

LUNDI 21 AOÛT 2017

# HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX  
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 134



## *Stand-by Office*

Randa Maroufi

- 2017 -

### VIE DE CADRE, CADRE DE VIE

Cinéma et politique. Épisode I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émanicipé*, La Fabrique, pp. 61-62.

<sup>2</sup> Ibid, p.68.

<sup>3</sup> *Le Destin des images*, La Fabrique, p. 113.

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

Antoine Garraud



Salle Scam  
10h15  
Salle Cinéma  
14h30

Expériences du regard



## **Les Éternels**

Pierre-Yves Vandeweerd

- 2017 -



### **À NOS MONTAGNES**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Bodycam**

Stéphane Myczkowski

- 2017 -

### **L'ABSURDE PAR LA PREUVE**

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

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

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

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

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

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

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

Morvan Lallouet et Michaël Soyez

Salle des fêtes

21h00

Mémoire des territoires / Atelier 1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Romain Peillod



Salle Scam

21h15

Expériences du regard



#### Rédacteurs

Sébastien Galceran  
Antoine Garraud  
Morvan Lallouet  
Claire Lasolle

Romain Peillod  
Gaëlle Rilliard  
Michaël Soyez  
Marion Tisserand

#### Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

#### Photographes

Claire Lasolle  
Gaël Bonnefon  
Paul-Arthur Chevauchez

P. 1  
P. 3  
P. 5

## SALLE CINÉMA

---

14H30

### REDIFFUSIONS

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

**Atlal**  
Djamel Kerkar  
2016 - 111' - VOSTF

21H00

### REDIFFUSIONS

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

**Retour à Berlin**  
Arnaud Lambert  
2014 - 43' - VOF

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

## PLEIN AIR

---

21H30

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

**Tinselwood**  
Marie Voignier  
2017 - 82' - VOSTF

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

## SALLE DES FÊTES

---

10H00

### ATELIER 1 : MÉMOIRES DES TERRITOIRES

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

**Retour à Berlin**  
Arnaud Lambert  
2014 - 43' - VOF

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

14H30

### ATELIER 1 : MÉMOIRES DES TERRITOIRES

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

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

21H00

### ATELIER 1 : MÉMOIRES DES TERRITOIRES

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

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

## SALLE SCAM

---

10H15

### EXPÉRIENCES DU REGARD

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

**Atlal**  
Djamel Kerkar  
2016 - 111' - VOSTF

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

14H45

### SÉANCES SPÉCIALES

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

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

21H15

### EXPÉRIENCES DU REGARD

**Bodycam**  
Stéphane Myczkowski  
2017 - Archives - 17'  
VOSTF

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

**Les Olympiens**  
Sara Millot  
2017 - 23' - VOSTF

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

## SALLE JONCAS

---

10H30

### FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : GUY SHERWIN

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

**Prelude**  
1980-1996 - 12' - Sans  
dialogue

**Messages**  
1981-1984' - 34' - Muet

**Man with Mirror**  
1976-2017 - 10' - Muet

*Débat animé par Federico  
Rossin. En présence de  
Guy Sherwin.*

15H15

### FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : GUY SHERWIN

**Tree & Cloud**  
1998 - 2' - Muet

**Filter Beds**  
1990-1998 - 9' -  
Sans dialogue

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

**Connemara**  
1980 - 31' - Sans dialogue

**Under the Freeway**  
1995 - 16' - Sans dialogue

**Nijomasue**  
2017 - 39' - Sans dialogue

**Paper Landscape #2**  
2017 - 7' - Sans dialogue

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

21H30

### FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : GUY SHERWIN

**Metronome**  
1978 - 3' - Sans dialogue

**Canon**  
1978-2000, - 4' - Sans  
dialogue

**Night Train**  
1979 - 2' - Sans dialogue

**Soundtrack**  
1977 - 8' - Sans dialogue

**Notes**  
1979 - 3' - Sans dialogue

**Musical Stairs**  
1977 - 9' - Sans dialogue

**Railings**  
1977 - 7' - Sans dialogue

**Salt Water**  
1986 - 19' - Sans dialogue

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