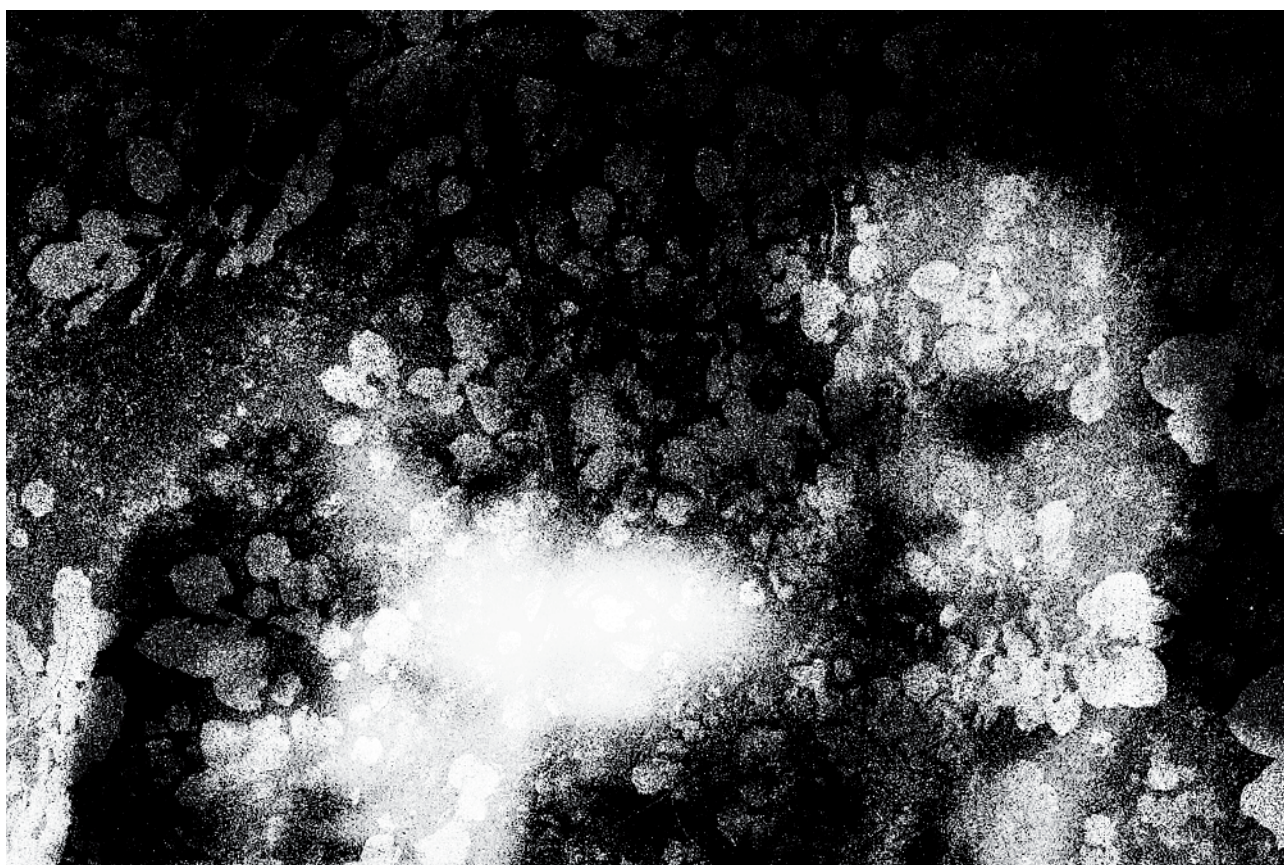


MARDI 21 AOÛT 2018

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 141



Quelle folie
Diego Governatori

- 2018 -

LES FRAGMENTS D'AURÉLIEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Antoine Raimbault



Salle Moulinage
10h15 et 15h00

Expériences du regard

Karpotrotter

Matjaz Ivanisin

- 2013 -



A PROPOS DE KARPOTROTTER

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

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

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



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

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

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

Lucie Leszez



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

Va, Toto !

Pierre Creton

- 2017 -



UN FILM SAXIFRAGE

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Marie Clément



Salle des fêtes
21h00

Sauve qui peut le cinéma direct

Kommando 52

Walter Heynowski

- 1965 -



ENCORE DES TÉNÉBRES

« L'horreur ! L'horreur ! »

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Antoine Raimbault

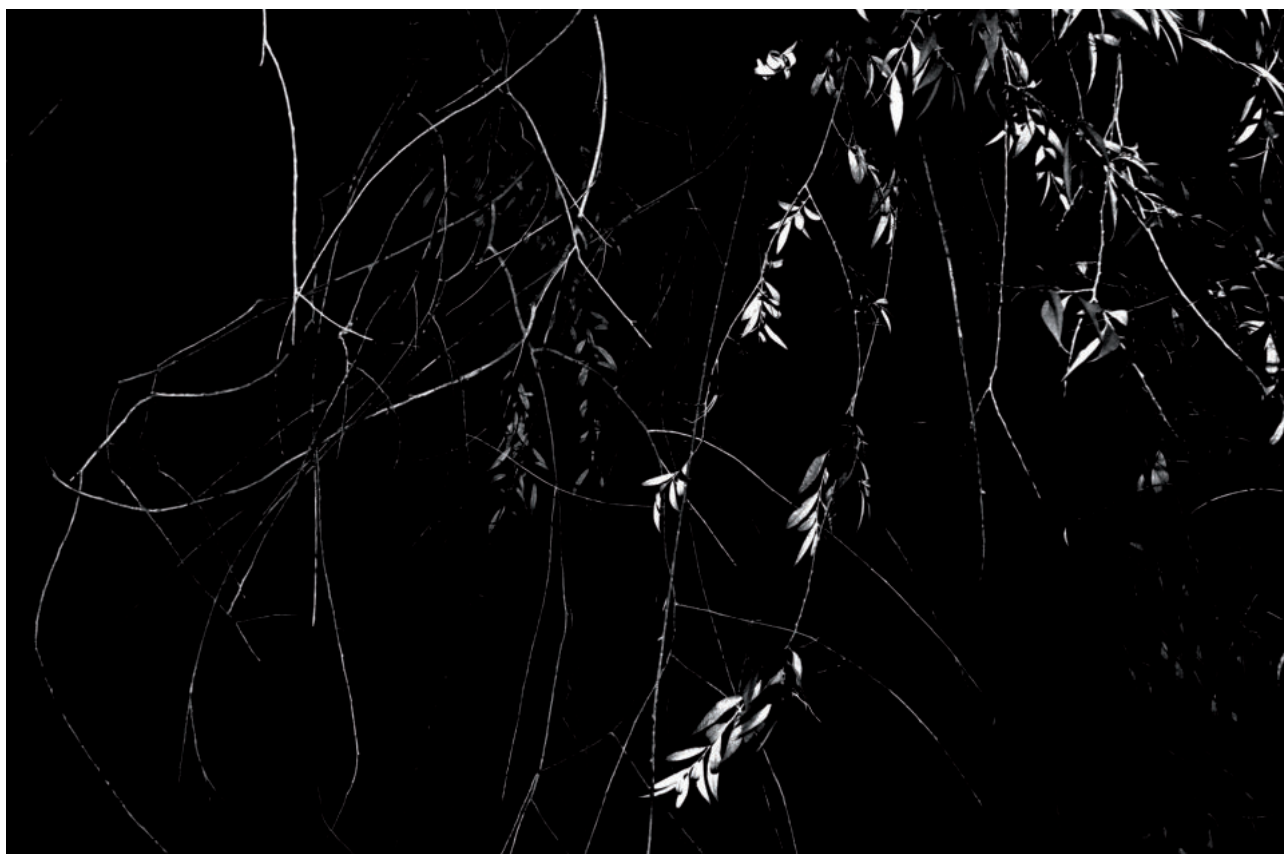


Salle Scam

14h45

Histoire de doc :

République Démocratique Allemande



Rédacteurs-rices

Marie Clément	Gaëlle Rilliard
Clem Hue	Chloé Truchon
Lucie Leszez	Alix Tulipe
Antoine Raimbault	Laure Vermeesch



Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi



Photographes

Ilias Georgiadis	P. 1
Mireia Ferron	P. 3
Tiphaine Mayer Peraldi	P. 4
P-Arthur Chevauchez	P. 6
Mikaël Soye	P. 7

SALLE CINÉMA

10H00

RENCONTRES PRO.

UNE HISTOIRE
DE PRODUCTION:
LES FILMS DE LA PLUIE

L'Esprit des lieux
Stéphane Manchémartin,
Serge Steyer
2018 - 91' - VOFSTA

15H00

SAUVE QUI PEUT
LE CINÉMA DIRECT
(REDIFFUSION)

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

17H00

De chaque instant
Nicolas Philibert
2018 - 105' - VOF

21H00

ROUTE DU DOC :
YUGOSLAVIE

1973
Stefan Ivančić
2014 - 33' - VOSTA + STF

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

SALLE DES FÊTES

10H00

SAUVE QUI PEUT
LE CINÉMA DIRECT
(SÉMINAIRE)

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

14H30

SAUVE QUI PEUT
LE CINÉMA DIRECT
(SÉMINAIRE)

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

21H00

SAUVE QUI PEUT
LE CINÉMA DIRECT
(SÉMINAIRE)

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

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

SALLE SCAM

10H15

HISTOIRE DE DOC : RDA

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

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

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

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

La Cuisine
Jürgen Böttcher
1987 - 42' - VOSTF

14H45

HISTOIRE DE DOC : RDA

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

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

Kommando 52
Walter Heynowski
1965 - 33' - VOSTF

21H15

HISTOIRE DE DOC : RDA

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

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

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

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Quelle folie
Diego Governatori
2018 - 86' - VOF

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

15H00

EXPÉRIENCES DU REGARD
(REDIFFUSION)

Quelle folie
Diego Governatori
2018 - 86' - VOF

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

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Les Heures creuses
Georgette Power
2017 - 22' - VOSTF

Albertine a disparu
Véronique Aubouy
2017 - 34' - VOF

Bruno Dauphin
Valérie Mréjen
2018 - 11' - VOF

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

SALLE JONCAS

10H30

EXPÉRIENCES DU REGARD
(REDIFFUSION)

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

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

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

15H00

ROUTE DU DOC :
YUGOSLAVIE

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

Provincial Towns
Mirza Idrizović
1977 - 10' - sans dialogue

Personal Cuts
Sanja Iveković
1982 - 4' - sans dialogue

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

Karpotrotter
Matjaž Ivanišin
2013 - 49' - VOSTF

21H30

ROUTE DU DOC :
YUGOSLAVIE
(REDIFFUSION)

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

Provincial Towns
Mirza Idrizović
1977 - 10' - sans dialogue

Personal Cuts
Sanja Iveković
1982 - 4' - sans dialogue

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

Karpotrotter
Matjaž Ivanišin
2013 - 49' - VOSTF

PLEIN AIR

21H30

Avant le départ
Cléo Cohen
2018 - 26' - VOF

Libre
Michel Toesca
2018 - 100' - VOSTF

LIBRAIRIE HISTOIRE DE L'OEIL

13H00

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

SALLE L'IMAGINAIRE

16H30

RENCONTRES PRO.

ASSOCIATIONS DE
PRODUCTEURS·TRICES.

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

18H30

RENCONTRES PRO.

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

*En présence des partenaires
de Tènk.*

BLUE BAR

19H00

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