

MERCREDI 22 AOÛT 2018

o00h 0000h 00000h aah

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

aaaaah 00000h 00h 000h

NUMÉRO 142



L'Exilé

Marcelo Novais Teles

- 2017 -

00000h 00h 000h

DISCRÈTEMENT, VÔTRE

Peintre à l'occasion, pour vivre, Marcelo, tout en blanc, chapeauté et habillé d'un surtout, entreprend de traduire en français à ses amis, une chanson brésilienne: elle dit quelque chose comme «il n'y a jamais de port, il est nécessaire de naviguer». Sil-

houette légère poussant pour l'amuser un enfant et sa chaise sur le pont d'un ferry, il est aussi un capitaine sur le point de s'effacer. Marcelo Novais Teles raconte une jeunesse parisienne et bohème, mais le cinéaste peintre-capitaine ne couvrira jamais que des murs blancs. Dès l'amorce du film, le mot «exil» est tourné en un «ex-il» qui n'est pas encore un «je». Comment sans «je», le film se fait-il? Comment rendre tangible un point de vue de cinéaste qui serait toujours ailleurs? J'aime le paradoxe et m'étonne d'une voix-off en brésilien: Marcelo parle

un excellent français. Le «je» est double: voix-off et personnage à l'écran ne parlent pas la même langue.

Marcelo a quitté le Brésil pour visiter l'Europe, mais est resté à Paris pour apprendre le français, laissant par hasard derrière lui un enfant dont il ne sera pas le père. La voix-off décrit l'exil, en évoque l'irraisonné et les vicissitudes, parfois symptômes d'un autre mal, d'une autre absence, celle de l'enfant, du fils ou du parent, et celle de l'amoureuse. L'exil interdit de voyager sans prendre le risque

d'être renvoyé à la frontière et l'ambition ne trouve pas l'appui des institutions qui ne le considèrent ni d'ici ni d'ailleurs. De l'ambition, Marcelo a d'ailleurs une conception qui n'a pas sa place dans le Paris du tournant du siècle, qui aurait trouvé son sens dans le Brésil en effervescence qu'il a quitté. Est-ce ainsi l'exil? Est-ce accepter ou être forcé d'être au monde sans être à soi? «L'Europe ne sait quoi faire de moi, et je ne sais quoi faire de ma vie» dit Marcelo. Entre la France et le Brésil, Marcelo n'est pas synchrone. Il signe l'échec d'un roman de formation, ni apprentissage, ni virtuosité; une vie comme ce film s'essaie à être.

Un ami regarde des rushes et commente: «On a l'impression d'être dans un grand hôtel, c'est le super 8 qui fait ça. On se croirait chez Proust.» Peut-être. Marcelo Novais Teles, Marcel donc, arrange comme une petite musique des instants du passé qui s'en va de ses amis occupés de théâtre, de photo, ou de cinéma. Pourtant non! Son film a plutôt des accents de Nouvelle Vague. Le destin d'un jeune homme en vadrouille est évoqué qui ressemble aux personnages, comme en vacances permanentes en Europe, que Godard avait recyclé du cinéma améri-

cain. Ou bien, peut-être qu'il emprunte aux diaristes américains le récit d'une vie saisie en quelques gestes que le filmeur isole avec une caméra attrapée dans sa jeunesse comme une réponse à l'appel du monde. Mais non, ce n'est pas ça non plus. Si Jonas Mekas disait «Chaque seconde filmée est intensément réelle», dans *L'exilé*, l'anodin du jour qui passe a toujours été un ailleurs. Entre le génie et l'autre cinéaste, le cinéma documentaire d'auteur ouvre une brèche par où la fragilité m'attache.

Le bel étudiant a vieilli, les enfants de ses amis ont grandi, et lui, pose sur sa tempe un pistolet noir, son corps, étroit dans sa baignoire, coincé contre la lunette des toilettes.

À qui parle-t-il? Le pistolet qu'il porte à sa tempe est aussi noir que le téléphone qui sonne... Il s'adresse à l'autre qui ne parle pas sa langue. Marcelo est moins présent qu'il ne s'estompe derrière ce qu'il montre de la vie de ses amis, d'Olivier Roche, de Mathieu Amalric, de Laércio Ribas da Cruz ou de Georges de Genevraye dont le fils sera le premier franco-brésilien de la troupe. Il est par miroitement: ses amis le filment. Il est filmé souvent de loin, en arrière-plan, comme un corps vacillant,

souvent de dos, occupé d'un autre, d'un enfant. Qui filme donc? On s'y perd et cela m'intéresse. Qui désire ce film? Qui le tient jusqu'à son aboutissement? Marcelo concède le rôle qu'il faut donner à l'ami. Qui écrit? Marcelo joue avec ses amis, qui jouent dans son film, selon. Ils improvisent des scènes, ils commentent les prises et corrigent un scénario, tant qu'on doute aussi parfois de ce qui se joue dans ces images. L'auteur même se perd dans un jeu de regards. Moins le jaillissement brutal de la vie devant une caméra à l'affût qu'une attention déportée de soi à l'autre, qui vous revient en une improvisation, où le moi se perd un peu et où l'ami vous donne vie. Le film est traversé par ce grand corps fin qui réfléchit ceux qui l'aiment. *L'exilé* nous fait l'ultime don de sa vacance. Il nous rendrait ainsi par-delà l'ambition, la réussite ou l'achèvement, ce qui se dit encore de la fragilité de l'existence et de la forme de nos jours.

Laure Vermeersch

oOOh

Salle Moulinage

10h15 et 15h00

Expériences du regard

Panthère

Yann Berlier et Lola Cambourieu

- 2018 -

La Cheville

Antoni Collot

- 2017 -

ooOOh OOh oOOh

**PANTHÈRE, CHATON
ET NOMS D'OISEAUX**

Les sélectionneur-ses d'«Expériences du regard», Dominique Auvray et Vincent Dieutre, ont évoqué l'an dernier, dans les colonnes de *Hors Champ*, la notion de queer zone comme «un espace où se jouent des formes d'hybridation, de collage». Au-delà de tentatives pour déborder des cases, des codes et des genres, nous sommes allées chercher ce qui dans les films d'«Expériences du regard», ramène à l'origine du mot: une insulte subvertie pour tout ce qui transgresse les normes

sexuelles et de genre. Si tous les films d'«Expériences du regard» peuvent être analysés sous la loupe du genre (ce qui en fait une catégorie puissante d'analyse applicable à différents domaines scientifiques, et non une «théorie» qu'on aurait le loisir d'accepter ou de rejeter), il s'agira ici d'en approcher deux, pour ce qu'ils illustrent de ce que le queer, dont la définition ne cesse d'être soumise à intentions et interprétations, pourrait vouloir dire: *La cheville et Panthère*.

Quand le queer fait son entrée par la grande porte de la philosophie avec *Trouble dans le genre* (1990) de Judith Butler, l'attention est portée sur le caractère performatif du genre. Tout-e un-e chacun-e, nous engageons nos corps, nos discours, nos présentations de soi, nos accessoires dans un jeu d'acteur-riche permanent et répété.

Véronique, la panthère à l'accent du sud-est du film de Yann Berlier et Lola Cambourieu, est une femme-féline, toujours en pleine chasse à l'homme. Cheveux

blonds décolorés, corps musclé, retouché, voix langoureuse au besoin, ses armes sont aiguisées. La caméra lui offre un espace scénique démultiplié par les miroirs dans lesquels elle se jauge. Mais son jeu ne se laisse pas contenir dans un cadre. Dans sa salle de bain gisent flacons et accessoires cosmétiques qui ont bien vécu. À une heure tardive, elle s'affaire à une séance de maquillage justifiée par un rendez-vous galant... par téléphone.

Une fausse piste serait d'essayer de faire le tri entre le vrai et le joué, le naturel ontologique et le construit existentiel: notre performance nous façonne, et Véronique a une «double personnalité» impossible à démêler: panthère, et chaton.

«Action en train de se faire»: une performance est aussi une modalité contemporaine de faire œuvre. Si on expose souvent les traces d'une performance, *La Cheville* expose ce qui l'engendre: l'avant. Une pré-performance composée de tentatives de mise en théorie et de justification du



geste, de répartition des rôles, de questionnements maladroits, traînants, semblant tantôt naïfs tantôt suffisants, sur l'intention de la pratique.

Dans *La Cheville*, le langage est hésitant, malaisé, mis en difficulté par les stratagèmes d'Antoni Collot: il coupe court à la parole, tourne en ridicule, sous-paye ostensiblement son actrice par rapport à son acteur, installe sous leur canapé un miroir pour se filmer lui-même, rendant toute assise inconfortable. Mais ce qui gêne, c'est la tension autour de la place du désir. Nous ne savons pas bien si l'intention première est de produire un objet d'art contemporain ou de cinéma, si l'initiative est celle du cinéaste ou de ses deux personnages, ni qui aurait vraiment intérêt à ce film tordu. Pourrait-il s'agir, en fin de compte, d'un désir qui n'ose s'assumer pour ce qu'il est sans lui adjoindre un objectif artistique plus noble mais qui peine à émerger? Se faire enculer est-il bien différent de performer se faire enculer?

Le queer, identité(s) et pratique(s), exige du travail. Antoni Collot, paresseux autoproclamé, le délègue à ses deux jeunes cobayes à la fois volontaires et peu enthousiastes, qui se prêtent à son dispositif et lui font grâce de sourire à ses jeux de mots grivois. Sindy Saïd et Valentin acceptent de se faire dominer et manipuler par Collot, mais

sapent à l'occasion l'autorité du cinéaste: cette conversation n'est en fin de compte pas aussi pénétrante qu'il se complairait à le croire, conclut Valentin. Et l'acte physique, réel ou fictionné, sera en tous cas moins énergivore que sa théorisation.

Dans *Panthère* aussi, la performance est travail corporel, musculaire et chirurgical, et travail textuel. Véronique tisse sa toile dans un flux tendu de paroles où elle se raconte, encouragée par la voix de son fils-cinéaste qui la sonde dans de gros plans tremblants. Derrière la «tchatche» de Véronique, une demande inassouvie d'attention, la sollicitation au bord du harcèlement de ses fils, ses amants, son chien! Elle va jusqu'à agresser son miroir avec son besoin qu'on lui réponde: est-elle encore belle femme? Parvient-elle seulement à être une femme? Paradoxalement cette obsession se retourne contre elle-même: son hétérosexualité en devient excentrique et hors norme.

Car le problème de Véronique, c'est qu'elle vieillit et qu'elle ne supporte pas d'avoir gâché douze ans de sa vie dans une relation de violence conjugale. En voulant rattraper le temps perdu et retrouver l'amour, elle séduit des hommes, beaucoup d'hommes, qui la malmènent parfois. Elle porte un corset après avoir cassé ses vertèbres en «s'envoyant en l'air», et son corps est le reflet du décor dégradé de son pavillon

rose, de sa piscine à l'abandon dans laquelle flotte une grenouille morte.

La principale critique faite à Judith Butler a été de lui rappeler la réalité persistante des corps. Si tout n'était que performatif, il suffirait d'un discours sur soi pour faire fi des réalités de la chair. Or les corps comptent¹ et se rappellent à nous, parfois trivialement.

Entre dérision du queer dans *La Cheville* et hétérosexualité extrême pour *Panthère*, on ne sait pas si les cinéastes revendiqueraient leurs films comme queer. Mais c'est peut-être ce qu'ils ont de commun avec les lesbiennes, les gays, les trans et toute la famille des déviant-es sexuel-les: qu'une critique de film les affuble de cet adjectif malgré eux.

¹ Judith Butler a répondu à cette critique dans *Bodies That Matter, On the discursive limits of sex*, 1994.

Clem Hue

oOOh

Panthère

10h00 et 15h00

La Cheville

21h15

Salle Moulinage

Expériences du regard



History Now

- 2015 -

Time We Lost

- 2017 -

Vladimir Tomić

oo00h ooh o00h

IMAGES EN EXIL

L'utilisation des *split-screen* dans *History Now* et *Time We Lost* compose un face-à-face entre deux images. Une sorte de champ-contrechamp simultané nous montre une personne face à un écran d'ordinateur dans la moitié droite du cadre en même temps que les images qu'elle visionne apparaissent dans la partie gauche.

Ce sont des images de famille, produites dans le contexte de l'exil du réalisateur et d'une partie de ses proches pendant la guerre en ex-Yougoslavie. Le réalisateur, forcé de quitter Sarajevo pour le Danemark, témoigne de son exil à travers un dispositif similaire dans les deux films. Dans *History Now*, la mère du réalisateur regarde une lettre VHS envoyée vingt ans plus tôt à ses propres parents, alors qu'elle vivait avec ses fils dans le camp de réfugiés Flotel Europa à Copenhague; dans *Time We Lost*, le réalisateur, assis derrière son bureau d'agent de sécurité,

visionne en direct l'enterrement de sa grand-mère à Sarajevo grâce à un service en ligne proposé par un salon funéraire. Ces images-documents, dont l'existence est directement déterminée par une situation politique et historique, jouent un rôle actif dans le réel.

Faire le choix de rendre publiques ces images n'ayant vocation qu'à être diffusées dans le cercle familial, c'est les déplacer. Tout l'enjeu du dispositif est d'ajouter ce qui leur donne sens, sans quoi elles demeurent des images incomplètes, non partageables au-delà des personnes à qui elles s'adressent. Par l'écart temporel confrontant sa mère spectatrice à sa mère réfugiée, et qui sépare le passé de sa mémoire, ou à l'inverse par la simultanéité de l'enterrement vécu à distance, les *split-screen* de Vladimir Tomić inscrivent dans l'écran un écart infranchissable. Le réalisateur et sa mère sont condamnés à cette disjonction, à la fois interne et concrète, face à ce qui leur échappe et pourtant leur appartient.

Si le dispositif est analogue pour les deux films, il n'y produit pas le même effet. Cette différence tient essentiellement à la manière dont chacune des images-documents est adressée. Dans *History Now*, la lettre VHS envoyée aux grands-parents contient une adresse incarnée, directe, s'inscrivant dans un

temps différé. Dans *Time We Lost*, les images sont celles de caméras fixées au plafond de la pièce – pas différentes de caméras de surveillance – et, donc, automatiques, machiniques, sans regard, ne pouvant que redoubler l'impression tragique du contexte. Le direct de la retransmission fige le temps, bloque tout mouvement d'adresse, et paradoxalement, met à distance. Alors que l'émotion envahit autant la mère dans *History Now* que le réalisateur dans *Time We Lost*, les images cliniques de l'enterrement semblent provoquer une douleur supplémentaire dans la distance et la solitude qu'elles renforcent, là où pourtant elles n'existent que pour donner l'illusion à celui qui est loin *d'être là*.

Peut-on s'appuyer sur les images quand, faute de mieux, on voudrait qu'elles tiennent lieu du réel? Sont-elles opérantes pour permettre un accès à ce qui a été perdu, oublié, à ce qui manque?

À ce titre, les films de Vladimir Tomić ouvrent une réflexion plus large autour de la demande contemporaine faite aux images d'assurer une connexion simultanée au réel et à l'autre. Assez subtilement, l'image de gauche n'apparaît qu'une fois son démarrage lancé par la personne de l'image de droite. Même si elle vient *pour un temps* combler cette moitié gauche de l'écran, elle la laisse inoccupée, au début et

à la fin du film, comme pour signifier que l'image ne peut combler ce vide que de manière imparfaite, éphémère ou illusoire.

Alors il ne s'agit plus seulement de manifester la réalité de l'exil – mais aussi d'un geste traduisant l'espérance d'autre chose que ce qui est, une manière de réduire les distances, de conjurer la perte, l'absence, l'oubli. Ces archives familiales ne sont pas de celles qui conservent le souvenir d'un moment partagé, d'un être-en-

semble rendu impossible par le cours de l'histoire, mais des restes par lesquels la famille peut continuer à exister, et dont l'éparpillement laisse des vides, sous lesquels demeure un point aveugle: la réalité de la guerre et de l'exil, impossible à partager. *History Now* et *Time We Lost* activent une fonction importante des images documentaires: celle d'aider à vivre, ou du moins, de poursuivre sa vie malgré les bouleversements de l'histoire.

Alix Tulipe

000h

Time We Lost

10h00

History Now

14H30

Salle des fêtes

Expériences du regard





Le Bonheur des chiens

Nina de Vroome

- 2018 -

ooOOh OOh oOOh

SIGNIFICANT OTHER

Des bergers allemands cadrés à hauteur canine patientent, observent avec attention les humains qui les entourent, hors cadre. On les entraîne dans un complexe militaro-éducatif canido-policier, dans des immeubles à l'abandon, dans une forêt. Ils apprennent à obéir, ou plutôt exercent leur capacité à obéir, tant leurs comportements semblent déjà policés et polis.

Connue pour son analyse des cyborgs (*Manifeste cyborg*, 1984), «organismes cybernétiques» de l'après-guerre nucléaire, la philosophe américaine Donna Haraway propose dans son petit livre *Manifeste des espèces de compagnie de nouveaux partenaires (significant others)* pour faire face au 21^e siècle. La lecture de ce livre éclaire le film. Elle s'y intéresse aux animaux de compagnie et en particulier aux chiens, désormais plus à même de «contribuer à l'élaboration de politiques et d'ontologies viables dans les mondes vécus

contemporains»*. Tout comme le livre d'Haraway, le court-métrage de Nina de Vroome, *Le Bonheur des chiens (Het Geluk Von Houden)*, traite de «biopouvoir et de biosociabilité autant que de technoscience».

Il n'est pas question d'amour inconditionnel dans ce film : les chiens doivent garder leur place et accomplir leurs tâches pour obtenir satisfaction. Mais croire que l'amour inconditionnel puisse officier dans les relations interespèces entre des chiens et des hommes n'est-il pas de toute façon illusoire, tant les différences de pouvoir, de statuts et de dépendance imprègnent ces rapports ? À moins que ce ne soit ça, l'amour : reconnaître, célébrer et rendre honneur aux différences.

Le bonheur des chiens est ici plus à rapprocher d'«une capacité à la satisfaction qui s'obtient par l'effort, par le travail, par la réalisation d'un potentiel», qu'à l'adoption dans un foyer, l'abondance de signes d'affection ou la liberté de courir après une balle ou un pigeon. Lors des exercices d'attaque ou de défense, une queue remue au milieu des bottes et trahit le plaisir de l'animal, incongru pour une spectatrice facile-

ment rebutée par cet entraînement à la violence policière.

La violence est aussi incarnée dans les babines retroussées, les aboiements, les cris des ordres donnés, les corps contraints, mis en cage, exploités. Et aussi dans ce qu'on devine de la méthode de dressage, qui veut que «le partenaire humain doive faire en sorte que le chien perçoive ce bipède maladroit comme son unique source de félicité». Une musique légère et bucolique de hautbois finit par nous aiguiller : cette tension ne doit pas envahir notre regard humain. Les rapports «obligatoires, historiques, constitutifs et protéiformes» entre les chiens et les humains, «n'ont rien de particulièrement agréables ; ils sont plein de gâchis, de cruauté, d'indifférence, d'ignorance et d'abandon, mais aussi de joie, d'invention, de travail, d'intelligence et de jeu».

Depuis l'invention du berger allemand à la fin du 19^e siècle, toute une biopolitique martiale de sélection génétique est venue institutionnaliser la race, ses caractères comportementaux et ses caractéristiques physiques. L'historicité de cette évolution est remarquable. Ces chiens utilitaires, premiers systèmes d'armes intelligentes mis en œuvre dès la première guerre mondiale, sont les fruits d'une sélection bio-

logique, d'une gestion des populations, d'une épistémologie et d'une typologie raciales, de stratégies économiques de « production de sujets et d'objets de race pure ». Cette création biologique au sein de la « natureculture » (un concept cher à Haraway, qui vient sans cesse questionner la dimension historique de la constitution de la nature) n'est pas un incident sans conséquences.

« Une espèce de compagnie ne peut exister seule ; il en faut au moins deux pour en faire une ». Les hommes et les chiens sont inextricablement pris dans les fils de la coconstitution et de la coévolution. Les pratiques corporelles, professionnelles, martiales, sécuritaires des forces de police canine ne peuvent être démêlées de la relation avec leurs partenaires chiens policiers. Ils sont attachés les uns aux autres, historiquement et physiquement, de part et d'autre de la laisse. La survie du berger allemand, tout

comme la survie du corps de police des brigades de maîtres-chien, dépendent de « pratiques de travail délibérées ».

Nina de Vroome expose des corps canins à l'affût, des muscles en tension, des regards obscurs (c'est une caractéristique de la race) concentrés, des langues et de la bave, des respirations haletantes, suspendues à l'attente d'un ordre, d'une indication. Des chiens au travail, qui réalisent « une tâche complexe qui exige un contrôle de soi et des capacités émotionnelles et cognitives canines », et des technologies pédagogiques, entre incitation et répression : des récompenses minutieusement dosées (une friandise comestible, une caresse) et des colliers étrangleurs. Si on assiste au dressage, qui transforme tous les individus de la relation, et à la domestication, « l'acte d'auto-engendrement masculin et monoparental par excellence à travers lequel l'homme se construit continuellement soi-même à mesure

qu'il invente (crée) ses outils », il conviendrait néanmoins de prévenir une lecture anthropocentrée du film. Il ne tient qu'à nous de voir ce film pour ce qu'il nous montre et non pour ce qu'il pourrait nous montrer de nous-mêmes. « Les chiens ne renvoient pas à l'humain. C'est d'ailleurs ce qui en fait toute la beauté ».

* Toutes les citations sont extraites de Donna HARAWAY, *Manifeste des espèces de compagnie, Chiens, humains et autres partenaires*, 2010.

Publication originale en anglais: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, 2003.

Clem Hue

oOOh

Salle Moulinage

10h15 et 15h00

Expériences du regard



Rédacteurs-rices

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

Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes

Emmanuel Le Reste	P. 1
Mireia Feron	P. 3, 7
Laure Qa	P. 4, 5
P-Arthur Chevauchez	P. 6

SALLE CINÉMA

10H00

JOURNÉE SACEM

Entrée de secours

Jérôme de Missolz
1982 - 18' - sans dialogue

Dégénération punk

Claude Santiago
1997 - 58' - VOSTF

Violent Days

Lucile Chaufour
2005 - 104' - VOFSTA

14H30

JOURNÉE SACEM

On Animal Locomotion

Johan van der Keuken
1994 - 15' - sans dialogue

Contes de Symphonie déchirée

Jacqueline Caux
2010 - 54' - VOF

The Reluctant Movie Star

Taylor Hackford
1986 - 60' - VOSTF

Jajouka, quelque chose de bon vient vers toi

Éric Hurtado, Marc Hurtado
2012 - 60' - VOSTF

21H00

JOURNÉE SACEM

PRIX SACEM 2018

Dieu, Diable et Rock'n'roll

Nicolas Levy-Beff
2017 - 51' - VF

Ahi Na'Ma – Lindigo à Cuba

Valentin Langlois,
Laurent Benhamou
2017 - 52' - VOSTF

PLEIN AIR

21H30

Samouni Road

Stefano Savona
2018 - 128' - VOSTF

SALLE DES FÊTES

10H00

ROUTE DU DOC : YUGOSLAVIE

Fantasy Sentences

Dane Komljen
2017 - 17' - sans dialogue

Time We Lost

Vladimir Tomić
2017 - 15' - VOSTA,
trad. simult.

A Day on the Drina

Ines Tanović
2011 - 17' - VOSTA,
trad. simult.

Depth Two

Ognjen Glavonić
2016 - 80' - VOSTF

14H30

ROUTE DU DOC : YUGOSLAVIE

30. Nov'93 – Pieter Bruegel in the Letters of my Father

Ibro Hasanović
2013 - 4' - sans dialogue

History Now

Vladimir Tomić
2015 - 26' - VOSTA,
trad. simult.

Note on Multitude

Ibro Hasanović
2015 - 8' - sans dialogue

Une lettre à papa

Srdan Keča
48' - VOSTA+STF

Yougoslavie. Comment l'idéologie a mû notre corps collectif

Marta Popivoda
2013 - 62' - VOSTF

Blink

Jakov Labrović
2017 - 19' - VOSTA,
trad. simult.

21H30

(REDIFFUSION)

Fantasy Sentences

Dane Komljen
2017 - 17' - sans dialogue

Depth Two

Ognjen Glavonić
2016 - 80' - VOSTF

SALLE L'IMAGINAIRE

16H30

RENCONTRES PRO.

CNC / Talent Les aides du
CNC à la création et à la
diffusion sur les plateformes
numériques.

SALLE SCAM

10H15

HISTOIRE DE DOC : RDA

La Saison de la fenaison – Histoires de Hohenselchow 1972 et 1963

Gitta Nickel
1972 - 45' - VO,
trad. simult.

Adieu l'hiver

Helke Misselwitz
1989 - 112' - VOSTF

14H45

HISTOIRE DE DOC : RDA

Le Temps enfermé

Sibylle Schönemann
1990 - 94' - VOSTA,
trad. simult.

Dernière Danse

Gerd Kroske
1990 - 30' - VO, trad. simult.

Paysage de l'Est

Eduard Schreiber
1991 - 13' - sans dialogue

21H15

SÉANCE SPÉCIALE

Ne travaille pas (1968-2018)

César Vayssié
2018 - 88' - VOFSTA

LIBRAIRIE HISTOIRE DE L'OEIL

19H00

La Revue documentaires
publie son numéro « Le film
comme forme de vie ? »

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

L'Exilé

Marcelo Novais Teles
2017 - 90' - VOSTF

Le Bonheur des chiens

Nina de Vroome
2018 - 23' - sans dialogue

Panthère

Yann Berlier,
Lola Cambourieu
2018 - 27' - VOFSTA

15H00

EXPÉRIENCES DU REGARD (REDIFFUSION)

L'Exilé

Marcelo Novais Teles
2017 - 90' - VOSTF

Le Bonheur des chiens

Nina de Vroome
2018 - 23' - sans dialogue

Panthère

Yann Berlier,
Lola Cambourieu
2018 - 27' - VOFSTA

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

La Cheville

Antoni Collot
2017 - 30' - VOF

Game Girls

Alina Skrzyszewska
2018 - 90' - VOASTF

COOP. FRUITIÈRE

21H15

Projection des films du
Master 2 documentaire de
création de Lussas.

SALLE JONCAS

10H30

EXPÉRIENCES DU REGARD (REDIFFUSION)

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 Perelmuter,
Isabelle Ingold
2018 - 45' - VOSTF

14H30

SÉANCE SPÉCIALE (REDIFFUSION)

Les Âmes mortes

(1^e partie)
Wang Bing
2018 - 248' - VOSTF

21H00

SÉANCE SPÉCIALE (REDIFFUSION)

Les Âmes mortes

(2^e partie)
Wang Bing
2018 - 248' - VOSTF