Adé* — son seul et trois minutes de bobines super 8 pour *Djamilia*. L'enregistrement de la parole se fait dans la durée. Les rares coupes, signalées par un rapide passage au noir, ou des photos familiales, préservent l'intégrité des témoignages dans de longues séquences.

Dans l'Asie centrale post-communiste, les conditions de vie des femmes mariées entravent même la possibilité d'une rencontre. Aminatou Échard a mis des années à pouvoir les filmer. Elle parvient à leur ouvrir un espace de parole, fragile, toujours incertain: avec chaque femme, un entretien unique de vingt minutes à une heure, suspendu à une requête qui viendrait l'interrompre. Désynchronisant son et image, elle capte d'abord la parole pour ensuite dessiner avec la caméra comme des impressions de chaque rencontre, dans une forme d'intensité complice.

Lorsque Nurzat évoque la fuite de *Djamilia* avec son amant Daniar, c'est pour la condamner par fidélité aux traditions. «Je l'imagine sotte.» «Elle aurait dû attendre le retour de guerre de son mari.» Deux bégonias vivent du peu de lumière qui traverse des rideaux épais.

Lorsque les signes de la convenance bourgeoise rongent le sens du dialogue, lorsque le poids du patriarcat disjoint mots et sensations, mots et expérience, Helke Misselwitz attaque. Toutes les ressources du montage et de l'humour nous démontrent que ce qui est dit n'est pas ce qui est vécu. Un couple fête ses noces d'or avec ses nombreux enfants et petits-enfants. Leurs belles-filles s'im-

patientent de connaître leurs noces de diamant. Nous retrouvons la réalisatrice seule avec la reine de la fête. La vieille dame montre un portrait d'elle très jeune. Tombée enceinte, elle a dû se marier. Elle n'aime pas son mari, mais a peur qu'il entende cet aveu: «il est méchant — je ferais mieux de ne pas y penser.» La réalisatrice prend congé. Du seuil de la maison, les deux époux se tenant par la main font de grands gestes d'adieu.

Djamilia se propose d'épouser non seulement le projet des femmes dont la parole est déjà libre; mais aussi, et surtout, le point de vue de ces femmes qui, écrasées par les carcans domestiques ou politiques ont perdu les mots. Loin de condamner Nurzat, la femme qui ne peut pas supporter les choix de *Djamilia*, le film la laisse exprimer par elle-même les raisons de son rejet. «*Elle n'aurait pas dû exprimer son amour. Moi, je n'oserais pas.*» Mais le verbe «oser» trahit-il déjà un désir confus? Elle ajoute: «J'ai beaucoup souffert avec ma belle-mère, j'en ai perdu ma tranquillité.»

Aminatou Échard a formulé la question que le regard insistant dans *Winter Adé* avait suscité. Comment peut-on filmer une personne dont la parole est empêchée? Son écoute va au plus dur, au plus intime: se sont-elles autorisées à écouter leur désir? Peuvent-elles lui faire une petite place?

Je comprends soudain le regard troublant de l'ouvrière est-allemande. C'est un regard à une réalisatrice qui l'a comprise malgré ses mots. Dans *Djamilia*, Aminatou Échard enregistre les témoignages et fouille aussi le visuel pour leur faire écho. Des instantanés aux noirs profonds et aux rouges saturés dilatent l'espace, exaltent un détail, font chatoyer lumières et décorations.

Un halo noir, comme manquant d'air, enserme une jeune fille dont le destin s'est brisé. L'alternance d'intérieurs aux contrejours d'encre et d'extérieurs aux teintes picturales se suspend tout à coup lorsque la vitalité d'un jeu d'enfant vient animer en surimpression une silhouette qui patiente derrière les persiennes. La lumière devient langage. Par contraste, *Winter Adé* travaille un son synchrone mais son montage joue d'un décalage entre l'image et la parole pour désigner son enfermement même. Le film s'interrompt là où les rails se coupent au-dessus de la mer du Nord. Du plaisancier qui l'embarque elle filme l'occident, la liberté, une Europe encore interdite aux Allemands de l'est.

Djamilia est moins démonstratif, il épouse le point de vue de ses personnages, s'intéresse aux petits espaces de créativité. Il faut du temps et une chambre à soi, pour penser et pour créer. Le film s'achève ici avec la fin de la dernière bobine, concrète, inscrivant le film dans la réalité de sa réception.

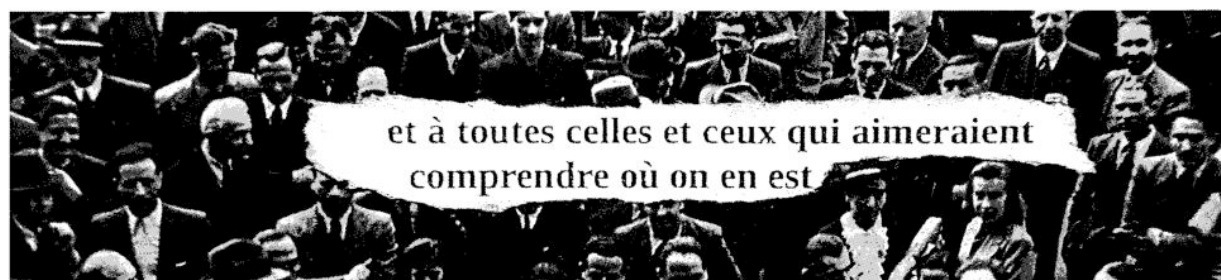
Djamilia ne pourra pas être montré publiquement au Kirghizistan. Pour la projection privée organisée à l'intention des femmes, il a fallu à nouveau contourner les obstacles, aller rendre visite à chacune et essayer d'obtenir l'autorisation de leur mari. Dix femmes sur quinze se sont finalement réunies, ont mangé ensemble, vu le film et discuté. Que la projection ait pu déplacer quelque chose chez chacune d'elles est infiniment politique.

Gaëlle Rilliard

▲
salle Moulinage

14h45

Expériences du regard





« Paysages intérieurs »



Entretien avec Alessandra Celesia

Heidi Project

Vous êtes réalisatrice et actrice. Dans *Heidi Project*, vous êtes la narratrice principale de la pièce et une des deux protagonistes des séquences filmées. Pourquoi avez-vous souhaité endosser les deux rôles ?

J'avais envie de revenir sur scène depuis longtemps. *Heidi Project* parle d'une maladie qui va et qui vient, avec laquelle il me faut composer. Je raconte, pour la première fois à la première personne, comment on se perd, je cherche comment on reste en vie. Comme j'explore ma dépression et que mon propos est sombre, j'ai pensé que je me devais d'être là, physiquement. Il me fallait assumer d'être face au public, pour lui montrer que, même si parfois elle craque, on peut toujours glisser sur la glace...

La première représentation a eu lieu dans ma ville natale, Aoste. Je ne m'étais pas rendue compte de la difficulté que cela représentait pour moi de lancer le spectacle précisément là-bas. Mes craintes se sont évanouies après la représentation, car les retours ont été très forts. J'ai compris que ce spectacle, très intime, pouvait toucher tout le monde.

Vous avez travaillé à trois. Adrien Fauchaux, monteur de vos films, a mis en scène le spectacle et Adelaïde, la chanteuse Adély, incarne sur le plateau et à l'écran votre *alter ego*. Comment s'est organisé le travail entre vous ?

Adelaïde a tout de suite pris part à l'aventure. Elle m'a suivie alors que je n'avais encore qu'une vague idée du projet. Dès que nous le pouvions, nous partions ensemble pour y réfléchir. Ces voyages nous ont permis de nous raconter, de nous filmer, d'écrire des textes, de trouver des sons, de penser à des musiques. À l'occasion d'une résidence, nous avons travaillé à partir de ce matériau et improvisons sur les images. Intuitivement, nous avons aussi cherché un regard extérieur et avons parlé à Adrien. Heureusement ; sans lui, nous n'y serions pas arrivées. J'avais déjà essayé de mêler cinéma et théâtre. Mais le cinéma tue le théâtre ! L'image est trop forte ; les spectateurs sont happés par l'écran. Nous avons dû longuement chercher l'équilibre entre l'écran et le jeu. Au début, je pensais qu'il fallait de simples bribes de films et beaucoup de jeu. Mes intermèdes étaient plus longs, je ramenaï les spectateurs à moi et pouvais attendre leur réaction, interagir, et même aller jusqu'à rire. Mais nous avons peu à peu supprimé ces moments qui ne correspondaient pas à la noirceur du texte et en devenaient alors insoutenables. C'est en ce sens que la pièce ressemble à un montage de film : la présence théâtrale est tenue par l'enchaînement rigoureux des séquences filmées, des chansons et de la narration. Mais nous sommes arrivés au point où l'ensemble était tellement tenu qu'il semblait inerte. Il a fallu alors travailler très finement pour remettre un tout petit peu de glissement, un silence au début d'une chanson, un temps au début d'un texte, pour que la scène reste vivante.

La pièce s'intitule *Heidi Project* d'après le célèbre dessin animé. Votre pièce restitue la joie candide de retrouver la campagne, comme la satire de la vie urbaine. Comment avez-vous travaillé cette frontière entre naïveté et ironie?

Ce dessin animé, c'est toute mon enfance. J'ai grandi en Italie, mais j'ai dû partir, car le fonctionnement de ce pays ne me permettait pas de faire ce que je voulais. J'ai mal vécu ce déracinement. L'histoire d'Heidi est la fable qu'il me manquait pour ne pas raconter l'histoire de manière écrasante. Ce dessin animé a donc surtout fait travailler mon imaginaire.

Il ne s'agit pas d'opposer la campagne et la ville de manière littérale. Ce sont des paysages intérieurs. Au montage, nous cherchions toujours un équilibre entre l'évocation d'Heidi, l'émotion et l'ironie. Nous filmer dans la neige avec Adélaïde était totalement spontané et très joyeux : avec toute cette belle neige, il nous fallait monter au chalet de la grand-mère ! Le regard d'Adrien nous aidait à avoir une distance critique. Le travail sur les tonalités faisait apparaître peu à peu les images à leur juste place.

D'autre part, les chansons portent la trace de l'élaboration du projet et sont devenues la voix intérieure d'Heidi. Leur tonalité est souvent enfantine. Au fur et à mesure, nous avons trouvé comment les placer à côté des images. En associant par exemple « je suis puissante à l'intérieur » à l'image de nous deux si fougueuses sur notre luge, la scène a trouvé son ton.

Votre inscription dans le cinéma documentaire peut faire penser à la méthode de Jacques Lecoq, où la vérité vient de la justesse de l'incarnation.

J'ai essayé d'écrire des scénarios de fiction, mais j'ai vite perdu l'élan en évoluant uniquement dans un monde imaginaire.

La formation de Jacques Lecoq a été déterminante. En deuxième année d'école, nous devions faire des enquêtes. Il s'agissait de se rendre sur le terrain et d'observer. Puis nous cherchions une « transcription », c'est le mot qu'il utilisait. Une traduction de ce que l'on a observé, pas une imitation.

J'ai parfois été accusée de tricher avec le réel. Pour *Le libraire de Belfast*, j'ai rencontré d'abord le chanteur de slam, Connor, puis son frère, Rob, qui me semblait idéal pour incarner le personnage de mon film. Tous deux habitaient à trois rues de John Clancy, le libraire, mais ne le connaissaient pas. Je les ai présentés et le film a fait le reste. Je ne suis pas sûre de savoir pourquoi j'ai besoin de créer ces rencontres. Mais quand John Clancy meurt, Rob, le jeune dyslexique, se tatoue le nom de John, sa date de naissance et de mort sur le bras...



Propos recueillis par Gaëlle Rilliard

« Point d'écoute, périphéries du silence »



Entretien avec Daniel Deshays

Le vif du vivant

Les réalisateurs sont rares qui « écrivent » le son. Savent-ils comment s'y prendre ?

Pour certains, génialement bien ! Je ne crois pas que le sonore s'apprenne puisqu'il est affaire de désir. Tati ou Bresson sont du côté du son, Cavalier dans *Libera Me*, l'est aussi, le temps d'un film, guidé par son objet. Plus souvent, les réalisateurs sont du côté de l'image ou du verbe. Posons donc la question suivante : pourquoi le sonore reste-t-il une pensée *a posteriori* ? Parce que finalement le sonore est toujours consécutif à un événement. Il est débris ou chaos, qui résulte d'un acte (une parole, un geste, un doigt sur une corde). Le paradoxe tient donc à penser le son en amont en induisant les conséquences du sonore, ce qui définit alors sa mise en scène. Il peut s'agir simplement de filmer la nuit, de prévoir ce calme.

Certains metteurs en scène le pensent même en termes d'épure ou de reconstitution intégrale du son. Imaginons l'état qu'on pourrait nommer « la page blanche » ; le plateau d'un théâtre plongé dans un silence au noir et déduisons de là des questions qui s'appliquent au cinéma. Comment doser les éléments qui

rentreront en jeu, mettre en scène et penser un partage des éléments sonores ?

Le son du direct est par erreur considéré comme le son d'une image, alors que notre écoute diffère de la prise de son directe : l'écoute est d'une seule chose à la fois, et non d'une globalité. Un magnétophone ou un microphone, ça n'a aucune intelligence, ça ne désigne rien, alors que l'image et l'écoute, l'une et l'autre, n'arrêtent pas de « désigner ». La question du son est une question de réalisation : la production d'un écart avec le monde pour le donner à voir. Il y a donc du jeu, du tri et de la reconstruction. Quand Tati tournait, il n'y avait pas un magnétophone sur le plateau, et pourtant il pensait le son depuis le début.

Le documentaire a l'avantage sur la fiction d'ouvrir un espace d'expérimentation lié aux conditions de production moins dépendantes de considérations de temps. Dans *La parade*, que le documentariste Mehdi Ahoudig a conçu avec Samuel Bollen-dorff, le son a été fait en premier, puis les images, fixes, ont été apportées. Ils ont inversé la question. Depuis des années, avec



des stagiaires, je fais un travail pour que la question du son soit envisagée à égalité avec celle des images.

Le synchronisme est la peste noire au cinéma. Sans lui, tout est libre, même si le sonore peut l'emporter sur une image. C'est pour cette raison que Bresson proposait que le cinéma soit, tour à tour, tout œil ou toute oreille.

Comment définissez-vous donc le son ?

Quelle question ! Le son est la résultante d'un choc ou d'un frottement. Il démarre d'un chaos et se disperse dans toutes les directions. C'est une remarque importante : il n'y a pas de cadrage, on entend le son à l'infini. Sa profondeur de champ est totale. On dit toujours faire le son d'une image. Mais le son n'a rien à voir avec l'image. Il représente quelque chose du monde qui a eu lieu, qui est déjà fini. Il dit quelque chose que l'image ne dit pas : la trace d'une relation. Sortir en claquant la porte n'est pas du tout la même chose que rentrer délicatement dans une pièce où quelqu'un dort, alors que c'est la même porte. C'est ça le sonore, c'est le vif du vivant.

Comment en êtes-vous venu à penser qu'il fallait écrire le sonore ?

Au festival d'Avignon, je mettais les stagiaires de spectacle vivant en situation de prise de son, en pleine ville, la nuit, pour entendre à travers la musique, la résonance des ruelles, et donc l'architecture des lieux. Un orchestre déambulait. La perte de ce petit orchestre qui s'éloignait, cette sensation de disparaître dans un *fading*, m'avait interpellé.

J'ai commencé à réfléchir à la mise en scène de la prise de son. Je ne savais pas la qualifier, je ne voulais pas parler de « réalisation », mais parler de mise en scène du son me paraissait juste, sans savoir ce que cela impliquait. Peu à peu l'objet est arrivé comme livre : *De l'écriture sonore*.

L'évidence voulait que « mettre sur un support c'est écrire », donc « enregistrer c'est écrire ». Et puis, « l'Enregistrement » c'est aussi, à la Mairie, le lieu où se déclare une naissance ou une mort. C'est-à-dire qu'il y a dans la question de l'enregistrement quelque chose qui est « inscrit », qui « rend réel ».

Comment vos pratiques du son dans les différents domaines (musique, théâtre, cinéma) s'enrichissent-elles les unes les autres ?

Je n'aurais jamais pensé ce que j'ai écrit si je n'avais travaillé que pour la musique. L'évidence veut que les musiciens soient sur des chaises et les micros sur des pieds. Au cinéma, l'espace acoustique change avec l'évolution des personnages qu'on suit, on passe des portes, on traverse des lieux.

J'ai ainsi enregistré des contes en positionnant les musiciens sur le seuil entre deux espaces dont l'acoustique était différente. Selon les contes, les conteurs, les façons de parler, on passait d'un lieu à l'autre presque instantanément, on changeait d'acoustique parfois à l'intérieur même du récit.

La question du son, c'est la question de la distance. On peut faire du montage à partir de trois prises de son qui sont faites dans

le même lieu mais avec des distances différentes, les jouer *cut*, sans transition... Comment donner le son? Est-ce qu'on le donne en tant que toucher, extrêmement fin, extrêmement proche et fragile? Est-ce qu'on le replace dans son contexte qui peut être très large et très bruyant?

Cette année, le séminaire portera sur le silence, grand impensé du cinéma. Il s'agira de se mettre du côté du silence pour comprendre ce qu'est le sonore, comme devant un négatif de photo en noir et blanc où il faut un temps d'adaptation avant de comprendre que les noirs sont des blancs et les blancs sont des noirs. C'est un changement de paradigme. La découverte du silence est celle des profondeurs et du palpement. Se mettre au silence c'est entendre ses tout petits bruits, le lointain où tous les sons se sont évanouis, et le lieu sédimentaire d'où tout peut surgir. Une sorte d'humus très temporaire fabrique du temps, fugitif et miraculeux. Il y a l'inquiétude de faire disparaître ce silence et le désir qu'un son en surgisse. Avec le silence, on est à la surface des désirs.

Je me souviens d'un enregistrement de Berrocal dans une porcherie. Il s'est produit quelque chose d'une théâtralité extraordinaire. On voulait faire un chœur et avoir au-dessous une marée de hurlements de cochons qui bouffent. Mais, au contraire, les cochons se sont tus et ont écouté Berrocal. C'était incroyable! À l'époque, je ne comprenais pas. Pour être au niveau de ce que l'on fait, il faut, je crois, pas mal d'années, pas mal d'erreurs. On se plante tout le temps en son, et en même temps, on peut emprunter à d'autres procédures.

Le drame du cinéma, c'est que les gens croient à leurs procédures et n'en bougent plus. Mais c'est la procédure qui fait la forme!

Dès l'instant où l'on rompt avec elle, l'objet commence à apparaître autrement.

Quand tu es sur le « motif », comme disent les peintres, en fait tu es débordé, et c'est encore pire avec le casque qui te « montre » des choses que tu n'entends pas d'habitude. Donc c'est déjà trop tard.

En faisant les bruitages pour *Inland* avec Tariq Teguia, je me souviens que nous empêchions surtout le bruiteur de bruiteur tout! Il faut dégraisser! C'est le mot de Pialat. Il faut retirer du son, il y en a toujours trop.

Sous l'avidité de mon oreille est votre dernier livre. Que pensez-vous de la théorie?

Pour moi, tous les théoriciens qui travaillent à partir d'un objet fini se trompent: ils travaillent sur le cadavre! Or, en partant des pratiques, l'enjeu change: il faut arriver à discerner où sont les variables qui permettent de penser comment faire. Si je propose mes expériences, c'est uniquement pour que les gens se sentent libres de faire les leurs: regardez, on peut extravaguer dans tous les sens!

Vous avez animé plusieurs séminaires à Lussas, cette année vous avez choisi le silence.

La Bible dit « au commencement était le verbe ». Non! Au commencement était l'écoute.

L'écoute, c'est se mettre au silence, c'est cette mise au silence de soi-même qui place l'autre à l'endroit d'une autorisation de parole.

Propos recueillis par Chloé Truchon et Laure Vermeersch

SPECTATRICES ET SPECTATEURS SOUS INFLUENCE



Alix Tulipe, Chloé Truchon et Antoine Rimbault

Du green bar au café, de la cantine à la rivière, les films infusent dans la mémoire des festivalières.

JANNA

*cuillères qui tournent
dans les tasses de café
conversations alentour*

Le film d'ouverture, *Amal*, m'a marquée. Qu'est-ce qu'être une femme dans le monde arabe? Qu'est-ce que la révolution pour une femme? Le film n'a rien de démonstratif. Cette *Amal* d'Égypte m'a prise par la main. On sentait, entre le cinéaste et son personnage, comme une relation de frère et sœur.

JÉRÔME

*la cloche de l'église sonne dix coups
moteur au ralenti
éclat de voix*

Hier on s'est posé une question avec Rémi sur le film *Panthère*. La question, c'était: qu'est-ce qu'un documentaire? *Panthère*, j'ai eu l'impression que c'était joué, que la femme était une actrice.

RÉMI

Le Bonheur des chiens, au contraire, c'est le seul film que j'ai vu au festival qui soit documentaire, dans le sens où la caméra est posée à hauteur de chiens, sans commentaire et sans musique pour orienter l'émotion.

*pas sur le gravier
sons mats
une porte claque au vent*

DYLAN

Hier, j'ai vu *Rêver sous le capitalisme*. C'était assez parlant comme le public semblait se retrouver dans ce qui était raconté. Moi, je n'ai jamais vraiment travaillé mais je crois voir à quel point le travail peut s'insinuer dans la vie, et jusque dans les rêves, du coup je comprenais ces réactions.

*ruissellement continu
craquement sec de branche
impact d'un plongeon*

CYRIL

Depuis des années, on va à la rivière le samedi ou le dimanche, c'est à ce moment que ça décante. On se demande ce qu'on a retenu de la semaine. Ce matin j'étais à *Playing men*. C'est une réflexion très drôle sur le jeu des hommes dans l'espace public. On observe leurs manières de se toucher, il y a un érotisme qui n'est jamais loin.

*bruits de corps qui barbotent
rires tonitruants
abolement d'un chien*

LÉO

Je suis arrivée hier et j'ai vu *Game Girls*. Depuis, le film n'arrête pas de revenir dans ma tête. Il m'a étonnée, je ne sais pas encore exactement pourquoi. C'est peut-être la réalisatrice, dans sa façon d'être avec ces filles. Elle ne dit pas : regardez comme c'est terrible. On sent que tout le monde est ensemble.

*jappements
gémissements brefs
toujours l'eau qui ruisselle*

HAROLD

C'est un souvenir parcellaire car c'est mon dernier film de la journée. Je l'ai vu dans un état de conscience modifié étant donné que j'ouvrais les yeux, je m'endormais, j'ouvrais les yeux... Le film est construit sur deux temporalités différentes, ça devient complètement délirant. Je ne sais pas si j'ai rêvé ou vu les images qui me restent... Ce sont les monstres fabuleux d'une légende, d'un pays, d'une culture, d'un folklore qui se mélangent au rêve des réalisateurs et à mon rêve de spectateur.

*chant d'un coucou
voix dans un talkie-walkie
conversation en anglais*

HÜLYA

(*voix cassée*) Je sors d'*Istanbul*. Les cinq premières minutes sont un peu difficiles : il faut s'habituer au rythme, à la lumière... Je disais à mon amie qui trépignait : « laisse-toi aller ! » Mais elle est sortie. Tout me semblait très cohérent entre l'image, le son... Le film décrasse le cerveau, le regard... J'adore ce genre d'expérience.

*bruit de foule
musique électro
rire clair*

ANTONIN

(*voix fluette*) Je pourrais peut-être pas te ressortir le nom. En tout cas, il s'agissait de révéler ce que c'est que vivre avec l'autisme et de donner vie aux personnes qui n'ont pas compris que l'autisme était parmi nous tous. De le faire rejaillir

de nous. On naît tous avec un point d'autisme et on le gardera toujours. Aujourd'hui, si on ignore ça pour moi c'est une insulte. Pour nous, que tout le monde le ressente en soi, c'est aussi pouvoir rester dans un lien social. C'est comme être dans le cinéma, c'est extraordinaire, c'est recréer un monde, mais très différent du monde normal, inaperçu. Dire qu'on est autiste, pour moi c'est drôle, les autistes expriment quelque part une danse, ils expriment quelque chose politiquement, que personne ne peut entendre.

TRISTAN

Ce soir, j'ai vu *Cassandra*. C'est tellement bon que j'ai envie qu'au réveil ma première pensée aille pour ce film. Ça viendra confirmer que quelque chose m'a vraiment transpercé. Je viens à Lussas pour être sous influence, vraiment.

*brouhaha
saxophones improvisés*

FILIPPO

On pourrait faire un montage de tous les meilleurs moments des films de cette année. Pour commencer, je mettrais la fin de *L'Exilé*, quand ils sont dehors et qu'ils discutent de la mort jusqu'à la partie de ping-pong. Après ça, on pourrait mettre un extrait de film de propagande de la RDA, avec ces images incroyables de serpens lumineux avec lesquels les ouvriers se battent. Et pourquoi pas le catcheur de Marie Losier ensuite, qui viendrait se battre avec eux contre le serpent...

« On ferme le bar ! »

Marie Clément
Clem Hue
Lucie Leszez
Antoine Raimbault

Gaëlle Rilliard
Chloé Truchon
Alix Tulipe
Laure Vermeesch

Tiphaine Mayer Peraldi

Laure Qa.
Paul-Arthur Chevauchez

P. 1,2,3
P. 5

SALLE CINÉMA

10H00

FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

Copacabana Beach

Vivian Ostrovsky
1983 - 10' - sans dialogue

Eat

Vivian Ostrovsky
1988 - 15' - sans dialogue

Uta makura (Pillow Poems)

Vivian Ostrovsky
1995 - 20' - VOA, trad. simult.

Public Domain

Vivian Ostrovsky
1996 - 13' - VOFSTA

American International Pictures

Vivian Ostrovsky
1997 - 5' - VOA, trad. simult.

Tatitute

Vivian Ostrovsky
2009 - 3' - VOF

*Débat en présence
de la réalisatrice.*

15H00

FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

A Preponderance of Evidence

Sandra Davis
1989 - 53' - VOA, trad. simult.

Au sud

Sandra Davis
1991 - 8' - sans dialogue

Une fois habitée

Sandra Davis
1992 - 7' - sans dialogue

À la campagne.

À Khan-Tan-Su

Sandra Davis
1992 - 3' - sans dialogue

Crepuscle Pond and Chair

Sandra Davis
2002 - 7' - sans dialogue

For a Young Filmmaker

Sandra Davis
2012 - 6' - VOF + A

Saisonnier

Sandra Davis
2016, - 7' - VOF + A

*Débat en présence
de la réalisatrice.*

21H00

FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

Chemins

Martine Rousset
2014 - 80' - VOF
*Débat en présence
de la réalisatrice.*

SALLE DES FÊTES

10H00

POINTS D'ÉCOUTE, PÉRIPHÉRIES DU SILENCE (ATELIER)

*Rencontre avec Daniel
Deshays.*

14H30

POINTS D'ÉCOUTE, PÉRIPHÉRIES DU SILENCE (ATELIER)

*Rencontre avec Daniel
Deshays.*

SALLE SCAM

10H15

DOCMONDE

Boxing Libreville

Amédée Pacôme Nkoulou
2018 - 54' - VOSTF

Before Father Gets Back

Mari Gulbani
2018 - 75' - VOSTA,
trad. simult.

*Débat en présence de
Mari Gulbani.*

14H45

DOCMONDE

Dann fon mon kèr

Sophie Louÿs
2018 - 48' - VOSTF

Les Jours maudits

Artem Iurchenko
2018 - 77' - VOSTF

*Débats en présence de la
réalisatrice et du réalisateur.*

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Nishinoyama House by

Kazuyo Sejima

Christian Merlhiot
2018 - 45' - VOSTF

Liliane A.

Lou-Théa Papaloizos
2018 - 23' - VOFSTA

Sunnyside

Frederik Carbon
2017 - 72' - VOASTF

*En présence de la
réalisatrice, Lou-Théa
Papaloizos.*

14H45

EXPÉRIENCES DU REGARD

Les Flâneries du voyant

Aida Maigre-Touchet
2018 - 72' - VOSTF

Djamilia

Aminatou Echard
2018 - 84' - VOSTF

*Débat en présence
d'Aminatou Echard.*

SALLE JONCAS

18H00

SÉANCE SPÉCIALE

Heidi Project

Un conte documentaire et
musical, avec Alessandra
Celesia et Adély.
VOF

SOIRÉE DE CLÔTURE

21H30

Le Grand bal

Laetitia Carton
2018 - 99' - VOFSME

*Rendez-vous à l'espace Plein
Air. Pour plus de précisions
consulter l'affichage.*