

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas n° 4

Coïtus non interruptus

Ixe

de Lionel Soukaz [L'Expérience des limites]

Il fut un temps où la gauche attendait encore son tour, où AIDS était une faute d'orthographe, où la FM semblait inimaginable et le carré blanc à la télévision une évidence... C'était le tout début des années 80. Lionel Soukaz achevait *Ixe* : OVNI esthétique, politique et sexuel. Face aux représentations sociales dominantes, il fallait inventer de nouvelles. Il fallait rattraper le temps perdu. Il fallait, absolument. Le film synthétise bien l'ensemble des basculements qui travaillaient la société à cette époque. D'où vient pourtant qu'en 2002, il procure toujours le même sentiment de nécessité ?

Menacé d'interdiction totale, *Ixe* obtint finalement une simple interdiction aux mineurs. En 1981, la Commission de contrôle des films cinématographiques notait : « Ce film qui est une série ininterrompue de flashes, de spots, sur un fond musical souvent violent, et qui s'achève par un long ricanement fort pénible, est apparu à la Commission comme une provocation, et une agression systématiques. (...) La multiplication des flashes très rapides, souvent difficilement compréhensibles, peut en outre être à l'origine d'effets tout à fait imprévisibles au niveau inconscient ».

Ironie de l'histoire (et de la permanence – relative – des structures sociales), ce jugement apparaît aujourd'hui encore totalement justifié... au sens où *Ixe* conserve tout son pouvoir de subversion. Le film de Soukaz peut en effet se lire – mais pas seulement – comme un pamphlet politique total. Pendant quarante-huit minutes, se confrontent, se superposent, se télescopent des images « visibles », celles que reproduisent les détenteurs de la parole légitime et qui reproduisent toujours le(s) Même(s) – le pape en balade, Jacques Chirac en débat, les matchs de football et de tennis, les scènes de guerre... – et des images « invisibles » jusqu'aux années 80 – un homme sodomise un autre homme, une seringue pénètre une veine, un homme se masturbe et jouit, un gode excite l'anus d'un chat... Même confrontation, superposition et télescopage dans le travail musical. Aucune gratuité dans cette accumulation quasi



compulsive : les éléments n'ont de sens que retravaillés, mis en rapport les uns avec les autres, et inscrits dans un propos politique.

Lionel Soukaz ne se contente pas en effet d'opposer représentations sociales dominantes et dominées, il les recompose pour saper les bases de l'une et de l'autre. Pas d'idéalisation de l'homosexualité ou de la drogue, pas de dénonciation du pouvoir politique et religieux. Mais un regard désespéré sur un monde qui va dans le mur s'il ne parvient pas à interroger le concept même de pouvoir. Mais un regard inventif qui rejette les catégories socialement construites d'« homosexuel » et de « drogué » pour s'intéresser au désir brut et aux instincts... « L'objectif de tout mouvement de subversion symbo-

lique, écrit le sociologue Pierre Bourdieu dans *La Domination masculine*, est d'opérer un travail de destruction et de construction symbolique visant à imposer de nouvelles catégories de perception et d'appréciation ». Dans *Ixe*, Lionel Soukaz atteint cette cible.

Exit les questions de l'obscénité, de la pornographie ou de la provocation. Peu importe qu'on justifie ensuite le propos du film ou non, l'essentiel nous semble être d'abord de le comprendre – au sens étymologique du terme : le prendre avec soi, le faire sien. Dans toute sa radicalité. Si *Ixe* procure la même impression de nécessité qu'en 1980, c'est qu'il se coltine l'essentiel : notre ordre symbolique dans ses dimensions politique, sexuelle et esthétique.

Sébastien Galceran

« Trouble Everyday »

Entrevue avec Lionel Soukaz
à propos de *Ixe*

Film culte pour certains, maudit pour d'autres, perdu puis redécouvert pour la plupart d'entre nous, *Ixe* ressort dans son dispositif d'origine en copie neuve restaurée par le service des archives du film du C.N.C. (dont on salue ici la courageuse initiative). L'occasion pour nous de rencontrer un réalisateur toujours déterminé à lutter contre toute forme de censure et d'intolérance. Un cinéaste qui archive dans son appartement un journal

filmé entamé en 1991. Avis donc aux cinéphiles, programmeurs et historiens du cinéma.

Hors Champ : Quelle est la genèse du film et tes préoccupations à l'époque ?

Lionel Soukaz : Je suis né en 53 et en 74, la majorité est à vingt et un ans. Giscard va changer cela mais la loi reste discriminatoire puisqu'elle n'est pas la même pour les hétérosexuels et les homosexuels. Jusqu'en 82, l' homo- ●●●

●●● sexualité est considérée comme un fléau social. Je suis donc un jeune qui se découvre homosexuel dans une société qui ne l'admet pas. Je me tourne alors vers des gens comme Jean-Louis Bory ou Guy Hocquenghem. En 79, je réalise *Race d'Ep* qui est classé X. Un an avant, j'avais organisé un festival à La Pagode qui avait été interdit par les ministères de l'Intérieur et de la Culture alors que les dérogations étaient presque automatiques. Au bout d'une semaine, ils s'étaient aperçus que c'était un peu dangereux : on présentait des candidats aux élections législatives et La Pagode était devenue un centre d'agitation. Beaucoup de monde venait pour débattre. Ils ont donc interdit le festival, envoyé les R.G. pour saisir les films et comme si ça ne suffisait pas, un groupe de jeunes fascistes est venu nous casser la gueule. On a ensuite occupé le ministère de la Culture et on a été arrêtés. Quand *Race d'Ep* a été classé X, il a fallu pétitionner et se battre. À bout de fatigue et d'énerverment, j'ai fait *Ixe* comme une provocation contre la censure. *Race d'Ep*, diffusé dans trois salles à Paris, a fait presque cent mille entrées en France. Il n'a coûté que cinquante mille francs et a été remboursé en une séance. Je l'ai réalisé avec deux caméras seize millimètres et monté ici, à la maison, le son étant fait après. Voilà la genèse de *Ixe*. C'est un pamphlet adressé au régime politique dans lequel je vis.

Comment as-tu pensé la relation entre espace public et espace privé ?

À la mort de ma mère, je suis passé d'une adolescence de fils unique solitaire à cet éclatement post-soixante-huitard. J'ai donc fait comme tous les adolescents à problèmes : m'enfermer dans les salles de cinéma. J'arrivais à la Cinémathèque à la première séance, en sortais à la dernière et ma sexualité passait un peu par le cinéma. Il y avait des films comme *Salò* de Pasolini que j'ai vu à La Pagode en 78. C'est à cause de ce film, qui n'avait été autorisé que dans une seule salle en France, que j'ai fait le festival à La Pagode. Le contexte était très répressif pour un jeune homosexuel gauchiste, un jeune tout court. Je me suis alors tourné vers les aînés qui avaient créé le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (F.H.A.R.), Guy Hocquenghem et toute sa constellation d'amis. Ce sont eux qui jouent dans *Race d'Ep*, dépensant bénévolement leur énergie et leur temps pour participer à ce qui est une lutte pour leur reconnaissance et leur liberté. C'est des grands mots, mais



c'était vraiment ça. Sur *Race d'Ep* tout le monde allait coller la nuit les affiches du film dans son quartier. Le jour de sa sortie il y en avait partout. Ces jeunes payés par la production pour coller, je les ai retrouvés dans *Ixe* et on a décidé de tous vivre ensemble. Il y avait des bisexuels, des hétérosexuels, des homosexuels, des je-ne-sais-quoi-sexuels, peu importe. On s'est retrouvé autour de la drogue parce que la drogue, qui est vue avec justesse comme une chose privant de liberté, pouvait passer dans une époque de répression pour une preuve de liberté. Nous étions sous l'influence des écrivains comme Burroughs ou Ginsberg. On s'y est donc jeté comme une expérience de joie, de jouissance, à la recherche d'une extase qui nous sortirait de ce monde, nous empêchant de vivre nos aspirations et nos envies.

Tu te saisis de la caméra sans avoir fait d'école. Tu aurais pu prendre un stylo, un appareil photo...

J'ai pris aussi un stylo. J'écrivais dans des revues aujourd'hui disparues et j'étais pigiste à *Libération* où j'étais devenu le spécialiste des films homosexuels. Je photographiais depuis toujours. Mes premiers films, je les ai faits en huit millimètres vers quinze ans. Je n'avais pas de caméra, je l'empruntais aux copains. Ils avaient des huit millimètres par les parents et j'ai participé au premier festival Super 8 qui a eu lieu en France au Ranelagh où j'étais projectionniste. Là, j'ai rencontré Chris Marker, venu un soir avec son film Super 8 tourné à Paris sur le coup d'état contre Allende. Il l'a monté. C'est moi qui faisais les collures, puis on le projetait tout de suite dans cette

salle pleine à craquer. J'ai baigné là-dedans. Je ne venais pas d'une famille riche, je n'avais pas fait d'école de cinéma. Quand ma mère est morte, avec l'assurance-vie j'ai fait une école d'audiovisuel. J'appelais cela les « idiotsvisuels ». Le cinéma que l'on voulait m'enseigner était un cinéma industriel et j'ai refusé d'être formaté. Je hantais la Cinémathèque où j'étais projectionniste puis j'empruntais une caméra et faisais mes films. Les premiers sont perdus mais j'ai pu retrouver *Lolo Mégalo* qui date de 1973. La caméra est donc comme une partie de moi.

La forme d' *Ixe* est-elle venue spontanément ? Étais-tu influencé par d'autres films ? On a le sentiment d'être en permanence dans le battement, des cils ou du cœur.

C'est exactement ça. Là, les influences sont nombreuses. On a parlé tout à l'heure de Kenneth Anger. Ma génération s'est inspirée des cinéastes américains qui eux-mêmes s'étaient inspirés d'Eisenstein, de Cocteau, des Surréalistes, des Lettristes. J'ai vu Warhol, Brakhage, Smith, etc. C'était un choc extraordinaire. Voilà : on a une pellicule, une caméra et il faut aller à l'essentiel.

Dans cette forme que tu choisis, la question de la représentation du corps masculin se pose avec des scènes de sodomie, des scènes d'amour – même si aujourd'hui quand on voit un homme et une femme faire la même chose, on dit que ce sont des scènes d'amour et pas des scènes de sodomie. Tu as conscience de cela, j'imagine...

Tu l'as très justement dit. J'ai fait un inventaire de tout ce qui était interdit et qui pourrait choquer la Commission de Contrôle. J'ai la lettre de la Commission disant que ce film, avec ses séries de *flashes*, est une provocation. Elle a décidé une interdiction totale pour le parti pris de dérision et la multiplication de scènes de sodomie, de fellation, de zoophilie frappantes pouvant entraîner, je cite : « des effets tout à fait imprévisibles au niveau inconscient ». *Ixe* est une agression contre cette Commission. La censure, on n'en voulait plus dans le cinéma. Il fallait faire quelque chose qui rende la commission ridicule à jamais et qu'on n'en parle plus. En plus elle était chancelante. Il y avait quand même des films pornos partout, et dans le fait d'interdire *Ixe*, ce qui gênait n'était pas le sexe puisque que le porno était classé X pour pouvoir faire du fric dessus, tuant dans l'œuf une création qui aurait pu être tout à fait intéressante. ●●● Suite en p.3

...Suite de la p.2 **Tu dis que ce ne sont pas seulement les scènes de sexe qui choquent. Les scènes de drogue alors, de shoot ?**

Oui. Et puis il y a cette attaque contre le pape qui descend en hélicoptère blanc pour condamner les homosexuels. **Il y a des scènes où tu filmes les images de la télévision. C'était courant à l'époque ?**

Ça venait des américains. J'ai toujours été un grand spectateur de télévision, et encore maintenant je décrypte la société où je vis à travers elle, sachant que c'est du formatage et de la propagande. Dans *Ixe*, les images du réel détruisent l'imagerie officielle.

Par contamination...

Tout ça était inconscient, ça venait comme on respire. Je n'avais pas théorisé quoi que ce soit. Mais dès qu'on a vu les images, ça nous a plu. On les voyait ensemble, toute cette bande de jeunes gens. C'était un travail collectif dans la mesure où chacun se dépensait sans compter, participait au montage et donnait son avis. J'ai porté le chapeau parce que j'étais celui qui faisait des films et qui voulait les enregistrer. Quand je suis à l'écran, c'est

l'un d'eux qui prend la caméra. Ça s'est fait naturellement, dans un rapport amoureux. C'était une grande partouze sexuelle et sentimentale.

C'est à la fois un document sur cette époque, un autoportrait et un journal de bord.

Et c'est vraiment la réalité qui est reine. C'est elle qui devient fiction de révolte et d'insoumission. La vie existait, la réalité était là et je prenais la caméra pour filmer ou pour que l'on me filme pendant que cela arrivait. On vivait vraiment ce qui se passe dans le film. C'est un documentaire qui tend vers ses limites dans la mesure où c'était aussi un état limite de la conscience.

Vingt ans après, comment vois-tu ce film ? Quel est son statut pour toi ?

Nicole Brenez l'a passé deux fois à la Cinémathèque et le film a été vu par des jeunes cinéastes qui venaient de l'E.T.N.A. Tout d'un coup, j'ai trouvé un nouveau public. Ça a été très étonnant de voir un jeune public se reconnaître dans ces éruptions formelles, politiques, dans ce côté rebelle et amoureux.

Un public homosexuel ?

Non, un public très large dans lequel tu retrouvais les dix pour cent d'homosexuels.

sexuels. *Ixe* a longtemps été catalogué comme un film de drogués et de pédés. On le décoda comme « le film d'avant le sida », mais comment pouvais-je avoir une idée du sida en 79 ?

C'est une des forces du film : la mort est omniprésente mais la vie aussi. On lit le mot « Vivre » sur une banderole, on voit des gens faire l'amour...

Oui, et à la fin c'est l'explosion atomique plus le rire sardonique. Il faut se replacer en 79-80. On était dans une espèce de nucléarisation du monde. La fin du film c'est, entre guillemets, la mort du héros, celle du cinéaste, parce que la prise d'héroïne et le flash qui l'accompagne est proche de la fission nucléaire. J'ai fait une fois une projection circulaire sur huit écrans. Tout était entouré. Tu étais au centre du monde, le monde était autour de toi, renvoyant ces images de guerre, de drogue, de sexe, de religion. Un jour Eric Leroy m'a dit : « on va restaurer vos films ». C'est grâce à lui que vous allez voir une copie neuve de la version originale.

Propos recueillis par Eric Vidal (avec l'aide de Sandrine Vieillard).



Communiqué

Chers ami(e)s des États généraux,

La fréquentation connaît cette année un pic que nous n'avons pas su prévoir à temps. Vous en subissez les conséquences depuis le début de ces États généraux : longues files d'attente, tensions, impossibilité d'entrer pour nombre d'entre vous. Nous en sommes désolés.

Selon nos prévisions, ces difficultés risquent de perdurer dans les jours qui viennent. Aussi sommes-nous dans l'obligation de limiter, au moins provisoirement, les ventes de tickets à l'entrée des séances. Ces ventes commenceront en fonction des places disponibles, après l'entrée des personnes possédant déjà un titre d'accès.

Nous vous remercions de votre bienveillance et de votre civilité à l'entrée des salles, afin que ces États généraux puissent rester un moment de fête et de convivialité.

Les États Généraux

Infos

À la Maison du doc'

Ce soir, à 19h, Marcel Hanoun présentera *Cinéma cinéaste – Notes sur l'image* écrite par dans *Yellow Now*.

La Nuit de la radio

Ce soir à 21h30 à Saint-Laurent-sous-Coiron. Réservation à l'accueil public.

Concert au Green Bar

À l'issue des projections, Lulu Berlué jouera, entre rock débridé et rythmes décalés.

Animation Jeune Public

proposée le vendredi 23 août autour de films documentaires pour les enfants de 8 à 14 ans. Inscription à l'accueil public.

Au Café

Discussion ouverte sur une sélection de films présentés ce soir au Blue Bar à 21h. Soirée animée par Jean Breschand, François Christophe et Marie-Pierre Duhamel-Muller.

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas n°4

Sébastien Galceran, Céline Leclère, Christelle Méaglia, Boris Mélinand, Éric Vidal, Sandrine Vieillard.

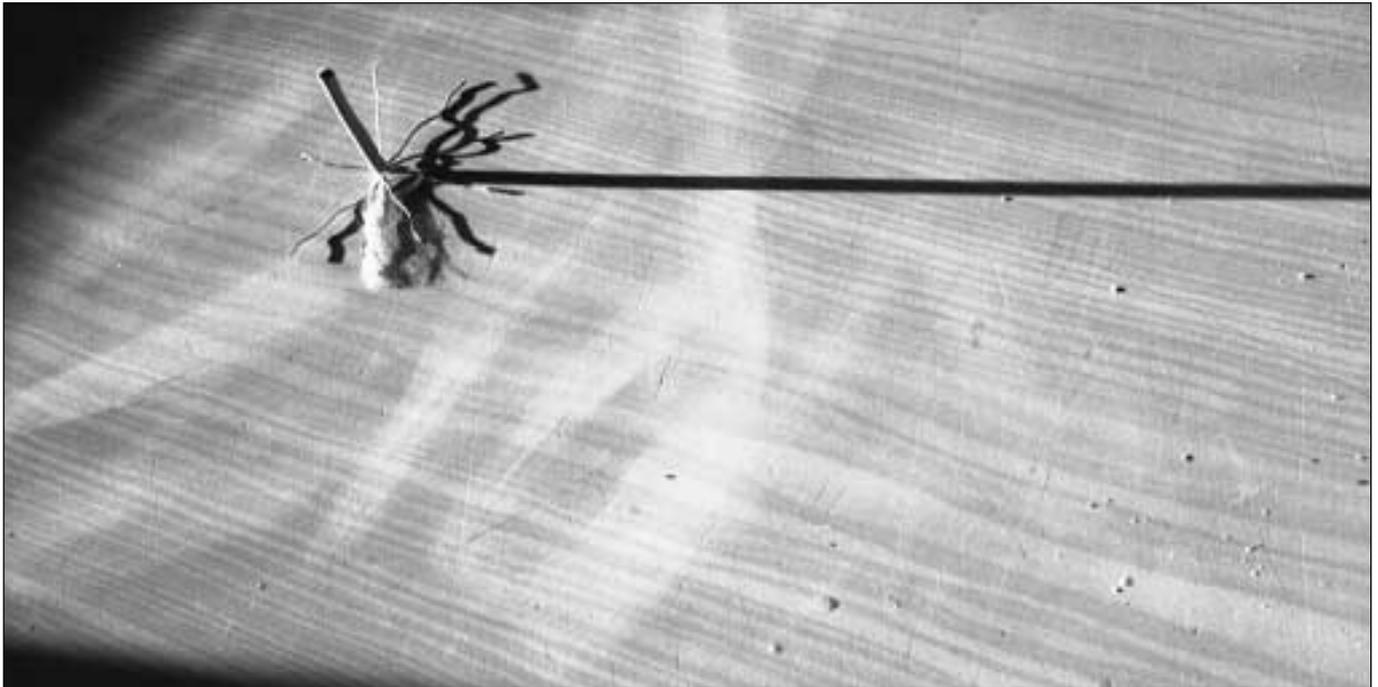
Merci à tous ceux qui nous aident, notamment à Christophe Postic.

Photos : Nathalie Postic [3,4,5],

Lionel Soukaz [2], Sandrine Vieillard [1].

« Tu n'as rien vu à Brazzaville »

Contes Cruels de la Guerre
de Ibéa Atondi et Karim Miské [Ces films...]



En juin dernier, on apprenait la reprise des hostilités au Congo-Brazzaville. Rares sont les films qui abordent la question des conflits en Afrique, tandis que les médias nous concèdent quelques informations parcellaires : inutile accumulation d'images chocs, de mots stéréotypés et de noms propres inconnus. Effacement automatique de toute trace mnésique face à l'impossibilité de s'identifier. Au contraire, le film d'Ibéa Atondi et Karim Miské, arrête notre attention parce qu'il construit un récit où la *voix-off* et le corps de la jeune Ibéa, originaire du Congo, portent les images d'une manière juste et sensible. « La guerre, ça n'est pas comme à la télé » dit Ibéa.

Le film est un travail de deuil, une façon d'honorer une dette en souvenir de Mignon, milicien Cobra, rencontré alors qu'Ibéa était revenue à Brazzaville pour réaliser une fiction sur la guerre. Il « abattait de sang froid des civils au barrage » et pourtant Ibéa l'aimait, elle l'aime encore mais il savait qu'il ne survivrait pas à son départ parce que personne ne voulait le voir vivre. Grâce à Mignon, elle avait rencontré des miliciens. Que le film fasse entendre leur parole en s'abstenant de distribuer les rôles entre victimes et bourreaux laisse planer une incertitude qui met mal à l'aise. Le spectateur ne peut prendre la place du bon samaritain à la page des injustices de ce

monde. Liberté de l'interprétation qui nous dit quelque chose de la complexité humaine, de ses contradictions, au-delà de la particularité de ce conflit. Est-ce à dire que la guerre est un jeu de dupes, de trahisons, de revirements et de situations inextricables ? *Les Contes cruels de la guerre* ne disent pas pour autant qu'il est impossible de désigner des coupables. Une seule phrase – au début du film –, aura suffi à produire subtilement la dénonciation attendue. Alors que la voix d'Ibéa explique le contexte dans lequel la guerre a commencé au Congo-Brazzaville, elle désigne la France et les Etats-Unis, leurs intérêts économiques en jeu engageant ainsi en creux la responsabilité de ces deux grands absents du film.

Fonctionnant tout à l'inverse du gavage télévisuel qui laisse coi, quelques images répétitives suscitent une pléthore d'associations. On pense notamment à une des propositions de *Hiroshima, mon amour* : on ne voit rien de la guerre au travers des reconstitutions seules, tandis que l'amour nous permet d'en pressentir davantage la mesure. Ici ni archives ni reconstitutions. Des traces de balles dans les murs, le regard direct et insistant de victimes et miliciens, la *voix-off* d'Ibéa. Reviendront aussi plusieurs fois quelques plans de Mignon au ralenti, regard caméra, triste, comme des images qui hantent. Une photo scrutée jusque dans son grain comme pour per-

cer les mystères d'une âme. Des récits traumatiques déclinés sans fard, placidement détaillés. En juxtaposition des témoignages, quelques visions et sons métaphoriques de la guerre : un lézard guettant sa proie, des fourmis dépouillant une sauterelle, des larves de mouche grouillant sur un détrit, des bruits de salive, des battements de cœur. À la fois percutants et énigmatiques, ces plans suggèrent que les insectes et les animaux, eux, ne tuent pas sans motif ni limite. Preuve que les guerres les plus atroces, loin d'être le fait de la sauvagerie sont au contraire celui de l'humanité même, car seul l'homme est capable d'occulter ses perceptions et d'agir en fonction de ses constructions idéologiques ou fantasmatiques. Comme le dit Ibéa, « Dire que dans des contrées lointaines s'entretuent des sauvages, c'est manquer d'interroger ce que nous appelons l'homme ».

Associés à la *voix-off* décrivant la chronologie des événements, un bruit d'hélicoptère, le reflet d'une hélice sur un rideau... La caméra recule et l'on découvre un inoffensif ventilateur. Signe des réminiscences de la guerre ou puissance de l'illusion ? Dans ce monde ravagé, anémique, chercher à reconstruire du sens en suscitant le foisonnement de l'imaginaire apparaît, en tout cas, comme un geste à la fois vital et désespéré.

Christelle Méaglia

Immortels

Le Voyage Express au Mans
de Anette Dutertre [Ces films...]



Dans le sous-sol d'une gare, un vieil homme attend. La *voix-off* de la réalisatrice annonce : « En mars 2001, mon père me fait venir de Paris pour une affaire nous concernant tous. Il a besoin d'un avis ». Pour filmer l'enjeu de ce voyage, Annette Dutertre fait le choix d'une mise en scène discrète et minimaliste dont se dégage un sentiment d'immersion, comme si cela allait de soi, que l'on puisse « être avec », se sentir à l'aise. Et pourtant, il s'agit de se préparer à la mort de ses parents. Or, comme le dit le père, parler de la mort « c'est tabou ». On était donc loin de s'attendre à une atmosphère pudique et dénuée de pathos. Première surprise.

Autre surprise : le film s'intitule *Voyage express au Mans* et il est tout le contraire de la précipitation, comme en témoigne la tendance aux plans-séquences. Ainsi, le film révèle tout le sens et l'importance de la mise à distance, non pas comme déni, mais comme acceptation de la nécessité de réfléchir lorsque la vie nous confronte à une situation difficile. Annette Dutertre, prend le contre-pied d'une fuite en avant qui risquerait de réactiver des conflits jusque-là enfouis et de donner lieu à des passages à l'acte

inconsidérés. Face à la fatalité de la mort, avec l'aide de son père, la réalisatrice suggère d'anticiper.

Evidence ? La société contemporaine aurait plutôt tendance à nous distraire de la prise en compte bien « réelle » de la mort en nous séparant de la vieillesse et de la maladie par d'étanches cloisons, en nous faisant confondre les vrais morts avec les morts fictionnels. Freud, en 1915 déjà, ne s'y trompait pas. Il relevait que nous avons beau reconnaître l'évidence de la mort, nous avons tout aussi bien tendance à la « mettre de côté, à l'éliminer de la vie », selon la formule propre à la dénégation : « Je sais bien mais quand même ». Si la mort nous était présentée de façon brute, elle serait par conséquent inacceptable. *Le Voyage express au Mans* vient, par sa simplicité et sa franchise, à contre-courant du spectacle travaillant à éloigner la mort, et tient compte de l'ambivalence de notre fonctionnement psychique. Rien de merveilleux, juste la mise en valeur d'une parole, souvent pleine d'humour et de petits gestes, dessinant une transmission filiale à l'œuvre. Au cœur de cet échange, les projections imaginaires du père et le rituel symbolique

qu'il met en place pour se préparer à la mort. Quand la croyance religieuse n'a plus de poids, il s'agit de s'inventer d'autres histoires : la possibilité de parler avec ses voisins de cimetière ou d'être situé du bon côté du soleil... Mais pour que la croyance devienne tangible, elle se devait encore d'être partagée et entérinée par des actes et des traces significatives : visites cérémonielles au cimetière et aux pompes funèbres, choix de la pierre tombale. Dans la dernière séquence où Annette et ses parents sont réunis, la mère – qui refuse de parler de la mort – rappelle que c'est une tradition dans la famille que les pères s'occupent des formalités avant de mourir plutôt que d'encombrer leurs enfants. Ici, faisant figure de femme forte, c'est Annette Dutertre qui relaie les intentions de son père à sa famille. Elle égrènera fidèlement les propos paternels mettant ainsi en valeur l'importance symbolique de la répétition des mêmes mots. Au travers du film, elle nous offre aussi une possibilité d'appivoiser la mort. Mais réaliser ce film n'était-ce pas surtout une façon pour elle de rendre ses parents immortels tout en acceptant qu'ils partent ?

Christelle Méaglia

10 h 00

14 h 30

21 h 00

Salle 1

Histoire du soldat inconnu
Photo Op
Histoires parallèles
Animali Criminali
Unsera Afrikareise
Diario Africano
Yaa Boé
Cruises
Report
The Dystopian Trilogy
Dialogue à l'issue de la séance

L'expérience des limites

Ixe
Commémoration des victimes du
génocide Khmer rouge
Le Royaume des ombres
Nous ne sommes pas au monde
Débat à l'issue de la séance

18h00

Les Antiquités de Rome
de Jean-Claude Rousseau (1989, 105')
Débat à l'issue de la séance

L'expérience des limites

La Tête aux murs
de Bénédicte Lienard
(1997, 92')

Une part du ciel
de Bénédicte Lienard
(2002, 86')

Débat en présence de la
réalisatrice à l'issue de la séance

Séances spéciales

Salle 2

Cindy rêve d'argent
de Frédéric Compain
(2002, 52')
Le Voyage express au Mans
de Annette Dutertre
(2002, 52')
Débat en présence de la
réalisatrice

Ces films...

Das Haus / 1984
de Thomas Heise (1984, 53')

Imbiss Spezial
de Thomas Heise (1990, 27')

Eisenzeit
de Thomas Heise (1991, 87')

Débat en présence du
réalisateur à l'issue de la séance

Thomas Heise

Un amour à Pékin
de Olivier Horn (2002, 50')

Contes cruels de la guerre
de Ibéa Atondi, Karim Miské
(2002, 51')

Débat en présence de la
réalisatrice

Ces films...

10 h 15

14 h 45

21 h 15

Salle 3

El Sol del membrillo
de Victor Erice (1992, 139')

Débat à l'issue de la séance

José-Luis Guerín

Innisfree
de José-Luis Guerín
(1990, 110')

Fuente Álamo, la caricia
del tiempo
de Pablo García (2001, 72')

Débat à l'issue de la séance

José-Luis Guerín

En construcción
de José-Luis Guerín
(2000, 125')

Débat à l'issue de la séance

José-Luis Guerín

Salle 4

Inoue Shinta project of
shepperd 1999
de Maeda Shinjiro (1999, 22')

Variant Phases
de Kawaguchi Hajime
(2001, 51')

Danchizake
de Satoshi Ono (2001, 49')

La route du doc - Japon

Self and Others
de Sato Makoto (2000, 53')

Hanako
Sato Makoto (2001, 60')

Débat à l'issue de chaque
film

La route du doc - Japon

The Idiotic Scooter Girl
de Obitani Yuuri (1999, 20')

Inside Mind
de Oki Hiroyuki (1999, 89')

La route du doc - Japon

plein air

Le Monde entier regarde
du Collectif Le Cri de la cocotte-minute (2000, 28')
Carlo Giuliani, ragazzo
de Francesca Comencini, Luce Bigazzi (2002, 60')

21 h 30

Jeudi 22
août 2002