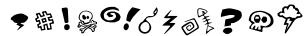
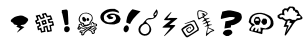


MERCREDI 23 AOÛT 2017



# HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX  
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 136



## **Wanda Gościmińska. Tisseuse**

Wojciech Wiszniewski

- 1975 -

## **Comment vivre**

Marcel Łozinski

- 1977 -



**LES BONNES  
MANIÈRES**

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

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

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

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

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

Aux tableaux scénographiés de *Wanda*, répond la méthode de Marcel Łozinski : l'emploi d'acteurs qui lui permettent de se livrer à une expérience de psychologie sociale<sup>1</sup>. Elle se déroule au sein d'un lieu bien réel : un camp de vacances de la

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

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

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

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

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

Morvan Lallouet



Salle Joncas

Wanda Gościmińska. Tisseuse

10h30

Comment vivre

21h30

Histoire de doc

## Derniers jours à Shibati

Hendrick Dusollier

- 2017 -



### L'AMI VENU DE LOIN

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Gaëlle Rilliard



Salle Moulinage  
10h15  
Expériences du regard  
Salle des fêtes  
21h00  
Rediffusions

## **Koropa**

Laura Henno

- 2016 -



### **ECCE PUER**

Cinéma et politique. Épisode II

*Of the dark past*

*A child is born;*

*With joy and grief*

*My heart is torn.*

James Joyce, *Ecce puer*.

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>5</sup> Ibid. p.68.

<sup>6</sup> Ibid p.70.

<sup>7</sup> Ibid. p.73.

Antoine Garraud



Salle des fêtes

10 h00

Expériences du regard

Tas de sauvages!... Vampires!...  
Protozoaires!... Brutes!...

### Rédacteurs

Sébastien Galceran	Gaëlle Rilliard
Antoine Garraud	Michaël Soyez
Morvan Lallouet	Marion Tisserand
Claire Lasolle	Cloé Tralci
Romain Peillod	

Brutes!...  
Canailles!...  
Lâches!...

### Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Garnements!...  
Bandits!...  
Iconoclastes!...

### Photographes

Milena Vergara Santiago	P. 1
Paul-Arthur Chevauchez	P. 3
Gaël Bonnefon	P. 4

## SALLE CINÉMA

10H00

### JOURNÉE SACEM

#### *Traversées*

Antoine Danis  
2013 - 8' - sans dialogue

#### *Step Across the Border*

Nicolas Humbert  
Werner Penzel  
1990, - 90' - VOSTF

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

*Concert de Jean-Luc Cappozzo et Sylvain Marty.*

14H30

### JOURNÉE SACEM

#### *Niérika*

Antoine Danis  
2016 - 8' - sans dialogue

#### *Athènes rhapsodie*

Antoine Danis  
2017 - 78' - VOSTF

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

21H00

### PRIX SACEM 2017

#### *Ma vie de contrebasse*

Hubert Dubois, Pierre Befve  
2016 - 52' - VOF

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

## PLEIN AIR

21H30

#### *L'Assemblée*

Mariana Otero  
2017 - 99' - VOF

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

## SALLE DES FÊTES

10H00

### REDIFFUSIONS

#### *Koropa*

Laura Henno  
2016 - 19' - VOSTF

#### *Des spectres hantent l'Europe*

Maria Kourkouta,  
Niki Giannari  
2016 - 99' - VOSTF

#### *In Progress*

#### *(Des figures de guerres II)*

Sylvain George  
2017 - 6' - sans dialogue

14H30

### REDIFFUSIONS

#### *Le Sous-Bois des insensés*

Martine Deyres  
2015 - 89' - VOF

#### *Du régal pour les vautours*

Alexandre Barry  
2016 - 66' - VOSTF

21H00

### REDIFFUSIONS

#### *Fukushima no ato 1*

Bojena Horackova  
2017 - 17' - VOSTF

#### *Derniers Jours à Shibati*

Hendrick Dusollier  
2017 - 60' - VOSTF

#### *Kawasaki keirin*

Sayaka Mizuno  
2016 - 40' - VOSTF

## SALLE SCAM

10H15

### FRAGMENT D'UNE

### ŒUVRE : PETER NESTLER

#### *Aufsätze*

1963 - 10' - VOSTF

#### *Ödenwaldstetten*

1964 - 36' - VOSTF

#### *Über das Aufkommen*

*des Buchdrucks*  
1971 - 24' - trad. simul.

#### *Gefährliches Wissen*

1983-1984 - 30' - trad. simul.

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

#### *d'Arnold Schoenberg-*

Jean-Marie Straub  
1972 - 16' - VOSTF

#### *Das Warten*

1985 - 6' - trad. simul.

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

14H45

### HISTOIRE DE DOC : POLOGNE

#### *L'Année de Franek W.*

1967 - 59' - VOSTF

#### *Ne pleure pas*

1972 - 9' - sans dialogue

#### *Psychodrame*

1969 - 28' - VOSTF

#### *Le Seuil*

1975 - 17' - VOSTF

#### *Au milieu de la Pologne,*

*à la fin du monde*  
1985 - 17' - VOSTA  
trad. simul.

#### *Agnieszka*

1981 - 6' - trad. simul.

*Présentation par Federico Rossin.*

21H15

### FRAGMENT D'UNE

### ŒUVRE : PETER NESTLER

#### *Au bord du chenal*

1962 - 13' - VOSTF

#### *Fos-sur-Mer*

1972 - 24' - VOSTA  
trad. simul.

#### *Die Nordkalotte*

1990-1991 - 90' - VOSTF

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

## SALLE MOULINAGE

10H15

### EXPÉRIENCES DU REGARD

#### *Fukushima no ato 1*

Bojena Horackova  
2017 - 17' - VOSTF

#### *Derniers Jours à Shibati*

Hendrick Dusollier  
2017 - 60' - VOSTF

#### *Kawasaki keirin*

Sayaka Mizuno  
2016 - 40' - VOSTF

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

14H45

### REDIFFUSIONS

#### *Ça parle d'amour*

Joseph Truflandier  
2016 - 71' - VOSTF

#### *Aujourd'hui rien*

Christophe Pellet  
2017 - 72' - VOSTFA

*Déconseillé aux mineurs.*

21H15

### EXPÉRIENCES DU REGARD

#### *Antoine, l'invisible*

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

#### *In Art We Trust*

Benoît Rossel  
2017 - 86' - VOSTF

#### *Bricofutur*

Nicolas Cilins  
2016 - 18' - VOFSTA

*Débats en présence de Benoît Rossel et Nicolas Cilins.*

## SALLE JONCAS

10H30

### HISTOIRE DE DOC : POLOGNE

#### *24 Heures de la vie de Jadwiga L.*

1967 - 14' - VOSTF

#### *Journée de travail*

1971 - 5' - trad. simul.

#### *Le Point de vue d'un gardien de nuit*

1979 - 16' - VOSTF

#### *Wanda Gościmińska. Tisseuse*

1975' - 21' - VOSTF

#### *Jour après jour*

1988 - 16' - trad. simul.

#### *Bœuf*

1977 - 19' - VOSTA  
trad. simul.

#### *Papi et Mamie*

1982 - 14' - VOSTA  
trad. simul.

#### *Une belle journée*

1988 - 18' - VOSTA  
trad. simul.

*Présentation par Federico Rossin.*

15H00

### FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : PETER NESTLER

#### *Von Griechenland*

1965 - 28' - VOSTF

#### *Warum ist Krieg?*

*Peter Nestler & Zsóka*  
1969-1970 - 17' - trad. simul.

#### *Bilder von Vietnam*

1972 - 24' - VO trad. simul.

#### *Sightseeing*

1968 - 10' - VOSTF

#### *Mi país – mitt Land*

1981 - 7' - VO trad. simul.

#### *Chilefilm*

1974 - 24' - VOSTF

#### *Die Folgen der Unterdrückung*

1982 - 40' - VO trad. simul.

#### *Die Hasen fangen und braten den Jäger*

1994 - 7' - VO trad. simul.

*En présence de Peter Nestler.*

21H30

### HISTOIRE DE DOC : POLOGNE

#### *Comment vivre*

Marcel Łoziński  
1977 - 83' - VOSTF

#### *Inspirer-expirer*

Bogdan Dziworski,  
Zbigniew Rybczynski  
1981 - 31' - VOSTF

*Présentation par Federico Rossin.*

## Films du Master

21H15

#### *Coopérative fruitière*

Entrée libre.