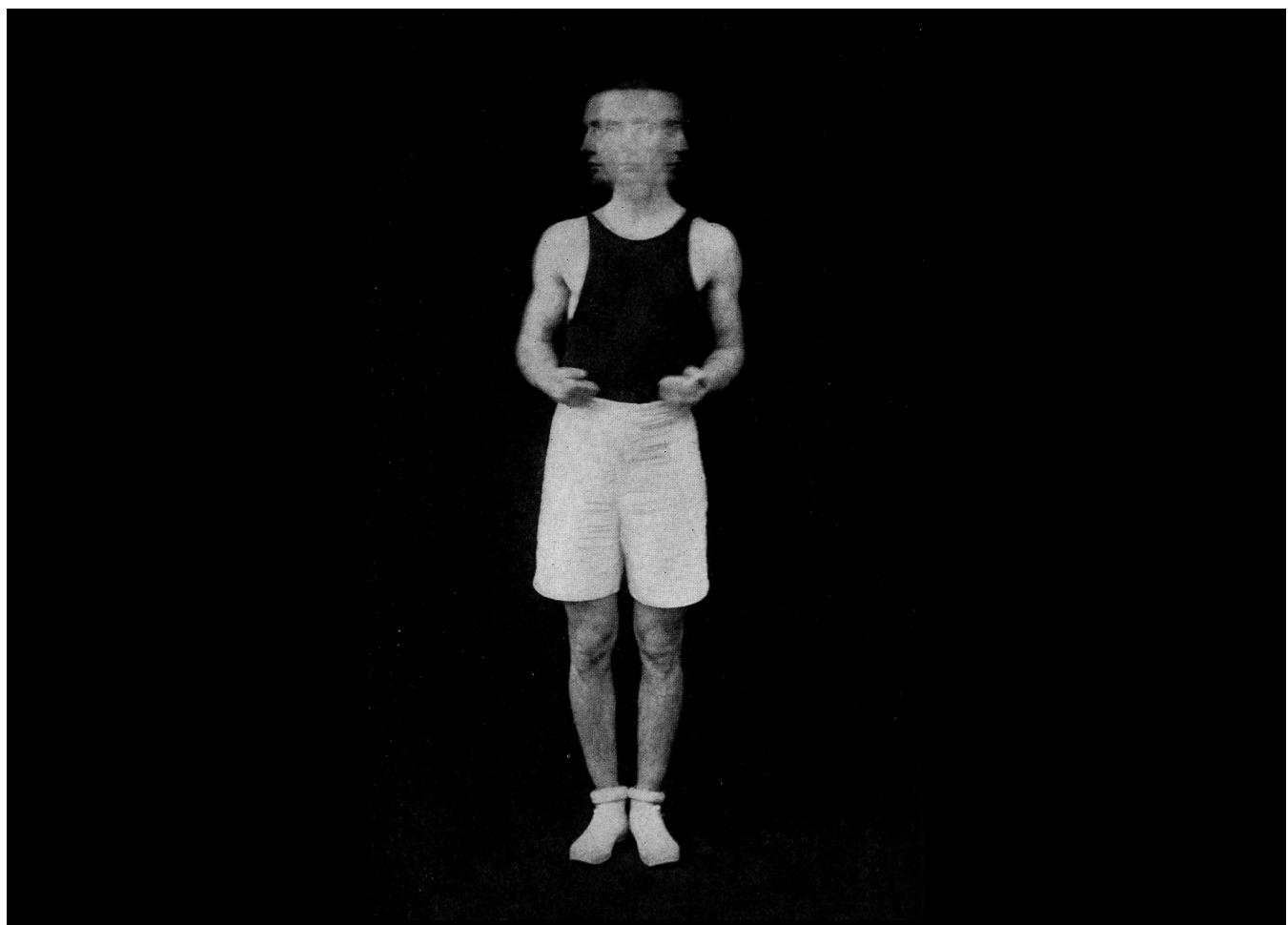


LUNDI 19 AOÛT 2019

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 146



La Cravate

Etienne Chaillou

Mathias Théry

- 2019 -

DÉBUT DE CAMPAGNE

La Cravate retrace la trajectoire d'un jeune militant du Front National dans la Somme, lors de la dernière campagne

présidentielle. Le film s'attache à son parcours individuel dans un contexte social, géographique, scolaire et familial éclairant les raisons de son engagement politique.

Le film pourrait n'être qu'un récit sociologique. Mais s'il peut généraliser le cas d'un «*petit soldat de l'extrême droite*» à «*une foule de petits soldats*», c'est parce qu'il parvient par les moyens du cinéma à ne jamais le réduire à un rôle

uniquement représentatif. L'articulation de la démarche sociologique au cinéma trouve ici une forme juste, celle qui rend possible un endroit de rencontre.

L'écriture du film est faite de couches successives. Les deux réalisateurs ont d'abord filmé Bastien Régnier dans son quotidien pendant la campagne électorale et réalisé des entretiens avec lui. Ils ont tiré de cette première étape

de tournage un texte écrit à la manière d'un récit balzacien. Le film s'ouvre sur un entretien mettant en scène la découverte par Bastien de cette transposition romanesque des événements. Apparaissent alors comme des réminiscences les séquences tournées lors de la campagne, accompagnées par le récit en voix off. Par des allers-retours entre ces deux moments de tournage, le film intègre les réactions de Bastien, parfois surprises ou amusées, parfois légèrement gênées, dénichant dans les détails de l'écriture le regard du narrateur sur lui.

À chaque étape, le film documente en même temps son processus. Le droit de rectification laissé à Bastien est pris au sein de ce dispositif très précis et verrouillé, les cinéastes gardant la main sur leur mise en scène. Ce qui pourrait être une limite apparaît plutôt comme une nécessité politique. Si un espace est laissé à Bastien pour s'exprimer, les idées qu'il porte ne sont pas débattues. Ne pas ouvrir cette discussion est aussi une manière de refuser toute place

à un discours qui n'a pas lieu d'être, et qui demande plutôt à être combattu. La voix off quadrille les images de la campagne. S'il faut bien approcher ce monde de l'extrême droite pour tenter de comprendre ce qui se joue là, son expression au sein du film est contenue, sa capacité de nuisance déconstruite. Face à une menace qui existe dans le réel, les biais fictionnels sont politiques : ils en neutralisent l'efficacité. C'est à cette condition que Bastien peut ne pas être filmé comme un ennemi.

Dans sa lecture, Bastien est invité à observer son double, un personnage décrit à la troisième personne et raconté au passé, une version de lui-même passée au filtre du regard des réalisateurs. De cette construction émerge un lieu d'énonciation hybride, un narrateur capable d'affirmer à la fois l'antagonisme idéologique et l'espace commun du film : être ensemble sans être du même côté. Point d'équilibre, la voix off est le lieu d'une approbation ; elle tient ensemble deux positions qui s'affrontent,

permettant ainsi de mesurer la distance qui les sépare.

Le regard que chacun porte sur l'autre n'en demeure pas indemne. Le narrateur s'incarne à l'image dans la bouche des réalisateurs. Ils ne désignent plus seulement un « il » mais disent aussi « nous », témoin d'une relation qui s'est tissée. Des regards échangés, l'on perçoit que Bastien s'est entrevu à travers d'autres yeux que les siens, faisant peut-être vaciller quelques certitudes. Émerge alors la question morale du jugement à porter sur lui, que le film laisse irrésolue, comme une manière de déverrouiller un dispositif pour laisser une place au spectateur*, à qui il revient de choisir la réponse à donner.

Alix Tulipe

18 août · 20h30

PLEIN AIR

SALLE MOULINAGE

22 août · 10h15

EXPÉRIENCES DU REGARD

L'idée que le masculin représenterait l'universel est à re-questionner.

Hors Champ se veut un espace d'expérimentation de la langue ; les auteur·rice·s ont choisi cette année d'alternier l'utilisation du point médian et de l'astérisque (*), qui peut donner les lecteur*, les humain*. Cette étoile est une troncature qui s'utilise pour interroger les habitudes d'accord de genre et de nombre, et permettre de laisser ouvert le répertoire des identités et des subjectivités. Ce choix provient d'une proposition de Sam Bourcier, dans sa « Petite "grammaire" du français queer et transféministe », au début d'*Homo Inc.orporated*.

Abel et Caïn

Raphaëlle Paupert-Borne

- 2018 -

LA PEINTRESSE ET L'ÉDEN

Abel et Caïn est un récit biblique. Celui où Caïn, agriculteur et fils aîné d'Adam et d'Ève, tue son frère cadet Abel, pasteur. Cette histoire est un prétexte pour l'artiste plasticienne et réalisatrice

Raphaëlle Paupert-Borne d'engager une discussion filmique avec son village de naissance.

Il est visible dans un paysage : alpin et escarpé, montagnes coiffées de nuages, terres agraires, pâturages, les endroits remarquables qui l'entourent et le lieu de vie qu'il constitue. C'est également un ensemble de relations : ce que ses habitant* produisent entre elles et eux au quotidien, l'assemblage immatériel qui forme sa communauté, les affinités, les amours, les souvenirs

et les tristesses. C'est une situation de ce vivant, qui le permet et le rend possible, qui le fait s'épanouir. La réalisatrice fait jouer ce mythe aux habitant* par des reconstitutions, des interprétations, des mises en scène ou des tableaux visuels. Ils et elles s'approprient ou incarnent ses différentes facettes. Certain* vont également l'expliquer, puis l'analyser, et alors fournir des clefs de lecture aux propositions du film.

Son approche n'est pas documentaire,



bien que la captation d'un réel y soit mise en question. Le film s'attache plutôt, autour d'une composition par impressions, erratique et complexe, lente et parfois naïve, à se confronter à des matériaux plastiques. Ce sont des morceaux extraits du village, l'édification de recherches sur l'existence, un rapport particulier au corps et à sa place qui le construisent. Ce sont la démarche artistique et le processus de création, prépondérants. Le film peut difficilement être séparé de la peinture de Raphaëlle Paupert-Borne, elle y est un sujet à part entière. Peut-il être projeté en dehors de l'exposition des œuvres qui y sont produites ?

La peintresse, réalisatrice, artiste et personnage, habite différents moments du film. Sa mise en scène et son scénario sont des occasions de peindre. L'incarnation du mythe produit des sujets, des matières à représenter et ses scènes sont appariées à l'action de peindre. Le papier, le carnet, le pinceau ou la gestuelle concourent à la composition, et le rapport entre la fabrication de cet environnement et sa représentation est

mis en question. Ce rapport autorise une transformation des rôles. L'expérience entretenue entre la peintresse et le village questionne le geste de représentation, elle la considère comme une *habitante*. Si le film est un manifeste pour sa création, il interroge surtout la place qu'elle y occupe.

La volonté est de capter *ce qui est précieux*, l'éphémère de relations qui se fondent dans l'immuable d'un paysage, d'une montagne, le passage de ces attachements par une vie nouvelle, non déterminée, par la naissance, par le fait de s'occuper de soi et des autres dans une terre partagée. Grâce au mythe, les habitant* se coupent de leur normalité et semblent vivre dans un temps en dehors, dans un repos, dans un Eden de poche qui autorise de se mettre à nu, à entretenir des affinités différenciées. Alors qu'elle fait poser plusieurs femmes au sein d'un tableau biblique, Raphaëlle Paupert-Borne explique son action : « *Parce que, mon prochain film va s'appeler Abeille et Câlin [...]. Abeille et Câlin, c'est les deux fils d'Adam et Ève. Donc, ils sont en peaux de bête* ». L'absurde lié

à la nudité — supposément pré-historique et recouverte de fourrures anachroniques — annule le rapport classique au modèle vivant. Nu*, ces modèles ne seraient que des corps ; en peaux de bêtes et passager* de l'Eden, les habitant* possèdent une sociabilité. Et comme tableaux, ils sont sujets à l'innocence. Le film est un mille-feuille de prétextes pour Raphaëlle Paupert-Borne de passer du temps avec elles et eux. Il questionne les relations d'un groupe et de chacun* de ses membres. Est-ce le fait d'appartenir à la communauté, qui est précieux ? Autant que cette appartenance ne serait qu'une construction, qu'il faudrait nourrir, assumer la fragilité et faire grandir.

Romain Gætz

SALLE MOULINAGE

21h15

EXPÉRIENCES DU REGARD

L'Effraction du réel

Séminaire

DANS LA FISSURE DU MONDE

Aimer le documentaire, ce pourrait être affirmer que subtilité du scénario, profondeur des fossés narratifs ou performance de star ne sont pas ce qui importe le plus au cinéma. Bien plutôt le monde, plus ou moins loin autour de nous. Dire avec Rivette : « *un film, ce sont [...] des hommes qui agissent sous nos yeux, et nous obligent à les accompagner dans leurs actes, à partager leur vie, à participer aux mille petits incidents qui font une existence, et nous intéressent.* ». Préférer voir la silhouette frémisante d'Ingrid Bergman gravir le volcan de Stromboli plutôt que son corps de statue sous les *sunlights*. Aimer voir, au travers de la trame d'un film, transparaître quelque chose d'incommensurable. Alain Bergala nomme cela « L'Effraction du réel ».

Pour nous donner à voir et comprendre cet étrange phénomène, Alain Bergala a programmé *Le Trou Noir*. Dans ce film de Philippe Grandrieux, David Nasio s'enthousiasme de cette « idée formidable » de Freud ; « *La réalité extérieure n'est rien d'autre que la projection dans l'espace de la réalité intérieure.* » Le spectateur* le suit pas à pas dans le déploiement d'une définition psychanalytique du réel. Des extraits de films de Peter Campus et Steina Vasulka offrent un contrepoint ludique à ce propos abstrait. Philippe Grandrieux met aussi à l'épreuve ce discours théorique avec une archive vidéo du 27 février 1989. On y voit des gens pleurer l'assassinat du plus grand trafiquant de drogue de Colombie et de ses 17 gardes du corps. Nous reverrons trois fois ces images. Reçues sans préparation au début du film, elles sont insupportables : gros plans de visages éplorés, zoom à travers la grille sur le cadavre couvert d'un drap blanc. Puis, forts de l'apport théorique, nous constatons l'impossibilité d'appréhender la réalité : il s'agit toujours d'une vision

du monde, nourrie d'histoire intime et de choix politiques et éthiques.

Mais il faut aller plus loin que cette idée somme toute banale. David Nasio nous invite en effet à arpenter la topologie lacanienne. Ces images, ce voile qu'on colle sur la réalité, ont précisément « *pour fonction de cacher le réel* ». Le mot « *réel* » désigne alors l'infini inconnu par delà notre perception subjective, mais aussi le petit « *noyau opaque* » qui, au cœur de notre « *réalité psychique* », la rend singulière. Parfois, dans le silence d'une cure psychanalytique, il y a émergence de ce « *réel* ». Cela arrive aussi, et c'est tout l'enjeu du séminaire d'Alain Bergala, dans l'étrange relation entre un film et son spectateur*. Je ne développerai pas ici combien ceux de Johan van der Keulen et de Wang Bing qu'Alain Bergala propose aussi, produisent cette sensation. Je ne peux qu'inviter à les voir et à aller l'écouter.

Je veux dire pourtant la beauté d'un tel choc cinématographique.



Abbas Kiarostami — qu’Alain Bergala m’a fait aimer — offre avec *Homework* ce type d’expérience. Il interroge de jeunes écoliers sur leur rapport aux devoirs. Quand le cinéaste se retrouve assis derrière le bureau, regard dissimulé par ses lunettes noires, les petits gars cessent de se réjouir d’être filmés, et debout devant lui, révèlent leur hantise de l’autorité. Dans la répétition des champs contrechamps, nous nous prenons presque à lui reprocher d’endosser le costume du maître pour donner à entendre leurs témoignages sur la violence du système.

Mais, un plan s’interpose dans ce va-et-vient : celui de l’œil de la caméra, portée par un homme dont la bienveillance est perceptible dans la pénombre. C’est là l’indice que le dispositif n’est qu’un trompe l’œil. La réalité de la violence de l’école est montrée, mais il s’agit de nous la faire éprouver, de nous la faire vivre. C’est précisément parce qu’il a cherché à correspondre à l’image de lui que se font les enfants, en incarnant la figure autoritaire de l’adulte, que Abbas Kiarostami peut *rencontrer* Madjid. Cet enfant y croit tant qu’il est persuadé que le cinéaste a caché une badine et qu’il le frappera comme le maître dès la porte fermée. En pleurs, tétanisé, il cherche à sortir du cadre. Cette irruption des larmes et l’agitation de son corps nous donnent l’expérience de la peur de l’autre.

Cette résistance de l’enfant au dispositif fait bifurquer le film. Le corps de Madjid a été plus fort que ses mots : incapable de témoigner, il a

montré la violence. Abbas Kiarostami alors change de rôle et se place du côté des enfants. Dans la cour ensoleillée, il filme l’hommage rendu aux martyr*. En rang, les enfants entonnent le chant rituel et se frappent la poitrine en signe d’allégeance. Mais Abbas Kiarostami retire le son. Jouant avec la censure, il se justifie en voix off : c’est pour atténuer le manque de solennité de la cérémonie, gâchée par l’indiscipline des écoliers. Ce silence est en réalité imposé au pouvoir et met en valeur la force anarchique des enfant*.

Je me risque ici à penser que ce silence est aussi tendu que celui de la cure analytique dont parlait David Nasio. Ce que nous savons désormais du petit Madjid rend douloureux ce constat : il est le seul dans la foule à exécuter le rituel avec sérieux. Le regard inquiet qu’il lance à la caméra trahit combien il ne peut se déprendre de son angoisse de mal faire. La relation née du cinéma, dont nous avons été témoins, permettra pourtant un moment magique d’*effraction du réel*. Abbas Kiarostami persiste à lui demander ce qu’il sait de sa leçon. L’enfant soudain arrête de gesticuler, cesse de lever le doigt, dans ce geste déchirant d’aliénation au maître, et récite un hymne à Dieu. Pas celui des martyr*, mais un hymne au «cosmos coloré», au «jeu», au «bonheur». Croyant satisfaire enfin l’autorité, il entonne fièrement un éloge de la liberté. Sublime don que cette fierté qu’il ressent alors. Face à ce visage d’enfant qui nous regarde et que le dernier plan laisse en suspens, nous vivons un instant

de présence singulier. Inconsciemment, il nous prouve l’existence de ce petit noyau indestructible de l’enfance qui résiste à l’oppression.

Marie Clément

SALLE DES FÊTES

10h00

L’EFFRACTION DU RÉEL

Rédacteur*

Julien Baroghel	Mahé Cabel
Marie Clément	Romain Goetz
Garance Le Bars	Gaëlle Rilliard
Mehdi Sahed	Alix Tulipe

Graphiste

Orane Grussin

Photographes

A. B. Phelan	p. 1
Romain Goetz	p. 3
Stépane Wootha Richard	p. 4

SALLE CINÉMA	SALLE DES FÊTES	SALLE SCAM	SALLE MOULINAGE
	10:00 L'EFFRACTION DU RÉEL (SÉMINAIRE 1) Avec Alain Bergala et Wang Bing Le Trou noir 31' - VOF	10:15 HISTOIRE DE DOC : YUGOSLAVIE Kesonci 14' - VO, trad. simult. Ugljari 9' - Sans dialog. Ljudi s Neretve 16' - Sans dialog. Penjači 12' - Sans dialog. Misija Ismeta Kozice 22' - VO, trad. simult. Jedan dan Rajka Maksima 13' - VO, trad. simult.	10:15 EXPÉRIENCES DU REGARD Chasseurs 17' - VOFSTA Double You Double You 18' - Sans dialog. La Voie normale 74' - VOSTF
14:30 SÉANCE SPÉCIALE Le Village (ép. 1 à 4) 4x52' - VOFSTA	14:30 L'EFFRACTION DU RÉEL (SÉMINAIRE 1) Avec Alain Bergala et Wang Bing La Jungle plate 90' - VOSTF	14:45 HISTOIRE DE DOC : YUGOSLAVIE Moj stan 14' - VOSTF Nek se cuje i nas glas 15' - VOSTF Dae 17' - Sans dialog. Polaznik 13' - Sans dialog. Strupi 13' - Sans dialog. Krađa sunca Sarajevo 10' - Sans dialog.	15:30 EXPÉRIENCES DU REGARD (2E DIFFUSION) Chasseurs 17' - VOFSTA Double You Double You 18' - Sans dialog. La Voie normale 74' - VOSTF
21:00 SÉANCE SPÉCIALE Le Village (ép. 5 à 7) 3x52' - VOFSTA	21:00 L'EFFRACTION DU RÉEL (SÉMINAIRE 1) Avec Alain Bergala et Wang Bing Ta'ang 148' - VOSTF	21:15 HISTOIRE DE DOC : YUGOSLAVIE Kameni spavač 11' - VOSTF Sic Transit Gloria Mundi Heraklea 10' - VOSTF U kafani 7' - Sans dialog. Predvečerje 13' - VO, trad. simult. Plamen v dvonožcu 11' - Sans dialog. Đaci pješaci 10' - VO, trad. simult. Sanjari 10' - Sans dialog.	21:15 EXPÉRIENCES DU REGARD Rue Garibaldi 25' - VOSTF Abel et Caïn 86' - VOFSTA
			MAISON DU DOC : OUVERTURE DE 12H À 20H30

PLEIN AIR

21:30
Lettre à Antoine
10' - VOF

Sans frapper
85' - VOFSTA

NUIT DE LA RADIO:
RETIREEZ VOS
CONTREMARQUES
GRATUITES
À L'ACCUEIL PUBLIC
LUNDI ET MERCRIDI

MERCI D'EMPRUNTER
LES CHEMINS PIÉTONS

MARDI 20 AOÛT 2019

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 147



Swatted

Ismaël Joffroy Chandoutis
- 2018 -

GAME OVER

Une sonnerie de téléphone. Un écran noir. Au bout du fil, le 911. D'une voix monocorde, un homme annonce qu'il a tué son père, et qu'il tient en joue

sa mère et son petit frère. Glaçante et sans détour : telle est l'ouverture de *Swatted*, le dernier film d'Ismaël Joffroy Chandoutis.

Diplômé du Fresnoy, le cinéaste se fait connaître en 2017 avec *Ondes Noires*, un film court dans lequel il s'intéresse aux personnes intolérantes aux ondes électromagnétiques. Dans *Swatted*,

il s'interroge à nouveau sur les limites et les dangers du progrès technologique.

Le *swatting* est un phénomène de cyber-harcèlement consistant à faire intervenir les forces de police chez un joueur* en ligne, et à observer l'arrestation en direct. Le harceleur* récupère les données personnelles d'un joueur*, appelle la police en usurpant son identité,

et l'informe qu'il* vient ou qu'il* est sur le point de commettre un meurtre ou un suicide. Un nom, une adresse, et le tour est joué. Quelques minutes plus tard, une unité de police, arme au poing, arrive au domicile de la victime. L'arrestation, violente, se fait devant la webcam, sous les yeux de centaines de spectateur*.

Swatted est une réalisation composée de *found footage* (vidéos de *swatting*, témoignages audios de victimes recueillis sur internet, appels frauduleux archivés par la police) et d'images de jeux vidéo. Ces documents constituent le squelette, la trame narrative du film. Avec l'aide de développeur professionnel*, le cinéaste a choisi de travailler les images vectorielles du jeu vidéo GTA IV, en supprimant la plupart de leurs textures, et d'en garder les lignes qui les composent.

Par ce procédé de réduction des images, d'un retour à leur état minimal, le cinéaste retire une partie de leur réalisme et donne à voir un monde à la frontière entre réel et virtuel, un univers trouble, brouillé, ambiguë. Il met de cette manière en image la confusion

entre réalité et virtualité à laquelle se confrontent les joueur*.

Les vidéos de *swatting* résonnent directement avec les images virtuelles représentant courses-poursuites et fusillades. Dans une séquence, une jeune femme se filme incarnant un policier dans un jeu de tir. Lorsque des policiers frappent à la porte, elle quitte le champ et l'on entend son arrestation en direct. Un lent zoom avant est effectué sur l'image de la chambre. Les images captées par la webcam remplacent progressivement les images virtuelles à l'écran. Le jeu apparaît alors comme le prolongement, la contamination ou le reflet du réel.

Au-delà de sa dimension réflexive, *Swatted* se définit également comme une expérience audiovisuelle hypnotique et immersive. En exploitant le caractère hyperréaliste et cinématographique du jeu, et en juxtaposant des nappes sonores graves et atmosphériques avec ces images (lents panoramiques et *travellings* sur la ville orageuse, les arbres, les pylônes, etc.), le cinéaste distille sur toute

la durée du film une ambiance nocturne pesante, oppressante, et rend palpable la menace qui plane au-dessus des joueur*. En s'appuyant sur les témoignages des victimes, le cinéaste dessine en creux la présence quasi fantomatique des cyberharceleur*, cachés derrière leurs écrans et leurs pseudonymes, à la recherche d'une proie, en quête d'adrénaline.

Ce film hybride, à mi-chemin entre documentaire et art vidéo, envoûte et laisse une trace après le visionnage. En inscrivant au cœur de son dispositif le langage de ceux qu'il dénonce, le film parvient à nous immerger efficacement dans le malaise décrit, et nous entraîne à nous questionner sur notre vulnérabilité face aux écrans et à internet.

Mehdi Sahed

SALLE MOULINAGE

10h15

·

15h30

EXPÉRIENCES DU REGARD

«Tout à coup j'ai eu l'impression d'être avec lui»

ENTRETIEN AVEC MARIANA OTERO

Histoire d'un regard, 2019

Ton film *Histoire d'un Regard* s'attache au travail du photographe-reporter Gilles Caron. Comment ce projet a-t-il vu le jour ? Pourquoi as-tu choisi les photos comme fil conducteur ?

C'est ce qui est raconté au début du film. C'est un scénariste, Jérôme Tonnerre, qui a écrit avec moi le scénario, qui m'a un jour apporté un livre. C'était une monographie de Gilles Caron. Il pensait que ça pouvait m'intéresser. D'abord, je me suis dit « c'est un photo-reporter qui fait des photos de guerre,

je n'ai jamais travaillé là-dessus ». Je suis arrivée à la fin du livre et j'ai découvert qu'il avait disparu en 1970, au Cambodge, de façon brutale. Et surtout j'ai vu l'un de ces derniers rouleaux, sur lequel il y avait, juste au début de la pellicule, des photos de ses filles qu'il avait photographiées dans un jardin, en hiver, avec des bonnets. Ça m'a rappelé de façon étonnante des dessins qu'avait fait ma mère de ma sœur et moi, avec des bonnets. Il y avait une espèce de similitude, d'effet miroir, qui sonnait comme une invitation à aller plus loin. J'ai eu envie de creuser, de voir qui était ce bonhomme,



et j'ai rencontré sa famille. Il y avait une telle analogie entre l'histoire de ces deux filles et celle de ma sœur et moi¹, qu'au début du projet je voulais que ça passe aussi par elles. J'ai vu qu'il n'y avait rien à faire du côté de sa disparition au Cambodge ; elle n'est pas élucidée, mais on ne pouvait rien trouver de plus.

Elles m'ont donné toutes les photos numérisées. J'ai commencé à regarder un reportage dont je connaissais les photos : il a fait celle de Cohn-Bendit face au CRS devant la Sorbonne, en mai 68. En essayant d'imaginer ce que Caron avait fait pour arriver à cette photo, tout à coup j'ai eu l'impression d'être avec lui, de comprendre quelque chose de son travail, et cela m'a complètement accrochée. J'ai eu envie de faire un film sur son regard, sur sa façon de travailler, parce que j'ai eu un tel plaisir à me remettre dans ses pas.

En même temps je ne savais pas du tout à quoi cela allait ressembler. Il fallait que je regarde toutes ses photos, et je me suis rendue compte qu'elles étaient dans le désordre : les reportages avaient été rangés de façon complètement aléatoire. Là je me suis lancée dans une entreprise un peu chronophage, pour essayer de comprendre chaque reportage en les remettant dans l'ordre. Plus on les remettait dans l'ordre, plus je rentrais dans le désir de faire un film, avec comme matière presque unique les photos.

Quelle a été ta réflexion pour mettre en scène les photos ?

Quelque chose se dégage de son regard dans chaque reportage. Avec Agnès Bruckert, la monteuse, on a voulu se laisser totalement libre : imaginer une écriture différente pour chaque séquence, des dispositifs visuels qui varient en fonction des reportages, de ce que je pensais être son émotion à lui. Chaque expérience a toujours été différente. On entrait parfois par un biais historique, parfois de façon plus émotionnelle en s'arrêtant sur un visage, des personnages. Il fallait que la découverte de chaque reportage par les spectateur* ait cette variété, ce côté ludique. C'était un peu la règle, de ne pas en avoir. Et l'autre règle, c'était qu'on ne rentrait jamais dans la photo, à part à une ou deux exceptions, qui sont volontaires. Il était nécessaire de garder le cadrage de Caron.

Tu as choisi de garder l'ordre chronologique, de la Guerre des Six Jours en 1967, jusqu'au Cambodge en 1970. Il a donc fallu choisir quels reportages garder et quelles photos montrer. Comment as-tu fait ces choix ?

Gilles Caron est devenu très vite célèbre. Il n'a pas étudié la photo. Il a fait la guerre d'Algérie, il sait où se placer dans les situations de conflits, et il a un œil, un sens du cadre. Son succès l'amène rapidement à faire des reportages partout dans le monde. Il va être confronté aux grandes questions du photo-reportage sur le terrain, dans l'intimité de sa pratique. Chaque reportage pose une question supplémentaire, chaque fois, il va plus loin dans son raisonnement. Imposer un autre rythme, ça aurait été empêcher que quelque chose émerge de sa pratique pour y appliquer un regard analytique, ce que je ne voulais pas.

Ensuite ce qui a été compliqué, c'était de choisir parmi les 100 000 photos, et ce que j'y avais vu. Mais en voulant trop raconter, on ne tient plus rien. J'ai essayé de focaliser chaque reportage sur un ou deux points. Je voulais aussi dégager une trajectoire romanesque. Quand on regardait

les photos dans l'ordre, il y avait des scènes, du récit, quelque chose de très cinématographique dans sa façon de travailler. On voyait bien qu'il essayait de raconter des histoires, et c'est ce qu'on a essayé de mettre en valeur dans le montage. On a parfois préféré des photos qui n'ont jamais fait la une des journaux, mais où on voyait que lui y avait attaché énormément d'importance, qu'il prenait un plaisir à photographier, parce qu'il y avait une histoire qui se racontait. C'est ça qu'on a privilégié : son regard de conteur d'histoires.

Pour son premier grand reportage en Israël en 1967, il se retrouve avec la première patrouille israélienne qui rejoint le mur des lamentations. Lorsqu'il quitte les soldats, il tombe sur Moshe Dayan qui entre dans Jérusalem. Quelques photos plus tard, Moshe Dayan cueille une fleur, qu'il garde durant toute sa visite. Cette fleur, c'est ce qui t'a permis de trouver l'ordre du récit. Mais c'est aussi un détail précis, qu'il a vu, et qu'il a tissé à l'intérieur de son histoire avec ce moment. Tu t'es attachée à ces détails pour chaque reportage, pourquoi as-tu choisi d'inclure ce travail dans le film ?

Il me semblait impossible de regarder Caron sans qu'on me voit regarder Caron. La subjectivité de mon regard devait être aussi importante dans le film que le récit de Gilles Caron. C'est ce qui change au fur et à mesure de mes films ; plus j'en fais, plus je trouve important d'inclure ma démarche de réalisatrice dans l'écriture, de rendre visibles les coutures,

le travail. Je trouve que c'est nécessaire, parce que ce déplacement du regard qu'opère un réalisateur, au fond, est essentiel, à la fois esthétiquement, éthiquement et politiquement. C'est ce qui compte dans un film, que les gens déplacent leur regard. Je trouve important de montrer que moi aussi, je déplace mon regard, et comment je le déplace. Plus je tourne, plus je choisis des lieux où ma place de réalisatrice peut être vivante, peut évoluer au fil du tournage. Donc là, c'est pareil, j'avais envie que ça fasse partie du film.

Dans le film, je m'adresse à Caron de la manière qui me semble correspondre le mieux à la relation que j'ai commencée à avoir petit à petit avec lui, en plongeant dans ses photos. J'avais une telle proximité qu'il me semblait qu'en disant *tu*, j'étais plus juste qu'en disant *il*. *Il* indiquait encore une distance. C'est vrai que c'est un peu étrange, il n'est pas de ma famille, je ne l'ai jamais connu, mais c'est un peu comme si je l'avais rencontré, d'une certaine façon.

1. *Histoire d'un secret*, Mariana Otero, 2003.

Propos recueillis par Garance Le Bars

SALLE SCAM

21h15

SÉANCE SPÉCIALE

La Guerre des centimes

Nader S. Ayache
- 2019 -

START-UP NATION

« Deviens coursier et travaille en toute liberté. Profite d'une rémunération attractive et de plein de réductions entre autres avantages. »

Site Deliveroo

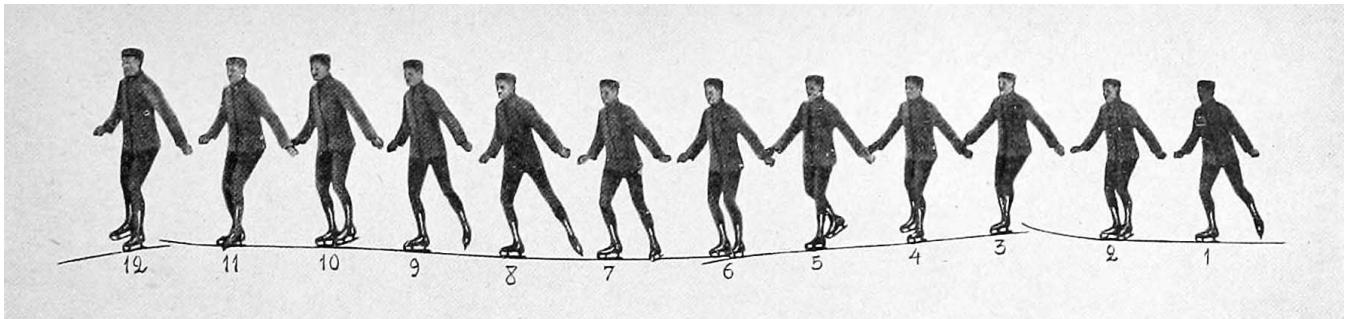
C'est une image tremblante, fragile,

qui nous fait entrer dans cette histoire de débrouille et de précarité. À leur arrivée à Paris, Omar et Marwen deviennent livreurs à vélo pour gagner de quoi vivre et pouvoir, un jour, réaliser leurs rêves : devenir journaliste pour l'un, rappeur pour l'autre. Le film nous embarque dans l'urgence au milieu de la circulation d'un Paris labyrinthique. Concurrence, vulnérabilité, danger, lutte sociale, survie, solitude. Le nouveau monde du travail est un monde en guerre.

Le film brosse le quotidien des deux jeunes hommes rythmé par les allers-retours à vélo, jusqu'à l'épuisement.

Nader S. Ayach fait le choix d'une caméra vidéo 8mm qui donne une texture inattendue à cette aventure des temps modernes. Face à l'image dynamique et contemporaine que cherchent à incarner les *start-up* multinationales, celle du film est instable, les couleurs sont ternes, abîmées.

Coup d'œil à droite, à gauche, vivacité du regard. Place de la République, nous rejoignons un groupe de jeunes livreurs rassemblés pour revendiquer des conditions de travail et un salaire digne face aux plateformes qui les embauchent. Derrière la caméra, la main qui les



salue est habillée d'un gant de cycliste. Le réalisateur, arrivé récemment en France est lui-même livreur à vélo. Il conduit son deux roues d'une main et tient la caméra de l'autre, luttant aux côtés des personnages qu'il filme, prenant le son comme il le peut. *La Guerre des centimes* est un film précaire, animé par la nécessité personnelle et politique de dire « *nous existons* ». Aujourd'hui, un an après le tournage, le mot d'ordre reste le même, les livreurs* sont toujours mobilisés.

Retour au travail. Face à leurs écrans de téléphone, attendant les propositions de livraison, Omar et Marwen semblent spectateurs de la ville, suspendus au signal qui déclenchera leur prochaine course pour quelques euros. La sonnerie retentit, Omar se lève, l'écran se scinde, leurs routes se séparent. L'un enfourche son vélo pour partir à la conquête de la ville, l'autre patiente en espérant que son tour vienne. Portée par une bande-son bruitiste (sonnerie

de téléphone, pédalier, klaxon, son des moteurs, vacarme de la ville), cette séquence nous projette dans la circulation parisienne, pris en étau entre les voitures et le stress des livraisons chronométrées. Ce *split-screen*, intervenu dans un second temps du montage, produit un souffle, un élan. Bien qu'un peu isolée, cette mise en danger, ce déséquilibre dans la forme, tire soudain partie des fragilités du film en renvoyant directement aux risques pris par les livreurs tout au long de la journée.

La Guerre des centimes est une histoire contemporaine de sacrifice et d'amitié. Le sacrifice d'une jeunesse en exil, engagée dans l'aventure de la réussite sociale à l'étranger. Entre deux courses, Omar et Marwen prennent le temps de se raconter, de dire la pression sociale et les responsabilités vis-à-vis de leurs familles. Une fois l'équipement de coursier ôté, ils questionnent la valeur de la liberté qu'ils rencontrent dans leurs nouvelles vies. Lorsqu'un pneu du

vélo d'Omar crève, Marwen lui amène le matériel nécessaire pour le réparer et l'on saisit toute l'importance de l'entraide entre livreur*. Bien qu'ils soient épargnés aux quatre coins de la capitale, atomisés, la solidarité qu'ils parviennent à préserver entre eux rend possible la constitution d'un nous. Dans cette même scène, toute la sincérité du geste documentaire se déploie, lorsqu'en hors champ quelqu'un les interpelle : « *Hey les acteurs !* ». Le regard du réalisateur se retourne et l'homme au ton moqueur entre dans le cadre, il semble gêné de sa propre remarque face à la sincérité d'un regard qui ne joue pas. Ce monde est bien réel.

Julien Baroghel

SALLE MOULINAGE

21h15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Hors Champ vous propose d'alterner l'utilisation du point médian et de l'astérisque (*) comme une troncature qui s'utilise pour interroger les habitudes d'accord de genre et de nombre. L'intention est de laisser ouvert le répertoire des identités et des subjectivités. Ce choix provient d'une proposition de Sam Bourcier, dans sa « Petite "grammaire" du français queer et transféministe », au début d'*Homo Inc.orporated*.

Rédacteur*

- Julien Baroghel
- Marie Clément
- Garance Le Bars
- Mehdi Sahed

Graphiste

- Mahé Cabel
- Romain Goetz
- Gaëlle Rilliard
- Alix Tulipe

Photographes

- Emmanuel Le Reste p. 1
- Laure Q. p. 3
- Bror Myer p. 5

SALLE CINÉMA	SALLE DES FÊTES	SALLE SCAM	SALLE MOULINAGE	SALLE JONCAS	SALLE L'IMAGINAIRE
10:00 SÉANCE SPÉCIALE Le Village (ép. 8 à 10) 3x52' - VOF STA	10:00 L'EFFRACTION DU RÉEL (SÉMINAIRE 1) Avec Alain Bergala et Wang Bing	10:15 HISTOIRE DE DOC: YUGOSLAVIE Derby 9' - Sans dialog. Čovjek bez Lica 17' - VO, trad. simult. Ljudi (u prolazu) II 11' - Sans dialog. Crni film 15' - VOSTF Kad te moja čakija ubode 17' - VOSTF Čekaonica 11' - Sans dialog. Vrijeme šutnje 14' - VO, trad simult.	10:15 EXPÉRIENCES DU REGARD Swatted 21' - VOASTF Vacancy 81' - VOASTF	10:30 EXPÉRIENCES DU REGARD (2E DIFFUSION) Rue Garibaldi 25' - VOSTF Abel et Caïn 86' - VOFSTA	10:00 RENCONTRES PRO. RÉUNION DES ASSOCIATIONS RÉGIONALES DE PRODUCTEURS
14H30 RENCONTRES PRO. UNE HISTOIRE DE PRODUCTION : L'Image d'après A lua platz. Prendre place 97' - VOSTF	14:30 L'EFFRACTION DU RÉEL (SÉMINAIRE 1) Avec Alain Bergala et Wang Bing	14:45 SÉANCE SPÉCIALE Heimat ist ein Raum aus Zeit 218' - VOSTF	15:30 EXPÉRIENCES DU REGARD (2E DIFFUSION) Swatted 21' - VOASTF Vacancy 81' - VOASTF	14:45 HISTOIRE DE DOC: YUGOSLAVIE Parada 10' - Sans dialog. Zapisnik Broj 1 15' - VO, trad. simult. Mouvement de juin 10' - VOSTF Bino, oko galebovo 14' - VO, trad. simult. Moć 31' - Sans dialog. Biljeg 9' - Sans dialog.	15:30 L'EFFRACTION DU RÉEL (2E DIFFUSION) Le Trou noir 31' - VOF La jungle plate 90' - VOSTF
21:00 HISTOIRE DE DOC: YUGOSLAVIE Od3do22 13' - Sans dialog. Karanfil 17' - Sans dialog. Pletenice 11' - Sans dialog. Đurđa 10' - Sans dialog. Djevojački snovi 8' - VO, trad. simult. Slavica exception 11' - VO, trad. simult. Amerikanka 13' - VOSTF	21:00 L'EFFRACTION DU RÉEL (SÉMINAIRE 1) Avec Alain Bergala et Wang Bing	21:15 SÉANCE SPÉCIALE Histoire d'un regard 93' - VOSTF	21:15 EXPÉRIENCES DU REGARD La Guerre des centimes 37' - VOSTF Delphine et Carole, insoumuses 70' - VOFSTA	21:15 SÉANCE SPÉCIALE (2E DIFFUSION) Heimat ist ein Raum aus Zeit 218' - VOSTF Ljudi s Neretve 16' - Sans dialog. Penjac 12' - Sans dialog. Moj stan 14' - VOSTF Nek se cuje i nas glas 15' - VOSTF Dae 17' - Sans dialog. Polaznik 13' - Sans dialog. Strupi 13' - Sans dialog. Krada sunca Sarajevo 10' - Sans dialog.	21:30 HISTOIRE DE DOC: YUGOSLAVIE (2E DIFFUSION) Ljudi s Neretve 16' - Sans dialog. Penjac 12' - Sans dialog. Moj stan 14' - VOSTF Nek se cuje i nas glas 15' - VOSTF Dae 17' - Sans dialog. Polaznik 13' - Sans dialog. Strupi 13' - Sans dialog. Krada sunca Sarajevo 10' - Sans dialog.
LIBRAIRIE HISTOIRE DE L'ŒIL					
18:00 Présentation n°30 de La Revue Documentaires					
PLEIN AIR	SALLE DE PROJ. COLLECTIVE	BLUE BAR	GREEN BAR		
21:30 Chemins brûlés 14' - VOF Aquarela - L'Odyssée de l'eau 89' - VOSTF	18:15 Le Village (ép. 1 & 2) 2x52' - VOFSTA	12:00-14:00 Brouillon d'un rêve Consultations auprès de Lise Roure.	23:30 Le Laboratoire argentique « La gendarmerie » Projections festives en 16mm.	MERCI D'EMPRUNTER LES CHEMINS PIÉTONS	
Pré-inscription indispensable à l'accueil public.					

MERCREDI 21 AOÛT 2019

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 148



Akaboum

Manon Vila
- 2019 -

« POÈTE ? VOS PAPIERS ! »

Le jour se lève sur Cergy-Pontoise. Xavier somnole. Son RER arrive en gare. Le jeune homme va retrouver

ses potes, « les poches trouées », la tête pleine de musique. Journée ordinaire en banlieue parisienne. Pourtant, ce soir, la bande ira faire la fête chez la Belle au Bois Dormant. Il se pourrait bien qu'un « coup de cymbales » la réveille brutalement...

Cergy-Pontoise : son jardin des Droits de l'Homme, ses colonnes néo-clas-

siques, l'Axe Majeur droite toute sur la Défense, sa mixité culturelle et sociale. « Rue du désert aux nuages », « Rue des Brumes lactées ». Ordre, calme et vivre ensemble. Filmer cette ville nouvelle — modèle d'un certain urbanisme de la fin du 20ème siècle — est un geste politique, d'Eric Rohmer aux vidéos de rap. Manon Vila prend le contrepied de l'image

d'Épinal. Ici le cadrage décentre la perspective triomphale et place au premier plan un postiche africain qui joue avec le vent. Ailleurs, la cinéaste mine avec irrévérence un discours officiel en cadrant le rouge du drapeau et en répondant à la voix qui invite en off à entonner la Marseillaise par un plan où l'on lit ce reste d'inscription : « *au secours* ». Elle accompagne une main qui déchire méticuleusement le portrait de Marine Le Pen. Les poils noirs du visage de l'affiche collée dessous apparaissent. Intervention discrète mais efficace de démasquage.

Sa caméra se fait complice de la petite bande, dont nous suivrons surtout Elias et Adam, William et Xavier. Ils endossent leurs rôles à merveille – ils sont “rebeus”, “gitans”, “blacks”, travailleur à Auchan. On est embarqué avec eux, dans le wagon de RER qu'ils investissent à la manière scandaleuse de *petits cons de banlieue*. Ils se mettent en scène avec plaisir, et un peu de complaisance. Film de potes sur la jeunesse fière d'elle-même et de l'image qu'elle renvoie ? Manon Vila s'intéresse plutôt à leur arrogance toute rimbaudienne d'artistes bohèmes. Elle montre combien leur pratique artistique est révélatrice d'un rapport intime et subversif à la ville. Un raccord révèle en plan large la rue de Cergy d'où provient le décor que poste Willy sur son compte instagram. Trois autres se retrouvent dans les galeries souterraines de la ville pour sculpter des visages de pierre. On s'amuse d'y voir Adam répéter bêtement : « *Eh, Jules, t'as pas un oinj ?* » au risque de ne pas prendre au sérieux leur inscription « *Ci-gît l'ancien monde* ». Il faut se méfier du « *lapin-canard* » ! Ce dessin « *un peu cheum* » que l'un d'eux se plaît à dessiner. On peut le lire dans un sens comme le motif d'un lapin ou dans un autre comme celui d'un canard (voyez le logo de l'École

Documentaire !) *Jeunes de banlieue et artistes* : ils sont les deux.

Le film met en valeur leur refus de toute appartenance imposée. Dans la séquence de discussion avec un personnage tiers, plus vieux, qui se pose en aîné désormais raisonnable, on mesure paradoxalement combien les membres de la bande ne sont pas dans une posture. D'emblée, cet ancien gars du quartier qui fige les autres dans des stéréotypes est désagréable. Il regarde avec mépris Adam et Elias, parce qu'ils ont une allure de “gitans”, ne voit pas bien comment avec des colliers et des cheveux longs, ils pourraient « *frotter des filles* ». Les frères le saluent mais lui rappellent quand même qu'ils sont « *les enfants d'Abdel* » ; que des « *gitans rebeus, on ne sait pas ce que c'est* ». Ils revendentiquent un costume d'Arlequin, même si ça fait marrer certains, à la hauteur du patchwork du mur de leur chambre, où les photos des parents maghrébins cohabitent avec d'autres attaches culturelles qu'ils se sont trouvées. Adam conclura : « *il y en a, ils ont franchement de l'imagination et toi tu te — genre hop — tu te limites. On te propose, putain !* » Xavier s'intéresse à un personnage de jeu vidéo dont l'identité — et les armes — échappent. L'aîné lui répond qu'il est trop « *cérébral* », lui qui est « *bachelier* ». Et oui, un beau jeune homme, taciturne, musicien, qui réfléchit et qui est noir, ça dérange.

La réalisatrice leur donne le temps de rendre cette figure de l'artiste *rebel without a cause* vivante. À la fin de la séquence du RER, assis à côté des deux frères, nous les écoutons rapper. La caméra circule, fluide, pour suivre le morceau, qu'ils construisent à deux. Le titre de la chanson *RER A, Dernier Gonva* correspond à la situation et le morceau s'ouvre sur l'évocation de Willy, « *un putain de connard posé avec son*

foutu bérét ». Le texte gagne en intensité : « *Vous et vos putains de dictons / j'me dis que les viocs c'est des foutus cons / et que la vie vaut la peine d'être vécue quel que soit le dicton / oui c'est pour ça que je me pose* ». « *Se poser là* », en marge du système, « *s'éclipser* », préférer faire la fête peut paraître une piètre rébellion. Mais on imagine que la réplique de *La Haine* : « *Jusqu'ici tout va bien* » ne les fait plus rire. Ils ont conscience de ce qu'a d'inachevé et d'éphémère cette rébellion par le « *taz* », la « *tise* » et la « *teuf* » : « *on est conscient d'la chute pendant l'atterrissement* ».

Manon Vila propose de porter plus loin cette révolte. Le film est subtilement agencé pour déjouer la chronologie et conduire le film ailleurs. Insensiblement, le déroulement de la journée jusqu'à la fête à Marne-la-Vallée, chez la princesse de Disney donc, mène non pas au retour à la « *case départ* » comme le scandait Adam, mais à une aube nouvelle.

Marie Clément

SALLE MOULINAGE

21h15

EXPÉRIENCES DU REGARD



« Voilà le documentaire : il existe une infinité de possibles »

ENTRETIEN AVEC STEPHANE BONNEFOI ET ADRIEN FAUCHEUX

Programmateurs de la sélection Expériences du regard

Pour faire cette programmation à deux, comment avez-vous travaillé ? Comment avez-vous accordé vos deux regards ?

Adrien Faucheuex : Il y a 1200 films inscrits au départ et 320 pré-sélectionnés par une équipe. Nous en avons regardé plus de 200 chacun. Nous avons accordé beaucoup d'attention à cette étape du travail. Sans avoir formulé ce principe au départ, c'est l'émotion éprouvée qui nous mettait d'accord. Aucune problématique esthétique extérieure à notre ressenti n'a jamais guidé nos choix.

Stéphane Bonnefoi : Cette première année de programmation a dépassé pour nous le simple fait de choisir des films ; elle a pris une toute autre ampleur. Nous avons produit des notes détaillées, film par film, bon comme mauvais, pour nous appliquer à expliquer nos choix. Ce travail d'écriture a été un détonateur incroyable ; il nous a fait découvrir une vraie diversité, un foisonnement... Nous avons beaucoup appris.

Ce travail a-t-il déplacé votre regard ? Avez-vous été étonnés par vos propres choix ?

S. B. : L'expérience a eu des résonances tellement fortes qu'elle a questionné jusqu'à notre manière de raisonner et de faire des films. Voir tous ces films amène à revoir et hausser ses propres exigences.

A. F. : Pendant ces quatre mois de visionnage, je travaillais sur d'autres projets. Comprendre à quel point il est difficile de faire un film à la hauteur de ses ambitions, m'a mené, en tant que monteur, à dire aux réalisateurs : « *Si tu veux vraiment que le film aille plus loin, il est impossible de faire les choses à moitié. Tant de films sont proposés : à quoi sert d'en faire un qui soit à moitié intéressant ?* » Dans les films qui nous marquent, les gens ont pris un risque d'une manière ou d'une autre. On pourrait le dire de tous les films que nous avons choisis. S'ils donnent quelque chose, c'est qu'ils s'exposent, qu'ils se fragilisent.

Vous parlez de la fragilité de ces films, vous l'avez également écrit dans la présentation de votre sélection. Qu'entendez-vous par là ?

S. B. : Il n'y a pas de film parfait. Mais nous portions plus d'intérêt aux films qui échouaient à certains moments, au niveau de l'écriture ou ailleurs, mais tentaient quelque chose, devant lesquels on se dit : « Voilà le documentaire : il y a une infinité de possibles ». J'ai eu envie de retrouver une richesse originelle : des films qui tirent le maximum de la liberté que permet le documentaire.

A. F. : Avec les outils d'une liberté totale, les gens se bornent à des écritures. On accuse beaucoup le formatage des producteurs et des diffuseurs d'empêcher la création. C'est cruel à dire peut-être, mais parfois, cela est dû au manque de curiosité des auteurs, ou à une forme d'autocensure. Quand on se lance dans un film, il faut s'autoriser à rompre ses habitudes, ses réflexes, sa culture... Voir ce dépassement de soi à l'œuvre dans un film nous touche.

On retrouve cette attention que vous portez à la forme dans certains films dont le statut documentaire peut poser question, tant ils empruntent parfois des biais fictionnels. La notion de frontière entre documentaire et fiction a-t-elle un sens pour vous ?

A. F. : Je crois que nous ne nous posons jamais la question de la fiction et du documentaire. Ce qui est intéressant, c'est de mettre du réel dans son cinéma. Plus qu'une question de barrière, c'est une histoire de quantité : le degré de mise en scène, d'intervention, combien on laisse le réel agir et comment on tricote le tout ensuite au laboratoire du montage pour produire un objet. Pour avoir monté du cinéma direct, je sais comment c'est fait. On se rend compte de l'impureté, tout est fabriqué avec du scotch pour ressembler à une illusion de récit. On peut tirer les signaux d'alarme de l'instrumentalisation, mais je crois que ce ne sont pas les bonnes questions.

S. B. : Personnellement, je trouve intéressant ce qui peut naître de ce trouble, si cela produit quelque chose. Là est la difficulté. À toutes les étapes, il existe mille manières de transformer, de transfigurer le réel. Le plus important est de montrer que, dans le traitement de la temporalité et de la narration, il est possible de rouvrir des champs. On est tous tellement prêts à rentrer dans des cases pour

travailler, qu'il est compliqué d'être libre aujourd'hui. Le vrai combat à mener est de défendre et porter les cinéastes qui en usent pleinement, quand bien même leur film ne serait pas parfait. On se bat peut-être contre des moulins à vent dans une époque qui se radicalise beaucoup des deux côtés, et où l'on a envie de se rassurer par des films « *coups de poing* » qui assènent des chocs. Mais c'est l'antithèse du cinéma que nous aimons. Si message politique il y a dans notre programmation, ce serait celui-là : on ne sera pas sauvé par la brutalité mais par la beauté, le travail, l'intelligence, la sensibilité, la subtilité.

A. F. : Je précise qu'il s'agissait surtout de ne pas se mettre dans des postures qui pour moi relèvent du snobisme. Donner son goût pour un certain type de films, c'est aussi parfois s'inscrire dans une catégorie sociale élitiste, et c'est un principe de distinction. Je préfère montrer des films cinématographiquement actifs et toniques, questionnantes, efficaces ; qui ne se mettent pas dans des postures d'entre-soi d'un point de vue sociologique.

Cette exigence de dépassement est donc aussi valable pour le spectateur* qui est poussé à chambouler ses habitudes...

A. F. : Nous avons un petit faible pour les films qui avancent masqués et qui réussissent à créer un retournement, pour sans cesse questionner ce qu'on est en train de regarder. Ce que je tente de reproduire en faisant ce travail, c'est ce que j'ai vécu en faisant six séances par jour, du début à la fin d'un festival. Cela a été un moment déterminant dans ma vie. L'idéal serait que le spectateur se dise que le champ est beaucoup plus large que ce qu'il pensait, et que cela le transforme. Même si ce n'est pas à nous d'en juger, nous espérons que l'ensemble, dans son hétérogénéité, va produire une vraie expérience.

Propos recueillis par Marie Clément et Alix Tulipe



« Des fleurs parmi les ruines »

ENTRETIEN AVEC AGOSTINO FERRENTE

Selfie, 2019

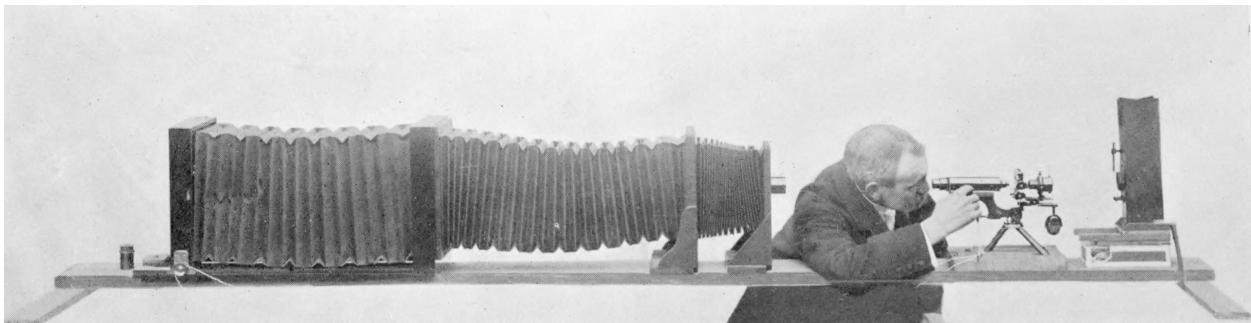
Au moment de la rencontre avec Alessandro et Pietro, quelles ont été vos premières sensations ?

J'ai immédiatement compris qu'ils deviendraient les protagonistes du film. Je l'ai compris parce que j'ai ressenti une grande émotion lorsque je les ai rencontrés. Ils étaient si différents de la représentation de la jeunesse de ces quartiers ces dernières années au cinéma et à la télévision, qui généralement présentent des garçons qui aspirent à devenir des *camorristi*¹, et auxquels les jeunes finissent par s'identifier. Avec ce film, mon défi était de rendre la non-violence *sexy* et *cinégénique*. Paradoxalement, c'est pour cet aspect que le film a été jugé comme subversif.

Le Cose Belle (2013), le film que vous avez co-réalisé avant celui-ci, mettait également en scène la jeunesse napolitaine. Pouvez-vous nous parler de votre rapport avec cette ville et de l'intérêt que vous portez à l'adolescence dans votre travail de réalisation ?

Je ressens pour cette ville à la fois de la haine et de l'amour. J'ai grandi dans un endroit similaire, la région des Pouilles. Autant dans ma région natale qu'à Naples, où désormais je me sens chez moi, je ne supporte plus certaines choses alors que d'autres continuent à me fasciner. De Naples, j'aime sa langue extraordinaire, à la fois musicale et très métaphorique. D'ailleurs, tout le travail au moment du sous-titrage a été de préserver le plus possible la poésie des expressions napolitaines, et je crains que dans les sous-titres français, beaucoup de nuances ne se soient perdues. En tant que cinéaste, j'aime filmer ces jeunes socialement prédestinés à devenir des délinquants, mais qui tentent de résister à cela. Je me sers souvent d'une métaphore, celle des fleurs qui poussent parmi les ruines, qui survivent malgré le fait que personne ne les arrose et que les gens les piétinent. Ces fleurs sont parfois arrachées, comme ce fut le cas lors du meurtre de Davide Bifolco.

Le film repose en partie sur un dispositif fort et original : l'alternance entre des selfies-videos tournés par les deux adolescents, et des images de la ville captées par des caméras de vidéosurveillance.



Comment l'idée d'associer ces deux esthétiques est-elle apparue, et quelle place ce dispositif prend-il dans l'écriture du film ?

Depuis des années, je cultive une certaine obsession pour l'auto-narration comme une tentative de transformer mes personnages, objets du film, en sujets filmant. C'est une stratégie qui me permet de faire en sorte que les personnages se concentrent sur eux-mêmes, en diminuant l'angoisse de la prestation qui les pousserait à s'hyper-représenter, surtout lorsqu'il y a une prédisposition à la théâtralité, comme c'est souvent le cas chez les napolitains. C'est aussi une manière de les responsabiliser. Par ailleurs, il faut rappeler que derrière ces deux jeunes qui s'auto-filmaient il y avait un réalisateur, un assistant, un preneur de son, un producteur.

Chaque fois qu'une tragédie comme celle de Davide Bifolco arrive, les médias imposent des commentaires de sociologues, écrivains, politiques, mais on ne s'intéresse presque jamais au point de vue des personnes concernées ou des potentielles victimes, les jeunes. Je pense que c'était plus beau de ne pas raconter la réalité que les garçons napolitains voient mais plutôt de les montrer eux en train de la regarder. Le selfie a aussi une valeur métaphorique : par essence, il ne donne pas la possibilité de regarder devant, vers le futur, mais seulement vers l'arrière, vers le passé. Pietro et Alessandro racontent le passé parce qu'ils ne savent pas quel futur les attend.

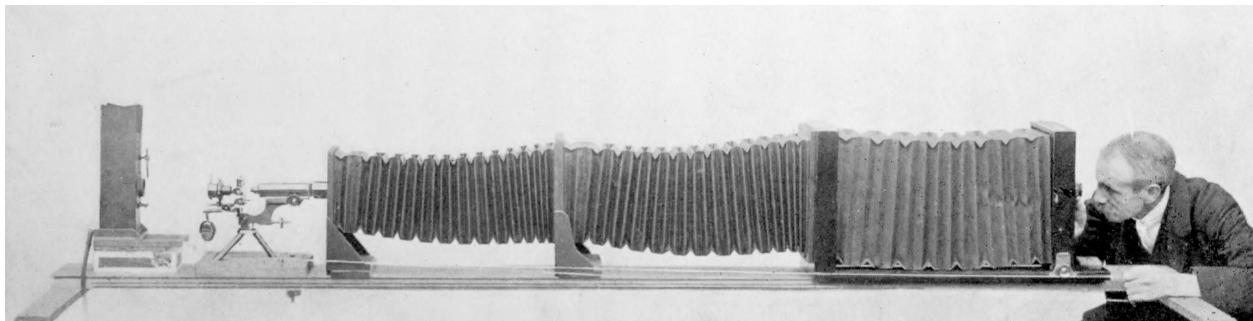
En ce qui concerne les images de vidéosurveillance, je les ai pensées dès le début, elles étaient un élément fondateur du projet et faisaient directement écho aux images du meurtre de Davide Bifolco. Elles insèrent dans le film une tension permanente, et comme celles qui sont tournées avec le smartphone, elles sont une sorte d'auto-représentation, une représentation automatisée, qui m'a permis de me libérer du filtre qu'impose la caméra professionnelle, de la même manière que pour les images captées par le smartphone. Je crois que dans une époque où on ne peut plus réaliser de documentaire d'observation, dans l'acception classique et anthropologique de Jean Rouch, ces images représentent le dernier point d'observation neutre de la réalité.

L'image-selfie est une pratique très codifiée, qui nous renvoie directement à la jeunesse et aux réseaux sociaux. Ici, cette esthétique est déplacée dans le cadre d'un récit documentaire. En quoi le fait de se réapproprier cette image qu'ils connaissent bien impacte leur manière de s'auto-représenter ?

Contrairement aux selfies répandus sur les réseaux sociaux, qui ont plutôt l'effet d'abolir l'intimité, j'ai tenté dans mon film de la révéler. Je leur ai demandé de prendre un certain recul, de tenir le téléphone à l'horizontale en équilibrant leur présence à l'image et ce qu'il y avait autour et derrière eux. Sans vouloir dénoncer l'usage habituel du selfie, je voulais restituer une certaine noblesse à cette pratique, coincée dans une acception négative. Avant, on ne disait pas *selfie* mais *autoportrait*, et seuls les peintres et les photographes de talent pouvaient se le permettre.

Alessandro et Pietro se prêtent au jeu du tournage à tel point qu'ils finissent presque par se définir comme les réalisateurs du film. Comment avez-vous travaillé avec eux pour les amener à ce niveau d'implication et quelle a été leur place lors des différentes étapes de fabrication du film ?

Je ne pense pas qu'ils se considèrent comme des cinéastes. Dans le film, ils jouent à être les cinéastes. En même temps, ils ont une idée très précise de ce qu'ils veulent raconter et de ce qu'ils préfèrent laisser en dehors du film. Ils se sont beaucoup investis dans la réalisation, ils étaient très disponibles et avaient une forte conscience de ce qu'ils étaient en train de faire. Notre relation était comme une négociation permanente, extrêmement stimulante. Je faisais des propositions et eux les interprétaient. Ce sont des acteurs remarquables qui jouent leurs propres vies, leur propre fragilité, voire même leur propre ingénuité. Je les ai trouvé généreux et fantastiques dans leur capacité à se mettre à nu, et pas seulement dans un sens métaphorique. Ils ont fait preuve d'une grande humilité



et auto-dérision. Ce sont des qualités rares, qui m'ont fait tomber amoureux de leurs personnalités. Le soir, pendant les repas, nous décidions quelle situation raconter et ensuite ils me faisaient confiance pour la fabrication du film. Pour ce qui est du montage, je n'ai pas souhaité qu'ils soient présents. Cependant, ils ont revu beaucoup de séquences parce que cela était utile pour préparer les scènes suivantes ou pour refaire le doublage sonore de certaines séquences. J'ai toujours été très attentif à les considérer comme des personnes et non comme des personnages, c'était pour moi une manière de les aimer.

Le film *Gomorra* est évoqué par les jeunes dans une des scènes. Comment analysez-vous l'influence de cette fiction sur la manière dont ils se regardent eux-mêmes et comment vous situez-vous, en tant que documentariste, vis-à-vis de cette représentation ?

Je ne crois pas qu'ils aient vu ce très beau film de Matteo Garrone ni qu'ils aient lu le roman dont il est tiré. Je pense qu'ils se réfèrent plutôt à la série télé. Ces jeunes ne sont jamais entrés dans une salle de cinéma pour voir un film sur grand écran, il n'existe pour eux que la télévision ou internet. Ils ne comprennent pas forcément la différence entre documentaire et fiction ; ils ne prennent pas nécessairement de recul sur ce qu'ils voient. Comme la plupart des jeunes de leur âge, les modèles qu'ils ont en tête sont très influencés par le spectacle et la violence.

Par ailleurs, je n'ai rien contre le fait de représenter la violence au cinéma, tout comme au théâtre ou en littérature. Cela a une fonction cathartique qui permet aux spectateurs d'évacuer les frustrations accumulées au quotidien. Certes, la violence et la criminalité sont une réalité à Naples mais il est important de montrer qu'il n'existe pas que cela.

Lors de la projection de *Selfie*, Alessandro et Pietro ont apprécié la tentative de dépasser la dialectique entre bien et mal, le fait que le film fait exister la possibilité d'un destin en dehors de la criminalité. Quand on connaît bien les quartiers dans lesquels ils vivent, on peut considérer leur volonté d'échapper à ce destin comme quasiment héroïque. C'est ce que j'ai trouvé beau chez eux et, à mon avis, c'est ce qu'ils ont aussi apprécié dans le regard que le film porte sur eux.

1. Membre de la mafia napolitaine.

*Propos recueillis par Julien Baroghel et Mehdi Sahed
Traduction effectuée par Sarah Borderie et Jacopo Rasmi*

SALLE MOULINAGE

10h15 · 15h30

EXPÉRIENCES DU REGARD

Hors Champ vous propose d'alterner l'utilisation du point médian et de l'astérisque (*) comme une troncature qui s'utilise pour interroger les habitudes d'accord de genre et de nombre. L'intention est de laisser ouvert le répertoire des identités et des subjectivités. Ce choix provient d'une proposition de Sam Bourcier, dans sa «Petite "grammaire" du français queer et transféministe», au début d'*Homo Inc.orporated*.

Rédacteur*

Julien Baroghel

Mahé Cabel

Marie Clément

Romain Goetz

Garance Le Bars

Gaëlle Rilliard

Mehdi Sahed

Alix Tulipe

Graphiste

Orane Grussin

Photographes

Marie Clément

p. 1

Romain Goetz

p. 3

Anita Jans

p. 5

Bror Myer

p. 6-7

SALLE CINÉMA	SALLE DES FÊTES	SALLE SCAM	SALLE MOULINAGE	SALLE JONCAS	SALLE L'IMAGINAIRE
10:00 JOURNÉE SACEM Bielutine 40' - VOSTF The Evil Eye 15' - VOASTF Un archipel 11' - VOFSTA	10:00 LE CINÉMA EN ACTES D'EDGAR MORIN (SÉMINAIRE 2) Avec Monique Peyrière et Érik Bullot, et la participation de Léa Morin	10:15 HISTOIRE DE DOC: YOUGLAVIE Hop Jan 11' - Sans dialog. Ubrzanje 7' - Sans dialog. Podrum 8' - Sans dialog. In Continuo 10' - Sans dialog. Oglav 10' - Sans dialog. Ogan 12' - Sans dialog. Ljubim ti modro sunce 9' - Sans dialog. Tijelo 13' - Sans dialog. Dva vremena u jed- nom prostoru 12' - Sans dialog.	10:15 EXPÉRIENCES DU REGARD Selfie 7' - VOSTF Le Temps long 41' - VOF	10:30 EXPÉRIENCES DU REGARD (2E DIFFUSION) La Guerre des centimes 37' - VOSTF Delphine et Carole, insoumuses 70' - VOFSTA	
14:30 JOURNÉE SACEM Braguino 50' - VOSTF	14:30 LE CINÉMA EN ACTES D'EDGAR MORIN (SÉMINAIRE 2) Avec Monique Peyrière et Érik Bullot, et la participation de Léa Morin Chronique d'un été 86' - VOF	14:45 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : SWANN DUBUS & TRAN PHUONG THAO Rêves d'ouvrières 52' - VOSTF Avec ou sans moi 80' - VOSTF	15:30 EXPÉRIENCES DU REGARD (2E DIFFUSION) Selfie 7' - VOSTF Le Temps long 41' - VOF	15:30 HISTOIRE DE DOC: YOUGLAVIE (2E DIFFUSION) Kameni spavač 11' - VOSTF Sic Transit Gloria Mundi Heraklea 10' - VOSTF U Kafani 7' - Sans dialog. Plamenvdvonozč u 11' - Sans dialog. Sanjari 10' - Sans dialog. Derby 9' - Sans dialog. Ljudi (ú prolazu) II 11' - Sans dialog. Crni film 15' - VOSTF Kad te moja cakija ubode 17' - VOSTF	15:30 RENCONTRES PRO. (2E DIFFUSION) A lua platz. Prendre place 97' - VOSTF 17:30 RENCONTRES PRO. PRÉSENTATION LA GARRD
21:00 JOURNÉE SACEM Africa Mia 80' - VOSTF PLEIN AIR 21:30 Adieu Choupinette 24' - VOF Monsieur Deligny, vagabond efficace 95' - VOF	21:30 HISTOIRE DE DOC: YOUGLAVIE (2E DIFFUSION) Mouvement de juin (Lipanjska gibanja) 10' - VOSTF Od3do22 13' - Sans dialog. Karanfil 10' - Sans dialog. Pletenice 11' - Sans dialog. Durda 10' - Sans dialog. Amerikanka 13' - VOSTF Tijelo 13' - Sans dialog.	21:15 LE CINÉMA EN ACTES D'EDGAR MORIN (SÉMINAIRE 2) Avec Monique Peyrière et Érik Bullot, et la participation de Léa Morin De quelques événements sans signification 76' - VOSTF	21:15 EXPÉRIENCES DU REGARD Vater mein Bruder 80' - VOSTF Akaboum 30' - VOFSTA	21:15 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : SWANN DUBUS & TRAN PHUONG THAO Finding Phong 92' - VOSTF	21:00 L'EFFECTRATION DU RÉEL (2E DIFFUSION) Ta'ang 148' - VOSTF 20:30 Rendez-vous avec Les Sous-marins Jaunes pour un « Rond point éphémère de cinéastes »
NUIT DE LA RADIO: RETIREZ VOS CONTREMARQUES GRATUITES À L'ACCUEIL PUBLIC		17:00 SÉANCE SPÉCIALE (2E DIFFUSION) Histoire d'un regard 93' - VOSTF	18:15 Le Village (ép. 3 & 4) 2x52' - VOFSTA	21:15 Projection des films du Master 2 Documentaire de création de Lussas	BOULODROME

JEUDI 22 AOÛT 2019

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 149



North

Leslie Lagier

- 2019 -

OSSUAIRE POUR PIERRAILLES

North, premier long métrage de Leslie Lagier, interroge les traces visibles d'une ancienne région minière au Yukon, nord-ouest canadien. Au travers de lents travellings sur

les paysages et les environnements urbains, associés à des témoignages audio et des images d'archives, le film confronte l'attirance des habitant* pour cette région aux façons dont leurs activités ont fini par la détruire, questionnant les notions d'*effondrement* et de *naturalité*.

Le contraste entre la fixité des images, très belles, extrêmement esthétisées, dont la composition stricte et formelle soulève l'architecture des paysages, et les tremblements chaleureux

des images d'archives, souligne l'opposition entre le présent du film et le passé, la mémoire. Il effectue une fouille parallèle entre les souvenirs des habitant* et les indices visuels de l'activité minière, pour interroger les raisons de l'effondrement. L'assertion d'une causalité entre les trajectoires de vie racontées et l'aspect du paysage autorise cette juxtaposition, presque visuellement antithétique, où le corps n'est plus nécessaire pour parler du territoire. Les voix seules semblent appartenir à ces ruines,

et les archives en seraient les mémoires. Cette prépondérance du passé, plus sensible qu'un présent figé, questionne quant aux temps à venir. Là est la position fascinante de *North*. Le film nous propose un aperçu de ce qui vient après l'effondrement. La mine ne s'est bien sûr pas arrêtée à sa fermeture, les ruines peuvent témoigner de son histoire. Ce qui la perpétue plutôt est le pouvoir mortifère qu'elle possède encore, la dévastation qu'elle propage, ce qui vient après que tout homme* a cessé d'extraire.

Le film se compose en trois mouvements symboliques, qui s'apparentent au récit *catabatique* du voyage vers le profond. Dans une première scène de fixité véhiculée, la caméra emprunte la seule interminable route allant vers la mine. Cet aller permet de manifester la distance, l'éloignement. Elle nous montre ces montagnes de la cordillère américaine, dévêtues de leurs neiges hivernales, bordées de forêts boréales, ce décor somptueux correspondant parfaitement à la conception nord-américaine de *wilderness*. Puis, par strates, elle explore les indices de la mine dans ce territoire, ainsi que la ville, ses abandons comme ses portes closes.

Dans un second mouvement, des plans aériens transfigurent le visible. La caméra traverse une zone polluée, à la beauté vivace, extrêmement organique, parfois sanguine, parfois fluorescente et extraterrestre. Ces tableaux accomplissent le point névralgique de *North*: la monstration du cadavre toxique d'un paysage. Une nouvelle opposition naît entre la profondeur *infernale* de ce domaine du silence et sa capture par élévation, fixée au mouvement mécanique d'un drone. D'une nocivité telle que l'humain* ne peut *physiquement* pas y entrer. Pour quitter la zone, la caméra s'embarque sur une eau noire, un Styx s'éclaircissant, nous menant à dessein vers la forêt. L'enseignement du voyage, transmis par un passeur natif*, évoque la relation nature/culture et une possible inclusion écologique de l'humanité au sein d'un empirisme naturel, pour combattre ainsi cette *éthique de l'exploitation*, où la domination de la nature comme la domination coloniale effacent les peuples, extraient l'humain* de la biocénose et l'exproprient.

profondément social de ce contexte : du non humain*, avec la disparition des animaux et des plantes ; et de l'humain*, avec le déchirement des communautés, l'oppression territoriale, le racisme, la terreur de la vie minière, l'alcoolisme, l'avidité. Elle cultive une extériorité qui empêche le film de nous inclure comme participant* de cette situation, et de nous engager dans la solution d'harmonie qu'il effleure. Peut-être l'anéantissement est-il trop avancé ? Seule importe alors l'histoire, le passé, au détriment d'un présent ou d'un futur qui semble impossible. Une fois le film terminé, ces terres pourront continuer à être oubliées. Je me demande, quelle vie reste-t-il ? Quelle est la notion d'un chez soi, dans ce lieu qui est passé d'inhospitalier à inhabitable ? Où sont, et même, qui sont, les vivant* encore là ?

Romain Gætz

SALLE SCAM

10h15

SALLE L'IMAGINAIRE

10h30

JOURNÉE SCAM

Nouveau Manuel de l'oiseleur

Érik Bullot
- 2017 -

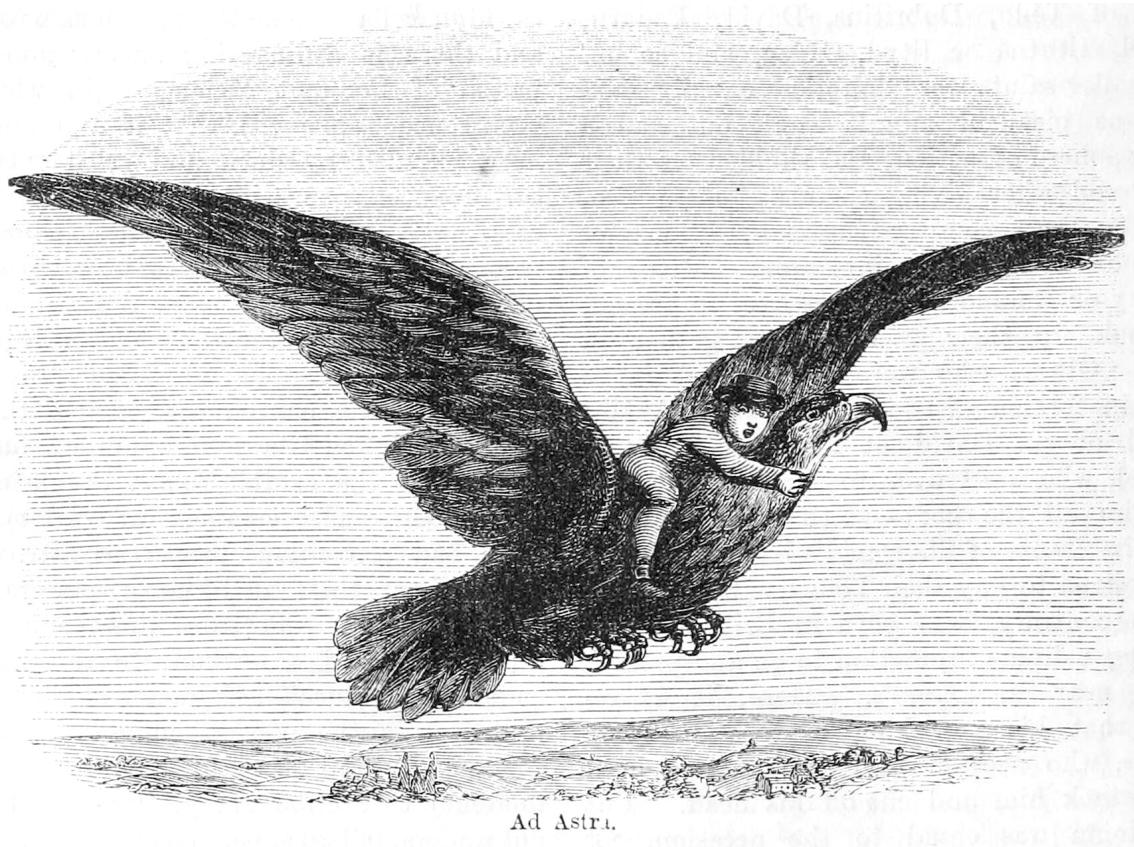
ET L'OISEAU DEVINT OISEAU

Le Nouveau Manuel de l'Oiseleur, court-métrage d'Érik Bullot, consiste en une énumération visuelle de différents objets conservés dans les archives du Musée des civilisations de l'Europe et de

la Méditerranée (Mucem), à Marseille. Ils sont mis en scène et activés, en un sens revitalisés, pour déconstruire leur condition documentaire et en libérer *l'imaginaire*¹. La métaphore de l'autonomie du document y est considérée littéralement, proposant à ces archives de *devenir oiseaux*. Elles interrogent alors les relations qu'entretiennent *l'objet et son double*.

L'incarnation des oiseaux dans ces archives, pour *les faire parler*, utilise une forme théâtralisée de monstration, par la mise en ombres, la manipulation

gantée, l'ensecrètement. Intéressé par les interstices entre la projection et ce qui l'obstrue, Érik Bullot emploie l'historicité absente, ou banale, de ces objets pour en proposer une réécriture appelant à l'inventivité du spectateur*. En réponse à l'extinction des oiseaux, il propose d'aller chercher ces disparus là où ils existent encore, dans l'héritage qu'en laissèrent les humain* d'avant. Le geste théâtral convoque leurs fantômes, pour en revoir les formes, caresser à nouveau leurs plumes, entendre une dernière fois leur chant.



Ad Astra.

Néanmoins, sont-ce les spectres des oiseaux ou ceux des humain* à qui appartiennent ces objets, qui surgissent ? Ces archives sont des ustensiles, des décorations, des pièges, des jouets. Elles servirent à attirer, à séduire, à dresser, à tuer les oiseaux, mais aussi à se divertir, à faire rêver, à fabuler ou à romancer. Elles nous informent sur les manières dont des sociétés appréhendèrent cette espèce et résultent de leurs cohabitations, de l'inscription des oiseaux dans une culture. Les archives nous racontent que ces oiseaux ne le devinrent qu'une fois appréhendés, consommés, que depuis qu'ils participèrent à une pratique. Ce sont des objets figés dont la ligne de temps — leur histoire — fut mise au repos, pour l'inscrire au sein d'une ligne de transmission — l'Histoire. Voilà l'un des points essentiels du court-métrage : questionner l'existence d'un passage entre ce temps endormi et l'activation présente de l'objet. Il se demande s'il est possible de réveiller un document, de l'affranchir de sa condition.

Mais les archives peuvent-elles pour autant devenir des oiseaux ?

Cette possibilité s'élabore sur l'idée qu'une trace, même infime, du *sauvage* a pu s'endormir avec la pratique, qu'une partie de l'oiseau a survécu à sa consommation. Réveil accessible par une incarnation magique, un *anima*, une situation où l'activation de l'objet aurait tiré le fil de l'*obscur* au sein du processus ethnographique. Pourtant, ces chants retrouvés ne sont que les bruits des pipeaux, les plumes et becs sont des simulacres et le plausible d'une présence habitante n'est qu'un reflet, quelques miroitements fantasmagoriques, une fascination due à ce *bling-bling* séducteur d'alouettes.

L'obscurité est alors reléguée au rang d'artifice et ces objets réanimés ne redeviennent pas sauvages. Ce sont plutôt des déclencheurs d'imaginaires, les illusions du marionnettiste* ou du *bonimenteur**, qui donnent corps à un récit. Libre alors de leur faire dire ce que l'on souhaite, d'orienter le regard d'un geste de la

main et de laisser à l'hors-scène toutes ou une partie des histoires endormies. Qu'auraient eu ces archives à nous dire, si elles avaient pu parler librement ? Sur leur participation aux conceptions du monde de ceux qui les posséderent, sur la typicité de ces personnes, sur ce qu'elles sont. Sur les façons dont elles concourent à l'extinction, dont elles la rendent plus palpable et tangible. Dont elles façonnèrent, et façonnent encore, ce que les humain* pensent des oiseaux.

1. Voir le livre « *Le film et son double. Boniment, ventriloquie, performativité* »
Érik Bullot, 2017

Romain Gaëtz

SALLE DES FÊTES

14h30

SÉMINAIRE ORIENTATION/DÉSORIENTATION



Orientation/ Désorientation

Érik Bullet et Muriel Pic
- 2017 -

DOTÉ DU SOUFFLE DE L'ANIMA

« *Dis-moi comment tu racontes,
je te dirai à la construction de quoi tu
participes* »¹

Je me laisse aller à la fabulation, sur le mode du montage et du collage documentaire, à la recherche de « *notre archive animale* »... J'entre en résonance avec le livre de Muriel Pic *En Regardant le sang des bêtes*, avec le séminaire Orientation/Désorientation, et avec le format que celui-ci propose aux regards du public : formes performielles, plurielles, en processus.

Désirer, créer, écrire, filmer, depuis les ravages de notre monde, de nos mondes. Depuis les bouleversements écologiques et climatiques, les violences naturelles innombrables, les exils et les extinctions massives... Cela serait, peut être, tenter d'habiter et d'inventer, ensemble, à partir des ruines, à partir de ce qui est fragmenté et éclaté, à partir de ce qui reste... Mais, c'est bien là la question : que reste-il ?

Que reste-t-il quand le rapport à la mort, à l'animal, à l'autre se dégrade dans nos sociétés ?

Que reste-t-il de toi, cheval blanc de *Berlin Horse*? J'ai en tête les paroles d'une chanson de Rebeka Warrior. *Cheval, mon ami, ta fougue résonne, dorénavant comme la vie. Cheval cours, saute, galope, hennis.* Que reste-t-il de ce même cheval blanc, découpé, en morceaux, dans *Le Sang des bêtes* de Franju?

P19 : 04': 51" / 22": 07'. *Le boucher commence à découper le cheval qui, très vite, ne ressemble plus à un animal.*²

Séparer pour ordonner le vivant... Les techniques modernes d'abattage convertissent des corps en consommables. « *Les parties du corps de l'animal sont traduites en mode de cuisson* », « *on parlera du bœuf, du veau, du porc* ». Le corps mort des animaux abattables devient viande, dépouillés ainsi de leur singularité. Et si en achetant des morceaux de viande dans le supermarché d'à côté, en recoupant ces morceaux dans nos assiettes, nous remâchions l'oubli que c'est une vie que nous nous apprêtons à avaler ?

Rien n'est rouge dans Le Sang des Bêtes et, pourtant, tout est plein d'émotion. (...)
*Le sang des bêtes coule en noir et blanc dans le ruisseau d'épandage jusqu'à la Seine.*³

Utiliser ces morceaux, pour re/panser les apories devenues espaces de possibles.

Recoller, recoudre, assembler de nouveau.

Je cherche.

Me reviennent les gestes d'*Art Orienté Objet*.

Marion Laval-Jeantet, assistée de Benoît Mangin, a fondé en 1991 le collectif *Art Orienté Objet*, abrégé ici en AoO. Pour elleux, la question de la relation de l'humain* avec la nature est centrale. Récusant la rupture nature/culture que la tradition a voulu accentuer, elleux espèrent voir advenir un état de civilisation où la communication serait possible, où l'humain* ne serait plus confronté au silence des bêtes et sortirait de son orgueilleux isolement. Elleux expriment, à travers leurs pratiques, le rêve d'une perméabilité entre les règnes composant la nature. Cette conviction fonde l'engagement écologique d'AoO.

Une de leurs performances, *Que le cheval vive en moi* (2011), est une tentative de faire entrer un cheval en soi, de devenir cheval*. Performance avec trois protagonistes: les artistes et un cheval. Benoît Mangin en blouse blanche campe le scientifique. Il injecte dans le corps de Marion Laval-Jeantet habillée de noir, figurant l'organisme modèle, le sang du cheval. Comme prolongation de l'expérimentation biologique, les artistes vont procéder à une "chevalinisation"

visuelle de la performeuse, tournant le dos au vieil anthropomorphisme de l'interaction homme-équidé. Pour ce faire, Benoit Mangin chausse sa partenaire de deux prothèses de jambes équinisées, sous le regard de l'animal. La prothèse peut être vue comme le chaînon manquant entre deux systèmes cognitifs : celui de l'humain et celui de l'animal. L'artiste chaussée se met à l'amble de son compagnon, son compagnon cheval. L'objet artistique est là, transfigurant la mythologique image du centaure en une nouvelle dimension : celle d'un croisement trans-spécifique ébauché.

Que le cheval vive en moi fait du corps de l'humain le siège de l'expérimentation et de l'animal le sujet d'une attention. Marion Laval-Jeantet a réchappé à l'expérience au prix de bouleversements métaboliques très importants. «*J'aimerais sentir des effets manifestes du cheval en moi, mais seule la fièvre s'impose*».

Nous en sommes là, pour l'instant. Se créer une ouverture du champ des possibles, une esthétique du croisement et l'incarnation plastique d'une défense de la biodiversité. L'hybride animal tel une fiction en marche, pas encore tout à fait possible, plus tout à fait fictive, ouvrant la brèche d'une autre manière d'être au monde en rapport profond avec l'altérité.

Contre-récits, nouvelles histoires, montages, pour amorcer un processus de "réparAction". Permettant peut-être de dépasser la question inter-espèce et de prendre place dans ce taxon. On y accèderait par fragments, fragments entre réel et fiction donc, par morceaux d'expériences, aux frontières des mondes humain et non humain.

Atomic Garden : sur la fleur atomique, un papillon se pose, pour butiner le devenir autre. Survivance et reconfiguration, après le *collapse* de l'humain.

1. Isabelle Stengers, *Fabrique de l'espoir au bord du gouffre : À propos de l'œuvre de Donna Haraway*, in *La revue internationale des livres et des idées*, n° 10, mars 2009.
2. Muriel Pic, *En Regardant le sang des bêtes*, 2017.
3. *Ibid.*

Mahé Cabel

SALLE JONCAS

10h15

SÉMINAIRE ORIENTATION/DÉSORIENTATION

Hors Champ vous propose d'alterner l'utilisation du point médian et de l'astérisque (*) comme une troncature qui s'utilise pour interroger les habitudes d'accord de genre et de nombre. L'intention est de laisser ouvert le répertoire des identités et des subjectivités. Ce choix provient d'une proposition de Sam Bourcier, dans sa «Petite "grammaire" du français queer et transféministe», au début d'*Homo Inc.orporated*.

Rédacteur*

Julien Baroghel

Marie Clément

Garance Le Bars

Mehdi Sahed

Mahé Cabel

Romain Goetz

Gaëlle Rilliard

Alix Tulipe

Graphiste

Orane Grussin

Photographes

Romain Goetz

p. 1

Collective work · London:

p. 3

Bradbury & Evans, 1865

Daily Herald Archive at National Science and Media Museum

p. 4

SALLE CINÉMA	SALLE DES FÊTES	SALLE SCAM	SALLE MOULINAGE	SALLE JONCAS	SALLE L'IMAGINAIRE
10:00 RENCONTRES PRO. ÉCRIRE ET DÉVELOPPER UN DOCUMENTAIRE DE CRÉATION <i>Rencontre autour du projet : Das Rad, voyage d'un vélo</i>	10:00 ROUTE DU DOC: VIETNAM La Clinique du Docteur Thi 34' - VOSTF Memory of the day 1' - Sans dialog. Pomelo 70' - VOSTF	10:15 JOURNÉE SCAM Mes voix 52' - VOSTF North 48' - VOASTF	10:15 EXPÉRIENCES DU REGARD Le Baiser du silure 15' - VOFSTA	10:15 ORIENTATION/ DÉSORIENTATION (SÉMINAIRE 3) Avec Érik Bullet et Muriel Pic Bêtes en miettes 11' - VOFSTA	10:30 JOURNÉE SCAM (DIFF. SIMULTANÉE) Mes voix 52' - VOSTF North 48' - VOASTF
14H30 RENCONTRES PRO. <i>UNE HISTOIRE DE PRODUCTION: Les Films de la Butte</i> <i>Delphine et Carole, insoumuses</i> 70' - VOFSTA <i>Le Premier Mouvement de l'immobile</i> 81' - VOSTF	14:30 ORIENTATION/ DÉSORIENTATION (SÉMINAIRE 3) Avec Érik Bullet et Muriel Pic Nouveau Manuel de l'oiseleur 12' - VOFSTA Berlin Horse 9' - Sans dialog. Atomic Garden 8' - Sans dialog. Black Pond 43' - VOA, trad. simult.	14:45 JOURNÉE SCAM À Mansourah, tu nous as séparés 71' - VOSTF Le Bon Grain et l'Ivraie 94' - VOSTF Vater mein Bruder 80' - VOSTF Akaboum 30' - VOFSTA	15:30 EXPÉRIENCES DU REGARD (2E DIFFUSION) Le Baiser du silure 15' - VOFSTA Vater mein Bruder 80' - VOSTF Akaboum 30' - VOFSTA	14:45 ROUTE DU DOC: VIETNAM Point de départ 81' - VOSTF The Future Cries Beneath Our Soil 96' - VOSTF	15:15 JOURNÉE SCAM (DIFF. SIMULTANÉE) À Mansourah, tu nous as séparés 71' - VOSTF Le Bon Grain et l'Ivraie 94' - VOSTF
21:00 ORIENTATION/ DÉSORIENTATION (SÉMINAIRE 3) Avec Érik Bullet et Muriel Pic <i>Le Territoire des autres</i> 92' - VOF	21:00 LE CINÉMA EN ACTES D'EDGAR MORIN (2E DIFFUSION) Chronique d'un été 86' - VOF	21:15 JOURNÉE SCAM L'Époque 90' - VOFSTA	21:15 EXPÉRIENCES DU REGARD Phalène 52' - VOSTF Faites sortir les figurants 61' - VOSTF	21:15 ROUTE DU DOC: VIETNAM Lettres de Panduranga 35' - VOSTF Landscape Series no. 1 5' - Sans dialog.	21:00 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE: SWANN DUBUS & TRAN PHUONG THAO (2E DIFFUSION) Rêves d'ouvrières 52' - VOSTF I Died for Beauty 8' - Sans dialog. Le Dernier Voyage de Madame Phung 87' - VOSTF
23H15 ROUTE DU DOC: VIETNAM (2E DIFFUSION) <i>Point de départ</i> 81' - VOSTF					Avec ou sans moi 80' - VOSTF
BLUE BAR	LIBRAIRIE HISTOIRE DE L'ŒIL	SALLE DE PROJ. COLLECTIVE	CINÉMA LE NAVIRE (AUBENAS)	COOP. FRUITIÈRE	PLEIN AIR
12:30 <i>Présentation des formations écoles documentaire</i>	18:00 <i>Présentation du livre-DVD Diari di un maestro, de Vittorio De Seta par Federico Rossin</i>	18:15 <i>Le Village (ép. 5 & 6) 2x52' - VOFSTA</i>	20:30 <i>Histoire d'un regard</i> 93' - VOSTF <i>En présence de Mariana Otero</i>	21:15 <i>Projection des films du Master 2 Documentaire de création de Lussas</i>	21:30 <i>L'Âcre Parfum des immortelles</i> 79' - VOFSTA
18:00 <i>AG Lumière du monde</i>					

VENDREDI 23 AOÛT 2019

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 150



Feu

Nadya Zakharova

- 2016 -

«NOTHING IS SEEN IN THE FOG»

Une main d'orang-outan, un visage abîmé, puis les étincelles d'un feu qui s'envolent dans la nuit noire. Des instants fugaces, volés au mouvement du monde. La densité du noir et blanc rend

indistinct ce qui apparaît devant nous. C'est l'enchevêtrement de ces premiers plans qui les charge d'une ardeur qui éclaire le regard. Le silence les fait surgir progressivement. Une femme marche sur un chemin enneigé, dans la forêt. Et il nous faut d'abord faire l'expérience de voir. Sur un ciel barré de nuages noirs, le soleil apparaît, et avec lui le son. Le crépitement d'un feu se propage, et enveloppe les éléments. Comme s'il fallait trouver un nouveau chemin.

On entre en ville. Les constructions en tôle et les routes de terre battue font écho à la fragilité des visages et des corps qui, tour à tour, apparaissent. On comprend que ces personnes sont en marge : des gens emportés aux bordures d'un monde en marche. On s'attache aux moindres gestes, au moindre regard. Leurs visages persistent dans notre mémoire, comme ils s'inscrivent dans les plans. Le noir et blanc renforce l'impression d'un

temps immanent : ils ont toujours été là, nous aussi.

Un garçon peine à attacher un bidon plein d'eau sur un vélo. Dans le soin qu'il porte à sa tâche, il annule toute mise à l'écart. L'attention qu'on lui porte en le regardant abolit la distance instituée. Dans la durée du plan, il apparaît comme force centrifuge.

Les alentours changent. Le béton s'estompe pour laisser place à des lieux à mi-chemin entre nature et ruines. Un déplacement est amorcé que le cadre accompagne, lui aussi : les plans rapprochés, qui enfermaient les visages et les corps au milieu de l'architecture, s'élargissent finalement pour englober presque toute la steppe, ses occupants humain* et animaux, ses montagnes et son ciel orageux. Cet élan englobe les différents espaces. Le chemin du film devient le lieu d'une exploration.

Un ours somnole dans sa cage, un fou récite un poème depuis les barreaux de sa fenêtre ; ces rencontres nous amènent au bord d'un lac où repose une barque abandonnée.

Tout comme les humain*, les animaux forment une constellation du vivant : oiseaux, chiens, chèvres, vaches font exister eux aussi les paysages, dialoguent avec les êtres. Une force se dégage de cette liaison, une empreinte d'osmose qui se construit à la cadence du voyage.

Cette translation topographique est aimantée par un désir puissant : celui d'aller voir.

À l'œil de la réalisatrice se télescope celui de la caméra qui, comme une longue-vue, lui permet de voir ce qu'elle appréhende. Le montage rend possible l'échange entre un groupe de jeunes filles, les yeux brillants rivés sur la caméra, et une vieille femme courbée, qui sourit,

elle aussi levant les yeux jusqu'à cet œil. La rencontre est fabriquée mais bien palpable. Une fois émergées du tissu du monde, les images réunies, vécues résonnent pour créer un abri. Le film devient le lieu où coïncident les éléments pour « faire monde ».

« *Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. [...] Donc le poète est vraiment voleur de feu.* » Ce que Nadya Zakharova offre au regard s'enrichit jusqu'à devenir une exhortation à la liberté. Aller de front face à l'autre, le regarder dans les yeux, rendre tangible la puissance du lien humain.

Garance Le Bars

SALLE JONCAS

14h45

RENCONTRE ARTUR ARISTAKISIAN

La Ruelle de Tru'ò'ng Tiêu

Thu Nguyen Viêt Anh

- 2009 -

FRAGILE DISTANCE

Stagiaire à l'École de Théâtre et de Cinéma de Hô Chi Minh-Ville, Thu Nguyen Viêt Anh a suivi les Ateliers Varan initiés au Vietnam depuis 2005. *La Ruelle de Tru'ò'ng Tiêu* (2009) vient retravailler le premier film réalisé dans ce cadre, *La Ruelle*, quatre années auparavant. Alors que le premier film permettait à la réalisatrice d'aller rencontrer les voisin·e·s de sa colocation étudiante, en cinéma direct, pour témoigner de leur vie quotidienne souvent chaotique,

le deuxième mûrit un scénario - sur la manière dont l'argent circule dans cette ruelle où tous empruntent pour s'acheter un scooter ou un ordinateur - et se met en quête d'une image plus soignée, d'une narration plus distanciée.

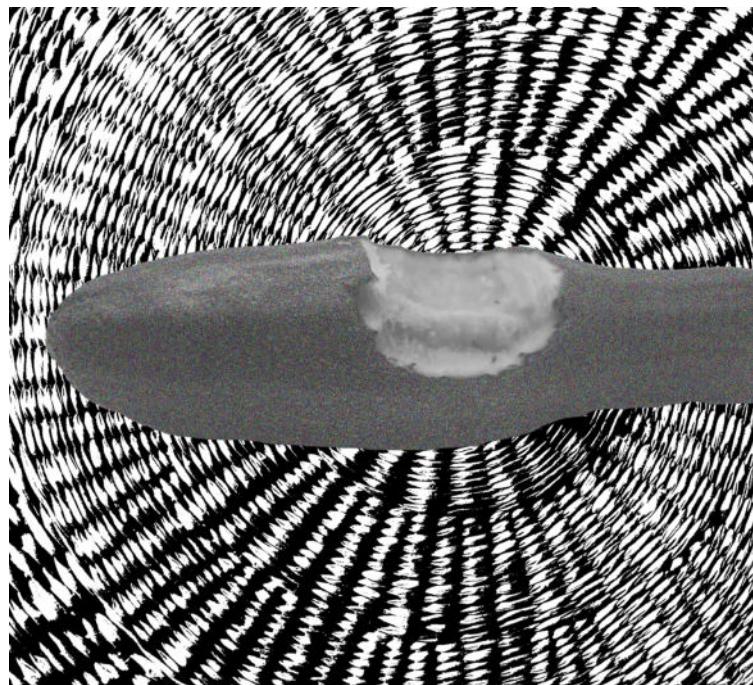
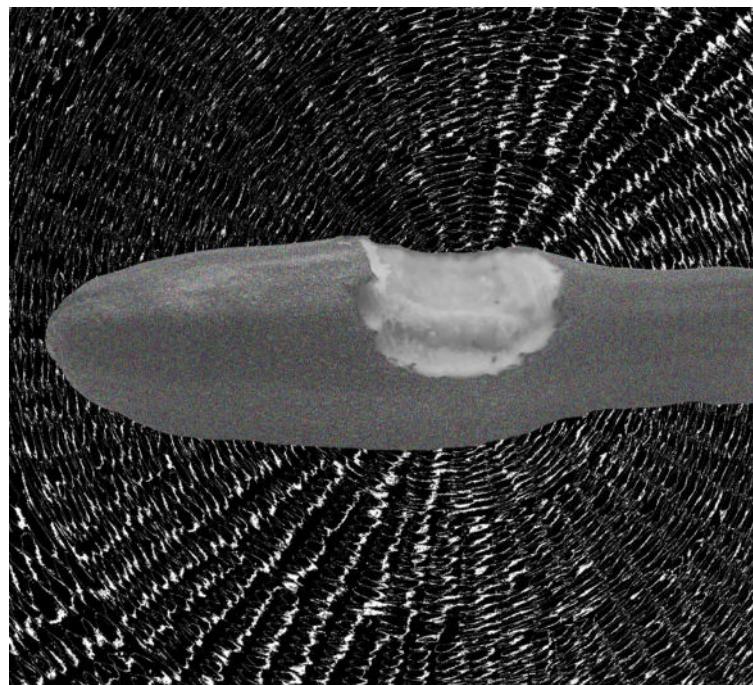
Cadres léchés, observation muette : le film peine à commencer, la caméra postée dans un coin pourrait être tenue par une étrangère. Au petit jour, la cinéaste monte dans une chambre, une famille dort sur un matelas à même le sol, un père réveille son fils pour l'amener à l'école. Tout à coup, une force circule, une histoire naît ; la caméra de Thu Nguyen Viêt Anh a trouvé sa place. S'agit-il de ses proches, de ses ami·e·s ? Nous ne saurons jamais quel lien l'attache à cette maison, mais le regard boudeur d'un enfant adressé à la caméra,

les panoramiques balayant la ruelle depuis le balcon sont ceux d'une habituée des lieux. C'est à cette place qu'elle pourra aborder la précarité des habitant·e·s, mais elle ne l'occupe pas pleinement, préfère prendre du recul, se détacher de là où elle a vécu.

La voix off du premier film assumait le « je », celui-ci choisit de déléguer la narration. Elle s'amuse, invite ses personnages à présenter ses intentions à sa place ; devant sa caméra, iels l'apostrophent sur son désir de montrer leur pauvreté. Lorsqu'elle doit questionner ou répondre au tournage, elle coupe au montage ou rend sa voix imperceptible par le mixage. Cette volonté de s'effacer au nom de l'objectivité fait chanceler l'énonciation, risque d'éviter la place de la cinéaste. C'est en filmant (*suite page 6*)







Images créées par Orane Grussin, inspirées par le visionnage de
How Green The calabash Garden Was de Truong Minh Ouy

la vie d'un appartement qui ressemble à s'y méprendre à celui qu'elle occupait qu'elle parvient à raconter le lent processus de l'achat d'un nouvel ordinateur ou les jalousies entre voisin·e·s comparant les prêts obtenus à la banque. C'est sa connaissance des habitant·e·s qui permet qu'une réflexion s'élabore pour elle, avec elle, entre blagues, coups de gueule et coups de main. Lorsqu'elle reprend son point de vue extérieur, le vieil homme qui fait sa gymnastique ne donne plus à voir que les moulinets étranges de ses bras.

Ce que l'on peut, ou non, savoir et voir depuis sa place, Aline Magrez s'y est aussi confrontée lorsqu'elle a participé au programme « regards croisés » de l'INSAS en 2016. En six semaines à Hanoï, avec comme objectif de réaliser un film, elle s'est ingénierie à traduire l'extériorité de son regard. Dans *No'I*, elle fait d'une ruelle d'Hanoï traversée

par un train un espace d'inquiétante étrangeté. Sans sous-titres, remixées, les paroles sont réduites à d'étranges appels, sans plus de sens que les bruits des machines ou qu'une musique lancinante. Les visages et les silhouettes, décadrées, font douter d'une commune humanité. Seule une petite fille qui tente d'interpeller la caméra en anglais semble s'adresser à nous. Le formalisme du film assume la distance culturelle, et questionne l'exotisme du regard. Film somptueux, luxueux.

À Tru'o'ng Tiên, la ruelle se transforme en ruisseaux à la moindre pluie. Alors que dans ce deuxième film, les plans contemplatifs se succèdent, le premier s'était risqué à dénoncer la corruption qui les provoque, grâce au témoignage d'un habitant protégé par l'obscurité. Selon que l'on sait ou non comment l'argent des canalisations a été détourné,

le·la spectateur·trice ne regarde pas de la même manière les plans d'inondation de la rue. N'en sachant rien, elle peut sembler une misère épique. En comprenant les tenants et aboutissants, elle devient politique.

Cette esthétique du retrait, en produisant des formes moins authentiques, moins polémiques offre à un film comme *La ruelle de Tru'o'ng Tiên* l'accès à une audience internationale. Mais cette volonté de formalisme permet-elle de témoigner de ce dont les cinéastes vietnamien·ne·s sont intimement porteur·se·s ?

Gaëlle Rilliard

SALLE SCAM

10h15

ROUTE DU DOC : VIETNAM

« Au montage, la poésie est apparue »

ENTRETIEN AVEC MATHIEU TAVERNIER

Dann Zardin Pépé, 2018

Votre film, *Dann Zardin Pépé*, témoigne de la spoliation de terres des habitant* de l'île de la Réunion sous prétexte d'aménagement. Lorsque vous évoquez les responsables, vous dénoncez la mairie et la SEDRE (Société d'Equipement du Département de la Réunion). Les membres de votre famille, eux, accusent souvent un « il ». Qui est désigné par ce pronom ?

Ce « il » a plusieurs visages : celui du colon de l'époque de l'esclavage, du *groblanc* d'aujourd'hui, mais aussi celui du système étatique.

Ce prénom recouvre les figures de l'autorité que l'on ne nomme jamais précisément, par peur inconsciente des représailles. Il représente bien le combat que l'on a mené. Au moment du tournage, ma famille était en pleine négociation avec la mairie pour essayer de récupérer une terre, il n'était

pas évident pour moi de les mettre en cause. Mais je me suis dit : « *de toute façon, on va sortir perdant de cette histoire.* » Les personnes qui y travaillent sont des fantômes ; on adresse des lettres à des gens que l'on ne voit jamais. C'est comme cela qu'ils réussissent à gagner leur combat : ils nous assomment à coup de lettres, de papier. Cela aurait été beaucoup plus simple si nous avions eu des personnes physiques en face de nous. Voilà ce que recouvre ce « il ». J'avais représenté sous forme d'animation la figure du colon, de l'homme habillé tout en blanc qui habite dans sa grosse villa et dirige une sucrerie coloniale. Nous pensions la mettre au tout début du film, mais cela apportait beaucoup de confusion et je n'avais pas envie d'attirer l'hostilité sur ma famille. Je ne l'ai donc pas gardée au montage. Cela ne me gêne pas, car ces gens riches sont déjà assez présents partout, dans les médias, les informations...

Parmi les membres de votre famille, vous vous attachez particulièrement au personnage de votre tante et nourrice. Pourtant, sa fragilité contraste avec la mobilisation des autres personnages pour préserver leurs terres. Comment s'est dessiné ce choix ?

Au moment du tournage, j'ai passé plus de temps avec ma tante qu'avec les autres car elle était là tout le temps dans cette cour ; elle habite là. Sa vie n'a pas été toute rose. Ma tante est un peu emprisonnée dans son esprit, dans son corps. Elle a un oiseau chez elle. Son rapport avec cet oiseau témoigne de sa solitude. Elle lui parlait plus qu'à moi ! Son incapacité à le laisser s'envoler renvoie au thème de la liberté créole, qui avait fait partie de l'écriture du film. Son personnage permet aussi de faire dialoguer deux générations, deux regards, sur le thème de la liberté. Au moment où, au montage, la poésie est apparue, son personnage a pris le pas sur les autres. Cela reflète aussi l'évolution de l'état d'esprit de la famille ; le lâcher prise l'a emporté sur cette volonté de se battre à tout prix, de faire changer les choses.

Votre voix off prend une forme poétique ; comment ce travail de la langue participe-t-il de la construction d'un regard réunionnais, distinct d'un regard français sur la Réunion ?

J'avais participé à un concours de poésie en créole il y a quelques années. Cette expérience m'a aidé à penser l'écriture du film. J'avais écrit des textes pour mes dossiers sans savoir si j'allais les utiliser ; puis au moment du montage, leur place est devenue évidente. La poésie permet d'exprimer ce qui est difficile à aborder frontalement. Nous avons beaucoup de poètes engagés à la Réunion. Pour nos ancêtres qui travaillaient dans les champs de canne à sucre, il était

difficile de parler de la dureté de leur vie, et ils chantaient leur douleur. Aujourd'hui, les jeunes du courant artistique «*fonnkèr*» (fond'coeur) disent leurs textes un peu comme dans le *slam*, même si leur pratique est propre à la Réunion. Elle est née dans les années 1970, à un moment où les jeunes se sentaient opprimés et avaient besoin de liberté par rapport à l'éducation française. La motivation du courant «*fonnkèr*» aujourd'hui est de réinventer une manière d'être-au-monde en se détachant du conditionnement français.

Le film est en langue originale créole et sous-titré en français. Comment décririez-vous la manière de passer d'une langue à l'autre à la Réunion ?

Le créole est ma langue maternelle. La langue française est représentative de la norme : elle est utilisée par les politiques, l'administration, les médias. De ce fait, la langue créole est de moins en moins utilisée par la jeune génération. Pour réussir sa vie, il faut parler français. Pourtant, il est prouvé que la langue maternelle est non seulement notre vecteur d'apprentissage des mots, mais aussi de la vie. Par elle, on apprend à dire et ressentir les choses. Aujourd'hui, les enfants sont élevés dans la langue française, car il y a une occultation de la langue créole. La nouvelle génération a donc du mal à passer d'une langue à l'autre. Si la langue créole était plus valorisée, cela changerait beaucoup l'être-au-monde des jeunes réunionnais ; il y aurait moins de problèmes d'identité, de déni de soi, d'échec.

Propos recueillis par Gaëlle Rilliard

SALLE JONCAS

21h15

DocMONDE

Hors Champ vous propose d'alterner l'utilisation du point médian et de l'astérisque (*) comme une troncature qui s'utilise pour interroger les habitudes d'accord de genre et de nombre. L'intention est de laisser ouvert le répertoire des identités et des subjectivités. Ce choix provient d'une proposition de Sam Bourcier, dans sa «Petite "grammaire" du français queer et transféministe», au début d'*Homo Inc.orporated*.

Rédacteur*

Julien Baroghel

Marie Clément

Garance Le Bars

Mehdi Sahed

Mahé Cabel

Romain Goetz

Gaëlle Rilliard

Alix Tulipe

Graphiste

Orane Grussin

Photographe

Garance Le Bars

p. 1

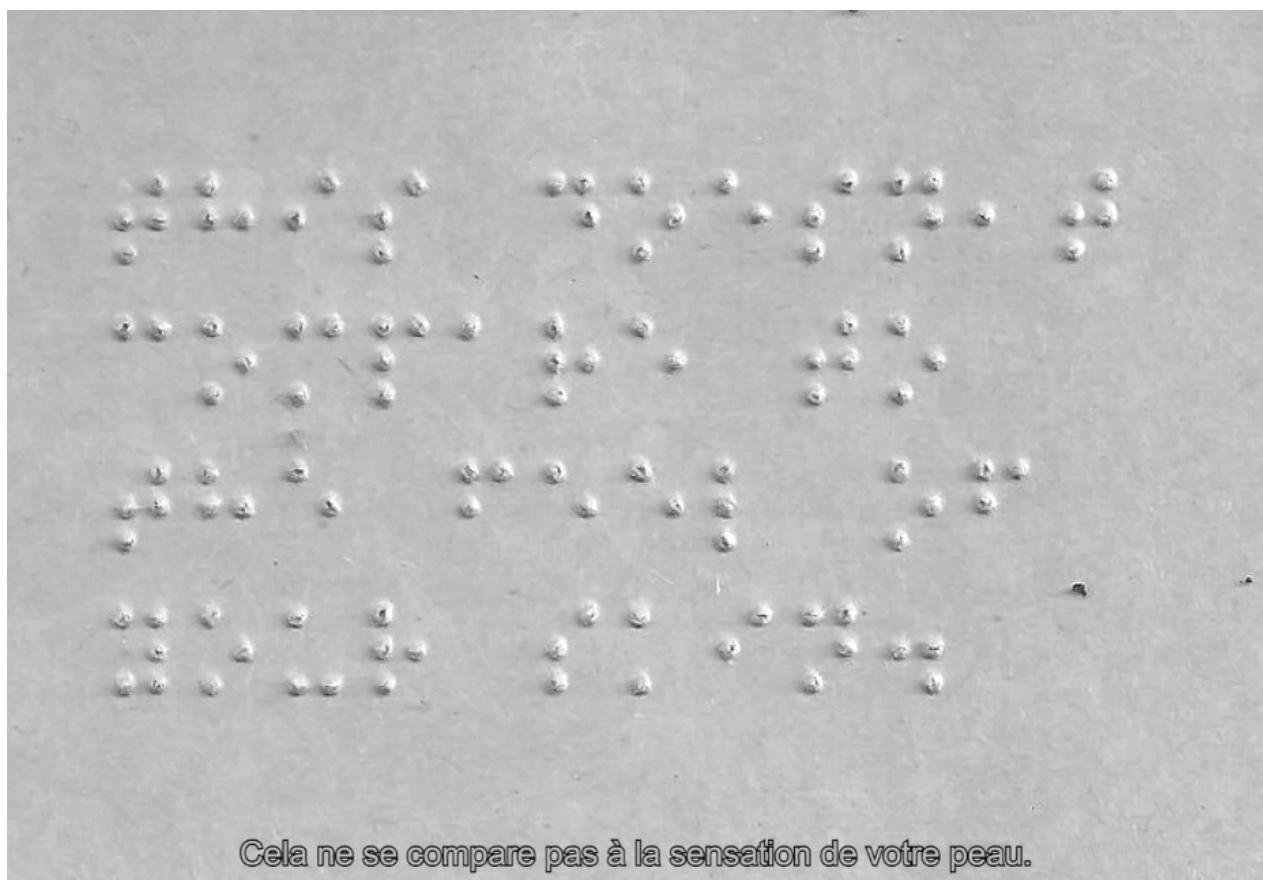
SALLE CINÉMA	SALLE DES FÊTES	SALLE SCAM	SALLE MOULINAGE	SALLE JONCAS	SALLE L'IMAGINAIRE
10:30 ORIENTATION/ DÉSORIENTATION (2E DIFFUSION)	10:30 EXPÉRIENCES DU REGARD (2E DIFFUSION)	10:15 ROUTE DU DOC: VIETNAM	10:15 EXPÉRIENCES DU REGARD	10:15 ARTUR ARISTAKISIAN (RENCONTRE)	10:00 RENCONTRES PRO.
Le Sang des bêtes 22' - VOF	Faites sortir les figurants 61' - VOSTF	How Green The Calabash Garden Was 15' - VOSTA, trad. simult.	Fragiles 27' - VOF	Avec Artur Aristakisian, Elena Gutkina et Nadia Zakharova	PRÉSENTATION DU FONDS DE SOUTIEN AUDIOVISUEL SÉLECTIF ET AUTOMATIQUE DU CNC POUR LE DOCUMENTAIRE DE CRÉATION
Nouveau Manuel de l'oiseleur 12' - VOFSTA	JOURNÉE SCAM (2E DIFFUSION)	The City of Mirrors 14' - VOSTA, trad. simult.	In Another Life 77' - VOSTF	Ladoni 140' - VOSTF	
Bêtes en miettes 11' - VOFSTA	L'Époque 90' - VOFSTA	Grandfather 10' - VOSTA, trad. simult.			
	North 48' - VOASTF				
		The Story of Ones 10' - VOSTA, trad. simult.			
		La Ruelle de Truong Tien 48' - VOSTF			
14:30 RENCONTRES PRO.	14:30 DOCMONDE	14:45 ROUTE DU DOC: VIETNAM	15:30 EXPÉRIENCES DU REGARD (2E DIFFUSION)	14:45 ARTUR ARISTAKISIAN (RENCONTRE)	14:30 RENCONTRES PRO.
UNE HISTOIRE DE PRODUCTION: Macalube Films	Phalène 52' - VOSTF	À qui appartient la terre? 54' - VOSTF	Fragiles 27' - VOF	Avec Artur Aristakisian, Elena Gutkina et Nadia Zakharova	RENDEZ- VOUS TĒNK
L'Âcre Parfum des immortelles 79' - VOFSTA	Hitch : Une histoire iranienne 78' - VOSTF	Memory of the Blind Elephant 14' - Sans dialog.	In Another Life 77' - VOSTF	Le Loup et les Sept Chevreaux 52' - VOSTF	Enjeux actuels et à venir de la plateforme du cinéma documentaire
		Journey of a Piece of Soil 25' - Sans dialog.		Feu 60' - VOSTF	
		17H00 (2E DIFF.)	17H30 JOURNÉE SCAM (2E DIFFUSION)		
		Pomelo 70' - VOSTF			
		The Future Cries Beneath Our Soil 96' - VOSTF	À Mansourah, tu nous as séparés 71' - VOSTF		
21:00 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE: ROBERT E. FULTON	21:15 ARTUR ARISTAKISIAN (RENCONTRE)	21:15 EXPÉRIENCES DU REGARD	21:15 DOCMONDE	Dann Zardin Pépé 48' - VOSTF	
Kata 2' - Sans dialog.	Avec Artur Aristakisian, Elena Gutkina et Nadia Zakharova	Charleroi, le pays aux 60 montagnes 126' - VOFSTA		Schoon Donker 71' - VOSTF	
Street Film Part 7 5' - Sans dialog.	On the Bowery 62' - VOA, trad. simult	SALLE DE PROJ. COLLECTIVE	ST-LAURENT S/S-COIRON		PLEIN AIR
Reality's Invisible 50'		18:15 Le Village (ép. 7 & 8) 2x52' - VOFSTA	21:00 Nuit de la radio Nombre de places limitées. Pré-inscription à l'accueil public		
Street Film Part 17 3' - Sans dialog					

SAMEDI 24 AOÛT 2019

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 151



Et des ruines que tu me laisses

Antoine Vazquez
- 2019 -

« N'ENTENDS-TU PAS
CETTE RUMEUR AU LOIN
QUI GRANDIT »

« Car (je) mon corps reste insoumis et sauvage
Car (je) mon corps déborde les barrières qui lui ont été assignées
Car (je) mon corps est traversé par l'élan de dire
Car je pousse je grandis je me transforme
Car j'explose en images
Car ainsi
Mon corps me revient. »¹

Antoine,
Et des ruines que tu me laisses propose un déplacement du regard sur nos relations corps et espaces, sur notre rapport au corps comme lieu désirant, à travers le prisme de la caméra, comme tu dis. *Sortir des chemins battus*. Pour ce faire, tu utilises la pratique du *cruising*, en filigrane, comme potentiel réflexif et comme matière pour construire ton film ; et la figure du *cruiser* comme sujet de celui-ci. Le cruiser est un errant, dont les sens sont en plein éveil, sensibles

au moindre bruissement, au moindre souffle.

Une ode au voyage, donc. On voyage à travers ton film, et pourtant ses plans sont fixes, contemplatifs. Sauf la scène du début, *travelling*, on suit un motard. Celui-ci nous emmène au lieu où tout se joue ; entre un village et sa nature environnante.

Les ponts, tu les fais à travers tes plans, par métaphores diluées d'images renvoyant à nos clichés collectifs. Je pense à ce que tu m'as dit, *filmer le village, filmer la nature, en tête, ce paradoxe d'un monde hyper ennuyeux, et la nature foisonnante, sans humain** ou presque.

Un langage qui ne se dit pas directement. Tu rajoutes encore un filtre, la voie *off*, ta voix. *Elle est là comme une double adresse, privée et collective.* En un murmure, *de l'ordre du témoignage, de l'intime et du politique.* Sublimer, aller contre l'imaginaire attendu de nos désirs, c'est cette rumeur, la rivière, toujours présente, c'est le canevas du film. *To cruise* signifie "croiser" pour un bateau ou "voler" pour un avion, "naviguer" dans les deux cas. Un *cruiser* est un croiseur, un être en itinérance, flâneur, rêveur, a *cruise*, une croisière. Naviguer, à contre courant : « *une étreinte à travers ce mur qui s'effondre entre nos corps (...) certains poissons prennent le risque de remonter le courant.* »

La beauté est subjective, à questionner, à déconstruire. Me reviennent deux plans de ton film. Le premier, dans un jardin privé, un touriste photographie un iris. Cette fleur, cliché du désir par excellence, est cultivée, créée de toute pièce par l'humain*, rattachée au désir hétéronormé. Dans l'autre plan, nous voyons le bas du buste et les jambes d'un homme en posture d'attente, de dos, au milieu d'une nuée de fleurs sauvages, hautes, invasives, violettes. Le genre et la sexualité, par le prisme des fleurs. Ces plantes, mauvaises herbes, auquel personne ou presque ne porte attention, détiennent un savoir sur la place que nos sociétés laissent aux désirs. Tu dis, *on nous laisse ces espaces là, les ruines, dont personne ne veut. L'espace public nous a interdits, le système, la norme nous a interdits, et nous on investit, on construit à partir de ruines.*

Je déploie : *J'invente ma vision ni « naturelle », ni « normale », ni « objective », mais réelle puisqu'elle surgit du désir. Nos désirs font désordre, nos désirs choquent, ils ne vont pas de soi, ils bouleversent l'ordre établi. Qu'on le veuille ou non nos désirs sont politiques.*

Ce que nous regardons, à la fin de ton film, s'appréhende-t-il au point du jour, à l'aube d'un nouveau monde ? Ou bien au crépuscule du vieux monde ?

Nous sommes là, dans l'heure rose, à la croisée.

Merci à toi.

1. Extrait du « *Manifeste pour un cinéma corporel* » de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki.

Mahé Cabel

Ce texte est une forme de réécriture sensible d'une rencontre, d'un échange, entre la spectatrice que je suis, et le réalisateur du film Et des ruines que tu me laisses, Antoine Vazquez.

Les corps se relâchent, la voix se pose, les rêves se déplient, les désirs s'ajustent. Il n'est pas tant question ici d'une scène de sexe, que d'une sexualisation de l'espace et de l'érotisation d'un mouvement exploratoire. Ta caméra, ton regard, ton désir, traitent de la manière d'être à et dans l'espace, au corps et dans la nature, à l'intérieur et dans l'extérieur des « *aires morales* ».

Chacun des deux devient la relation de l'autre.



Ce n'est qu'après

Vincent Pouplard

- 2019 -

AU CRÉPUSCULE

Allia, Hamza, Killian et Maélis sont à la frontière entre l'enfance et l'âge adulte. Il* trouvent au sein de ce film un espace dans lequel se raconter. À travers le récit de soi – au passé puis au présent – il* nous emmènent à leur rencontre. Ce film est leur empreinte, la marque de ce temps éphémère et intangible du passage entre deux âges.

Après *Pas comme des loups*, Vincent Pouplard s'intéresse une nouvelle fois à la jeunesse, aux problématiques de l'enfermement et de la quête de liberté. Toujours animé par l'envie de faire des films *avec* ses personnages plutôt que *sur*, le réalisateur pratique un cinéma d'accompagnement. L'amour qu'il porte à ses personnages semble être au fondement même de son dispositif.

Un amour empathique et fraternel. Les récits intimes qui se déploient tout au long du film ne peuvent exister que dans la confiance, construite avec le temps.

Le film est une lente traversée, une échappée vers la lumière, vers la hauteur, symboles poétiques de liberté. Seuls, face caméra, les quatre personnages subissent un moulage du visage. Bandes de tissu et plâtre humide emprisonnent leurs crânes, cachent leurs visages, les privant de la vue, de la parole et de toute forme d'expressivité. Ce motif – déjà présent dans *Pas comme des loups* le temps d'un plan très court, presque subliminal — se retrouve ici au cœur du film. Le retrait du moule les dévoilera ; le positif sera à leur image. Ces moules rendent sensibles les différents états d'enfermement, d'asphyxie, que décrivent les personnages en *off*. Multiple est la nature des enclos qui les retiennent ; leurs barrières sont plus ou moins loin

du corps : elles sont le système, l'école, la famille, ou le corps lui-même.

En nous interdisant de voir ces visages, le film engage notre attention. Enfermés dans des cadres serrés, et le visage rendu monstrueux par cette pâte informe, les personnages nous confient peu à peu leurs états d'âmes, nous éclairent sur leur situation, leur passé, leurs maux et leurs angoisses. Puis les cadres s'élargissent. Bientôt, la caméra les accompagne, de dos, dévoilant leurs silhouettes, ébauchant leurs gestuelles. Il* gravissent des sentiers en solitaire, marchent vers le soleil. En parallèle, de lents travellings sur des terres désertiques et désolées viennent illustrer l'isolement, la dépression, le tâtonnement et la recherche d'une issue à leur mal-être, d'une porte d'entrée vers un avenir encore incertain, impalpable, absent.

Au fil des séquences, les langues se délient. Les paroles entrent en résonance, s'accélèrent, se mélangent.

Puis les moules sont retirés, libérant les personnages de l'obscurité. Dans un moment de grâce, un premier regard perce l'écran. Un sourire lumineux sur un visage portant encore les marques de l'enfance.

Le film s'impose dans ses derniers instants comme une envolée exaltée, lyrique et chargée d'émotion, portée par l'intensité de la voix et des mots

de Jacques Brel. Au crépuscule, les personnages parviennent à leur destination : des lieux habités par l'imaginaire. Dans ces espaces de liberté investis par le cinéaste, ils peuvent contempler le monde, y trouver une place, échapper à leur solitude, mettre un terme à l'errance, vivre paisiblement. *L'âge tendre* est un territoire fabulé ; il peut être un lieu assailli par les angoisses, une île déserte où la mélancolie nous ronge, un labyrinthe où l'on s'égare.

Il est aussi un lieu de liberté habité par le songe, où subsiste l'espoir d'un avenir plus beau.

Mehdi Sahed

SALLE SCAM

21h15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Lettres de Panduranga

Nguyen Trinh Thi

- 2015 -

SUD / NORD

Je voudrais vous parler d'un film sage, un film de chercheur·se·s, qui part d'une addition : temporalité atomique + distance de contamination = projet d'extermination.

Ce film porte deux visions, deux formats : format portrait et format paysage. Ne pouvant coïncider aisément avec ces deux cadres, son récit s'est naturellement dédoublé comme cela était arrivé à l'ouvrage de l'écrivain serbe Milorad Pavic, le *Dictionnaire Khazar* lorsqu'il a été publié en un exemplaire masculin et un exemplaire féminin en 1984. Comme ce livre d'ailleurs, il a pour objet une civilisation « éteinte » selon l'UNESCO, celle des Chams, dont il se pourrait bien que ses survivants peuplent cette zone du sud du Vietnam, où le gouvernement projette la construction de deux centrales.

Sa partie souple et vivante est écrite en allant voir le pays de Panduranga, la région du sud du Vietnam où Nguyen Trinh Thi va à la rencontre des Chams. Pour faire des portraits, elle veut calculer la bonne distance avec les bagues de son appareil, mais finit par jeter ses outils d'étrangère inutiles pour comprendre leur pensée. Au crépuscule, elle parvient à attraper quelques histoires. Elle s'allonge à côté des poitrines de pierre des mères chams et s'imprègne des beautés cachées au cours de siècles successifs d'invasion et de résistance, où l'islam parle aux brahmanes, les brahmanes aux chamanes.

Mais la proximité brouille tout, et elle brûle de prendre de la distance.

Sa partie dure et résistante commence sur les chemins de montagnes de l'ouest du Vietnam, à la frontière cambodgienne, et se poursuit à motos et en bateau jusqu'à la capitale. Format paysage, le cinéaste Jamie Maxton-Graham filme le lointain, l'arrière-plan et sait lire les structures de pouvoir dans les clichés du passé. Fin humoriste, il raye de son ongle l'insignifiance de ce qui assène et enclot.

Comme nos deux yeux, à l'axe légèrement décalé, nous permettent de voir en relief, cette correspondance en diptyque remet en perspective les événements dans le temps et l'espace. Multiples, infinies ; les civilisations se chamarrent, se superposent en palimpsestes, elles ne disparaissent pas. Du haut d'une culture de quinze siècles de matriarcat et d'art anonyme, l'anthropologue français qui apposa son nom sur le musée de la sculpture cham paraît fat. Les photographies des colons français et américains, capables de détruire une œuvre de mille ans en une semaine, s'amenuisent sur l'ordinateur, réduites d'un coup de souris à une petite vignette dans l'alignement de l'histoire.

Gaëlle Rilliard

SALLE MOULINAGE

21h15

ROUTE DU DOC : VIETNAM



Hors Champ vous propose d'alterner l'utilisation du point médian et de l'astérisque (*) comme une troncature qui s'utilise pour interroger les habitudes d'accord de genre et de nombre. L'intention est de laisser ouvert le répertoire des identités et des subjectivités. Ce choix provient d'une proposition de Sam Bourcier, dans sa «Petite “grammaire” du français queer et transféministe», au début d'*Homo Incorporated*.

Rédacteur*

Julien Baroghel
Marie Clément
Garance Le Bars
Mehdi Sahed

Mahé Cabel
Romain Goetz
Gaëlle Rilliard
Alix Tulipe

Graphiste

Orane Grussin

Photographes

Mahé Cabel
Mehdi Sahed
Benjamin Genissel

p. 1
p. 3
p. 5

SALLE CINÉMA	SALLE DES FÊTES	SALLE SCAM	SALLE MOULINAGE	SALLE JONCAS	SALLE L'IMAGINAIRE
10:00 FRAGMENT D'UNE OEUVRE: ROBERT E. FULTON Starlight 5' - Sans dialog. Chant 14' - Sans dialog. Swimming Stone 13' - Sans dialog. Running Shadow Part 1 11' - Sans dialog. Running Shadow Part 2 20' - Sans dialog. Street Film Part 5 13' - Sans dialog. Aleph 17' - Sans dialog.	10:00 DOCMONDE Unt, les origines 56' - VOSTF Yukiko 70' - VOSTF	10:15 ROUTE DU DOC: VIETNAM Neon Sarcophagus 15' - VOSTA The Lotus on the Blue Boots 8' - VOSTA, trad. simult. Another City 25' - VOSTA, trad. simult. Another Place Across the River 9' - Sans dialog. Blessed Land 19' - VOSTA, trad. simult. Ma philosophie à moi 11' - VOSTF	10:15 EXPÉRIENCES DU REGARD La Forêt de l'espace 30' - VOSTF Shelter: Farewell to Eden 81' - VOSTF	10:30 EXPÉRIENCES DU REGARD (2E DIFFUSION) Charleroi, le pays aux 60 montagnes 126' - VOFSTA	10:00 JOURNÉE SCAM (2E DIFFUSION) Mes voix 52' - VOSTF Le Bon Grain et l'ivraie 94' - VOSTF
14:30 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE: ROBERT E. FULTON Moonchild 10' - Sans dialog. Inca Light 17' - Sans dialog. Path of Cessation 54' - Sans dialog. Street Film Part 4 29' - Sans dialog. Wings of Man- Eastern Airlines 1' - Sans dialog.	14:30 DOCMONDE Nofinofy 73' - VOSTF Étincelles 62' - VOSTF	14:00 SÉANCE SPÉCIALE TĒNK/MEDIAPART Notes sur l'appel de Commercy 27' - VOF Nous le peuple 99' - VOF	15:00 EXPÉRIENCES DU REGARD (2E DIFFUSION) La Forêt de l'espace 30' - VOSTF Shelter: Farewell to Eden 81' - VOSTF	14:45 SÉANCE SPÉCIALE On the Water 79' - VOSTA, trad. simult.	
21:00 SÉANCE SPÉCIALE Chemins 80' - Sans dialog.		21:15 EXPÉRIENCES DU REGARD Ce n'est qu'après 29' - VOFSTA Sous le nom de Tania 85' - VOSTF	21:15 ROUTE DU DOC: VIETNAM (2E DIFF.) How Green The Calabash Garden Was 15' - VOSTA Lettres de Panduranga 35' - VOSTF	18:00 ARTUR ARISTAKISIAN (2E DIFFUSION) Le Loup et les Sept Chevreaux 52' - VOSTF Feu 60' - VOSTF	16:30 Léa Tsemel, avocate 108' - VOSTF
SALLE DE PROJ. COLLECTIVE	PLEIN AIR		Le Dernier Voyage de Madame Phung 87' - VOSTF	SALLE L'IMAGINAIRE	GREEN BAR
18:15 Le Village (ép. 9 & 10) 2x52' - VOFSTA	21:30 Solo 85' - VOSTF			14H15 Séance Tēnk/ Médiapart	00:00 Concert Fritette