

SAMEDI 25 AOÛT 2018

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 145



Djamilia

Aminatou Échard

- 2018 -

20 MINUTES À SOI

Touchée. Regard brûlant, tignasse sous le casque, un visage maculé appelle la réalisatrice de *Winter Adé* à l'aide, et en même temps, la remercie. Ce regard persiste dans mon esprit, il semble répondre à une question informulée.

C'est une ouvrière modèle dans cette usine de briques, dont Helke Misselwitz suit la ronde : armée d'une lourde masse, son corps glisse derrière le four, atteint des tuyaux dissimulés, se tend vers les charpentes métalliques, pour en frapper systématiquement les parois, huit fois par jour. La répétition étonne la cinéaste. L'ouvrière explique combien d'accidents son rôle permet d'éviter.

Trente ans après, en 2018, dans le film *Djamilia*, les mots des femmes kirghizes résonnent en écho aux témoignages

des femmes allemandes de *Winter Adé*. La réalisatrice Aminatou Échard peut compter sur la médiation de Chernozha, l'une de ses traductrices, et de Djamilia, «la plus belle histoire d'amour du monde» selon Louis Aragon, écrite en 1958 par l'écrivain national kirghize Tchinguiz Aïmatov. Si l'effondrement du communisme en RDA représente un fol espoir de changement en 1988, la persistance des traditions et la montée de l'islamisme au Kirghizstan aujourd'hui sonne plutôt le glas du discours égalitaire prôné par l'URSS. Et pourtant, la

parole empêchée est un enjeu commun aux deux films.

Leurs techniques de prise de vue (et de son) sont opposées: synchronisme proche du cinéma direct pour *Winter Adé* — son seul et trois minutes de bobines super 8 pour *Djamilia*. L'enregistrement de la parole se fait dans la durée. Les rares coupes, signalées par un rapide passage au noir, ou des photos familiales, préservent l'intégrité des témoignages dans de longues séquences.

Dans l'Asie centrale post-communiste, les conditions de vie des femmes mariées entravent même la possibilité d'une rencontre. Aminatou Échard a mis des années à pouvoir les filmer. Elle parvient à leur ouvrir un espace de parole, fragile, toujours incertain: avec chaque femme, un entretien unique de vingt minutes à une heure, suspendu à une requête qui viendrait l'interrompre. Désynchronisant son et image, elle capte d'abord la parole pour ensuite dessiner avec la caméra comme des impressions de chaque rencontre, dans une forme d'intensité complice.

Lorsque Nurzat évoque la fuite de *Djamilia* avec son amant Daniar, c'est pour la condamner par fidélité aux traditions. «Je l'imagine sotte.» «Elle aurait dû attendre le retour de guerre de son mari.» Deux bégonias vivent du peu de lumière qui traverse des rideaux épais.

Lorsque les signes de la convenance bourgeoise rongent le sens du dialogue, lorsque le poids du patriarcat disjoint mots et sensations, mots et expérience, Helke Misselwitz attaque. Toutes les ressources du montage et de l'humour nous démontrent que ce qui est dit n'est pas ce qui est vécu. Un couple fête ses noces d'or avec ses nombreux enfants et petits-enfants. Leurs belles-filles s'im-

patientent de connaître leurs noces de diamant. Nous retrouvons la réalisatrice seule avec la reine de la fête. La vieille dame montre un portrait d'elle très jeune. Tombée enceinte, elle a dû se marier. Elle n'aime pas son mari, mais a peur qu'il entende cet aveu: «il est méchant — je ferais mieux de ne pas y penser.» La réalisatrice prend congé. Du seuil de la maison, les deux époux se tenant par la main font de grands gestes d'adieu.

Djamilia se propose d'épouser non seulement le projet des femmes dont la parole est déjà libre; mais aussi, et surtout, le point de vue de ces femmes qui, écrasées par les carcans domestiques ou politiques ont perdu les mots. Loin de condamner Nurzat, la femme qui ne peut pas supporter les choix de *Djamilia*, le film la laisse exprimer par elle-même les raisons de son rejet. «*Elle n'aurait pas dû exprimer son amour. Moi, je n'oserai pas.*» Mais le verbe «oser» trahit-il déjà un désir confus? Elle ajoute: «J'ai beaucoup souffert avec ma belle-mère, j'en ai perdu ma tranquillité.»

Aminatou Échard a formulé la question que le regard insistant dans *Winter Adé* avait suscité. Comment peut-on filmer une personne dont la parole est empêchée? Son écoute va au plus dur, au plus intime: se sont-elles autorisées à écouter leur désir? Peuvent-elles lui faire une petite place?

Je comprends soudain le regard troublant de l'ouvrière est-allemande. C'est un regard à une réalisatrice qui l'a comprise malgré ses mots. Dans *Djamilia*, Aminatou Échard enregistre les témoignages et fouille aussi le visuel pour leur faire écho. Des instantanés aux noirs profonds et aux rouges saturés dilatent l'espace, exaltent un détail, font chatoyer lumières et décorations.

Un halo noir, comme manquant d'air, enserme une jeune fille dont le destin s'est brisé. L'alternance d'intérieurs aux contrejours d'encre et d'extérieurs aux teintes picturales se suspend tout à coup lorsque la vitalité d'un jeu d'enfant vient animer en surimpression une silhouette qui patiente derrière les persiennes. La lumière devient langage. Par contraste, *Winter Adé* travaille un son synchrone mais son montage joue d'un décalage entre l'image et la parole pour désigner son enfermement même. Le film s'interrompt là où les rails se coupent au-dessus de la mer du Nord. Du plaisancier qui l'embarque elle filme l'occident, la liberté, une Europe encore interdite aux Allemands de l'est.

Djamilia est moins démonstratif, il épouse le point de vue de ses personnages, s'intéresse aux petits espaces de créativité. Il faut du temps et une chambre à soi, pour penser et pour créer. Le film s'achève ici avec la fin de la dernière bobine, concrète, inscrivant le film dans la réalité de sa réception.

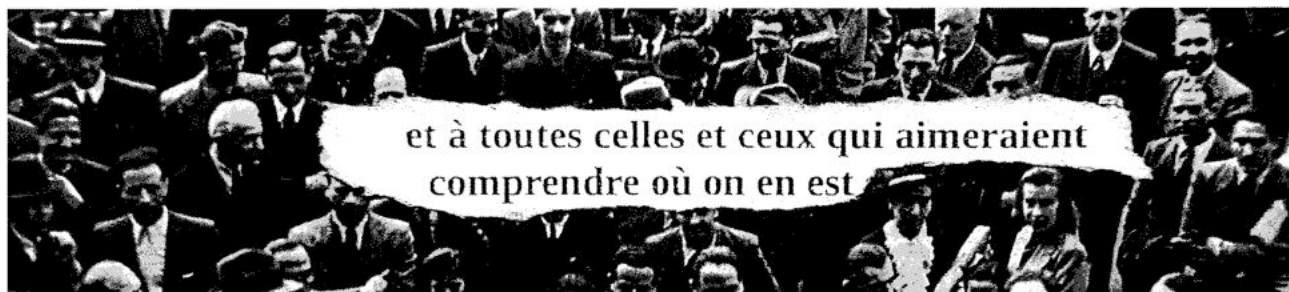
Djamilia ne pourra pas être montré publiquement au Kirghizistan. Pour la projection privée organisée à l'intention des femmes, il a fallu à nouveau contourner les obstacles, aller rendre visite à chacune et essayer d'obtenir l'autorisation de leur mari. Dix femmes sur quinze se sont finalement réunies, ont mangé ensemble, vu le film et discuté. Que la projection ait pu déplacer quelque chose chez chacune d'elles est infiniment politique.

Gaëlle Rilliard



salle Moulinage
14h45

Expériences du regard





« Paysages intérieurs »



Entretien avec **Alessandra Celesia**

Heidi Project

Vous êtes réalisatrice et actrice. Dans Heidi Project, vous êtes la narratrice principale de la pièce et une des deux protagonistes des séquences filmées. Pourquoi avez-vous souhaité endosser les deux rôles ?

J'avais envie de revenir sur scène depuis longtemps. *Heidi Project* parle d'une maladie qui va et qui vient, avec laquelle il me faut composer. Je raconte, pour la première fois à la première personne, comment on se perd, je cherche comment on reste en vie. Comme j'explore ma dépression et que mon propos est sombre, j'ai pensé que je me devais d'être là, physiquement. Il me fallait assumer d'être face au public, pour lui montrer que, même si parfois elle craque, on peut toujours glisser sur la glace...

La première représentation a eu lieu dans ma ville natale, Aoste. Je ne m'étais pas rendue compte de la difficulté que cela représentait pour moi de lancer le spectacle précisément là-bas. Mes craintes se sont évanouies après la représentation, car les retours ont été très forts. J'ai compris que ce spectacle, très intime, pouvait toucher tout le monde.

Vous avez travaillé à trois. Adrien Fauchoux, monteur de vos films, a mis en scène le spectacle et Adelaïde, la chanteuse Adély, incarne sur le plateau et à l'écran votre alter ego. Comment s'est organisé le travail entre vous ?

Adelaïde a tout de suite pris part à l'aventure. Elle m'a suivie alors que je n'avais encore qu'une vague idée du projet. Dès que nous le pouvions, nous partions ensemble pour y réfléchir. Ces voyages nous ont permis de nous raconter, de nous filmer, d'écrire des textes, de trouver des sons, de penser à des musiques. À l'occasion d'une résidence, nous avons travaillé à partir de ce matériau et improvisions sur les images. Intuitivement, nous avons aussi cherché un regard extérieur et avons parlé à Adrien. Heureusement ; sans lui, nous n'y serions pas arrivées. J'avais déjà essayé de mêler cinéma et théâtre. Mais le cinéma tue le théâtre ! L'image est trop forte ; les spectateurs sont happés par l'écran. Nous avons dû longuement chercher l'équilibre entre l'écran et le jeu. Au début, je pensais qu'il fallait de simples bribes de films et beaucoup de jeu. Mes intermèdes étaient plus longs, je ramenaï les spectateurs à moi et pouvais attendre leur réaction, interagir, et même aller jusqu'à rire. Mais nous avons peu à peu supprimé ces moments qui ne correspondaient pas à la noirceur du texte et en devenaient alors insoutenables. C'est en ce sens que la pièce ressemble à un montage de film : la présence théâtrale est tenue par l'enchaînement rigoureux des séquences filmées, des chansons et de la narration. Mais nous sommes arrivés au point où l'ensemble était tellement tenu qu'il semblait inerte. Il a fallu alors travailler très finement pour remettre un tout petit peu de glissement, un silence au début d'une chanson, un temps au début d'un texte, pour que la scène reste vivante.

La pièce s'intitule *Heidi Project* d'après le célèbre dessin animé. Votre pièce restitue la joie candide de retrouver la campagne, comme la satire de la vie urbaine. Comment avez-vous travaillé cette frontière entre naïveté et ironie ?

Ce dessin animé, c'est toute mon enfance. J'ai grandi en Italie, mais j'ai dû partir, car le fonctionnement de ce pays ne me permettait pas de faire ce que je voulais. J'ai mal vécu ce déracinement. L'histoire d'Heidi est la fable qu'il me manquait pour ne pas raconter l'histoire de manière écrasante. Ce dessin animé a donc surtout fait travailler mon imaginaire.

Il ne s'agit pas d'opposer la campagne et la ville de manière littérale. Ce sont des paysages intérieurs. Au montage, nous cherchions toujours un équilibre entre l'évocation d'Heidi, l'émotion et l'ironie. Nous filmer dans la neige avec Adélaïde était totalement spontané et très joyeux : avec toute cette belle neige, il nous fallait monter au chalet de la grand-mère ! Le regard d'Adrien nous aidait à avoir une distance critique. Le travail sur les tonalités faisait apparaître peu à peu les images à leur juste place.

D'autre part, les chansons portent la trace de l'élaboration du projet et sont devenues la voix intérieure d'Heidi. Leur tonalité est souvent enfantine. Au fur et à mesure, nous avons trouvé comment les placer à côté des images. En associant par exemple « je suis puissante à l'intérieur » à l'image de nous deux si fougueuses sur notre luge, la scène a trouvé son ton.

Votre inscription dans le cinéma documentaire peut faire penser à la méthode de Jacques Lecoq, où la vérité vient de la justesse de l'incarnation.

J'ai essayé d'écrire des scénarios de fiction, mais j'ai vite perdu l'élan en évoluant uniquement dans un monde imaginaire.

La formation de Jacques Lecoq a été déterminante. En deuxième année d'école, nous devions faire des enquêtes. Il s'agissait de se rendre sur le terrain et d'observer. Puis nous cherchions une « transcription », c'est le mot qu'il utilisait. Une traduction de ce que l'on a observé, pas une imitation.

J'ai parfois été accusée de tricher avec le réel. Pour *Le libraire de Belfast*, j'ai rencontré d'abord le chanteur de slam, Connor, puis son frère, Rob, qui me semblait idéal pour incarner le personnage de mon film. Tous deux habitaient à trois rues de John Clancy, le libraire, mais ne le connaissaient pas. Je les ai présentés et le film a fait le reste. Je ne suis pas sûre de savoir pourquoi j'ai besoin de créer ces rencontres. Mais quand John Clancy meurt, Rob, le jeune dyslexique, se tatoue le nom de John, sa date de naissance et de mort sur le bras...



Propos recueillis par Gaëlle Rilliard

« Point d'écoute, périphéries du silence »



Entretien avec Daniel Deshays

Le vif du vivant

Les réalisateurs sont rares qui « écrivent » le son. Savent-ils comment s'y prendre ?

Pour certains, génialement bien ! Je ne crois pas que le sonore s'apprenne puisqu'il est affaire de désir. Tati ou Bresson sont du côté du son, Cavalier dans *Libera Me*, l'est aussi, le temps d'un film, guidé par son objet. Plus souvent, les réalisateurs sont du côté de l'image ou du verbe. Posons donc la question suivante : pourquoi le sonore reste-t-il une pensée *a posteriori* ? Parce que finalement le sonore est toujours consécutif à un événement. Il est débris ou chaos, qui résulte d'un acte (une parole, un geste, un doigt sur une corde). Le paradoxe tient donc à penser le son en amont en induisant les conséquences du sonore, ce qui définit alors sa mise en scène. Il peut s'agir simplement de filmer la nuit, de prévoir ce calme.

Certains metteurs en scène le pensent même en termes d'épure ou de reconstitution intégrale du son. Imaginons l'état qu'on pourrait nommer « la page blanche » ; le plateau d'un théâtre plongé dans un silence au noir et déduisons de là des questions qui s'appliquent au cinéma. Comment doser les éléments qui

rentreront en jeu, mettre en scène et penser un partage des éléments sonores ?

Le son du direct est par erreur considéré comme le son d'une image, alors que notre écoute diffère de la prise de son directe : l'écoute est d'une seule chose à la fois, et non d'une globalité. Un magnétophone ou un microphone, ça n'a aucune intelligence, ça ne désigne rien, alors que l'image et l'écoute, l'une et l'autre, n'arrêtent pas de « désigner ». La question du son est une question de réalisation : la production d'un écart avec le monde pour le donner à voir. Il y a donc du jeu, du tri et de la reconstruction. Quand Tati tournait, il n'y avait pas un magnétophone sur le plateau, et pourtant il pensait le son depuis le début.

Le documentaire a l'avantage sur la fiction d'ouvrir un espace d'expérimentation lié aux conditions de production moins dépendantes de considérations de temps. Dans *La parade*, que le documentariste Mehdi Ahoudig a conçu avec Samuel Bollen-dorff, le son a été fait en premier, puis les images, fixes, ont été apportées. Ils ont inversé la question. Depuis des années, avec



des stagiaires, je fais un travail pour que la question du son soit envisagée à égalité avec celle des images.

Le synchronisme est la peste noire au cinéma. Sans lui, tout est libre, même si le sonore peut l'emporter sur une image. C'est pour cette raison que Bresson proposait que le cinéma soit, tour à tour, tout œil ou toute oreille.

Comment définissez-vous donc le son ?

Quelle question ! Le son est la résultante d'un choc ou d'un frottement. Il démarre d'un chaos et se disperse dans toutes les directions. C'est une remarque importante : il n'y a pas de cadrage, on entend le son à l'infini. Sa profondeur de champ est totale. On dit toujours faire le son d'une image. Mais le son n'a rien à voir avec l'image. Il représente quelque chose du monde qui a eu lieu, qui est déjà fini. Il dit quelque chose que l'image ne dit pas : la trace d'une relation. Sortir en claquant la porte n'est pas du tout la même chose que rentrer délicatement dans une pièce où quelqu'un dort, alors que c'est la même porte. C'est ça le sonore, c'est le vif du vivant.

Comment en êtes-vous venu à penser qu'il fallait écrire le sonore ?

Au festival d'Avignon, je mettais les stagiaires de spectacle vivant en situation de prise de son, en pleine ville, la nuit, pour entendre à travers la musique, la résonance des ruelles, et donc l'architecture des lieux. Un orchestre déambulait. La perte de ce petit orchestre qui s'éloignait, cette sensation de disparaître dans un *fading*, m'avait interpellé.

J'ai commencé à réfléchir à la mise en scène de la prise de son. Je ne savais pas la qualifier, je ne voulais pas parler de « réalisation », mais parler de mise en scène du son me paraissait juste, sans savoir ce que cela impliquait. Peu à peu l'objet est arrivé comme livre : *De l'écriture sonore*.

L'évidence voulait que « mettre sur un support c'est écrire », donc « enregistrer c'est écrire ». Et puis, « l'Enregistrement » c'est aussi, à la Mairie, le lieu où se déclare une naissance ou une mort. C'est-à-dire qu'il y a dans la question de l'enregistrement quelque chose qui est « inscrit », qui « rend réel ».

Comment vos pratiques du son dans les différents domaines (musique, théâtre, cinéma) s'enrichissent-elles les unes les autres ?

Je n'aurais jamais pensé ce que j'ai écrit si je n'avais travaillé que pour la musique. L'évidence veut que les musiciens soient sur des chaises et les micros sur des pieds. Au cinéma, l'espace acoustique change avec l'évolution des personnages qu'on suit, on passe des portes, on traverse des lieux.

J'ai ainsi enregistré des contes en positionnant les musiciens sur le seuil entre deux espaces dont l'acoustique était différente. Selon les contes, les conteurs, les façons de parler, on passait d'un lieu à l'autre presque instantanément, on changeait d'acoustique parfois à l'intérieur même du récit.

La question du son, c'est la question de la distance. On peut faire du montage à partir de trois prises de son qui sont faites dans

le même lieu mais avec des distances différentes, les jouer *cut*, sans transition... Comment donner le son ? Est-ce qu'on le donne en tant que toucher, extrêmement fin, extrêmement proche et fragile ? Est-ce qu'on le replace dans son contexte qui peut être très large et très bruyant ?

Cette année, le séminaire portera sur le silence, grand impensé du cinéma. Il s'agira de se mettre du côté du silence pour comprendre ce qu'est le sonore, comme devant un négatif de photo en noir et blanc où il faut un temps d'adaptation avant de comprendre que les noirs sont des blancs et les blancs sont des noirs. C'est un changement de paradigme. La découverte du silence est celle des profondeurs et du palpement. Se mettre au silence c'est entendre ses tout petits bruits, le lointain où tous les sons se sont évanouis, et le lieu sédimentaire d'où tout peut surgir. Une sorte d'humus très temporaire fabrique du temps, fugitif et miraculeux. Il y a l'inquiétude de faire disparaître ce silence et le désir qu'un son en surgisse. Avec le silence, on est à la surface des désirs.

Je me souviens d'un enregistrement de Berroqual dans une porcherie. Il s'est produit quelque chose d'une théâtralité extraordinaire. On voulait faire un chœur et avoir au-dessous une marée de hurlements de cochons qui bouffent. Mais, au contraire, les cochons se sont tus et ont écouté Berroqual. C'était incroyable ! À l'époque, je ne comprenais pas. Pour être au niveau de ce que l'on fait, il faut, je crois, pas mal d'années, pas mal d'erreurs. On se plante tout le temps en son, et en même temps, on peut emprunter à d'autres procédures.

Le drame du cinéma, c'est que les gens croient à leurs procédures et n'en bougent plus. Mais c'est la procédure qui fait la forme !

Dès l'instant où l'on rompt avec elle, l'objet commence à apparaître autrement.

Quand tu es sur le « motif », comme disent les peintres, en fait tu es débordé, et c'est encore pire avec le casque qui te « montre » des choses que tu n'entends pas d'habitude. Donc c'est déjà trop tard.

En faisant les bruitages pour *Inland* avec Tariq Teguia, je me souviens que nous empêchions surtout le bruiteur de bruiteur tout ! Il faut dégraisser ! C'est le mot de Pialat. Il faut retirer du son, il y en a toujours trop.

Sous l'avidité de mon oreille est votre dernier livre. Que pensez-vous de la théorie ?

Pour moi, tous les théoriciens qui travaillent à partir d'un objet fini se trompent : ils travaillent sur le cadavre ! Or, en partant des pratiques, l'enjeu change : il faut arriver à discerner où sont les variables qui permettent de penser comment faire. Si je propose mes expériences, c'est uniquement pour que les gens se sentent libres de faire les leurs : regardez, on peut extravaguer dans tous les sens !

Vous avez animé plusieurs séminaires à Lussas, cette année vous avez choisi le silence.

La Bible dit « au commencement était le verbe ». Non ! Au commencement était l'écoute.

L'écoute, c'est se mettre au silence, c'est cette mise au silence de soi-même qui place l'autre à l'endroit d'une autorisation de parole.



Propos recueillis par Chloé Truchon et Laure Vermeersch

SPECTATRICES ET SPECTATEURS SOUS INFLUENCE



Alix Tulipe, Chloé Truchon et Antoine Raimbault

Du green bar au café, de la cantine à la rivière, les films infusent dans la mémoire des festivalier.es.

JANNA

*cuillères qui tournent
dans les tasses de café
conversations alentour*

Le film d'ouverture, *Amal*, m'a marquée. Qu'est-ce qu'être une femme dans le monde arabe ? Qu'est-ce que la révolution pour une femme ? Le film n'a rien de démonstratif. Cette *Amal* d'Égypte m'a pris par la main. On sentait, entre le cinéaste et son personnage, comme une relation de frère et sœur.

JÉRÔME

*la cloche de l'église sonne dix coups
moteur au ralenti
éclat de voix*

Hier on s'est posé une question avec Rémi sur le film *Panthère*. La question, c'était : qu'est-ce qu'un documentaire ? *Panthère*, j'ai eu l'impression que c'était joué, que la femme était une actrice.

RÉMI

Le Bonheur des chiens, au contraire, c'est le seul film que j'ai vu au festival qui soit documentaire, dans le sens où la caméra est posée à hauteur de chiens, sans commentaire et sans musique pour orienter l'émotion.

*pas sur le gravier
sons mats
une porte claque au vent*

DYLAN

Hier, j'ai vu *Rêver sous le capitalisme*. C'était assez parlant comme le public semblait se retrouver dans ce qui était raconté. Moi, je n'ai jamais vraiment travaillé mais je crois voir à quel point le travail peut s'insinuer dans la vie, et jusque dans les rêves, du coup je comprenais ces réactions.

*ruissellement continu
craquement sec de branche
impact d'un plongeon*

CYRIL

Depuis des années, on va à la rivière le samedi ou le dimanche, c'est à ce moment que ça décante. On se demande ce qu'on a retenu de la semaine. Ce matin j'étais à *Playing men*. C'est une réflexion très drôle sur le jeu des hommes dans l'espace public. On observe leurs manières de se toucher, il y a un érotisme qui n'est jamais loin.

*bruits de corps qui barbotent
rires tonitruants
aboïement d'un chien*

LÉO

Je suis arrivée hier et j'ai vu *Game Girls*. Depuis, le film n'arrête pas de revenir dans ma tête. Il m'a étonnée, je ne sais pas encore exactement pourquoi. C'est peut-être la réalisatrice, dans sa façon d'être avec ces filles. Elle ne dit pas : regardez comme c'est terrible. On sent que tout le monde est ensemble.

*jappements
gémissements brefs
toujours l'eau qui ruisselle*

HAROLD

C'est un souvenir parcellaire car c'est mon dernier film de la journée. Je l'ai vu dans un état de conscience modifié étant donné que j'ouvrais les yeux, je m'endormais, j'ouvrais les yeux... Le film est construit sur deux temporalités différentes, ça devient complètement délirant. Je ne sais pas si j'ai rêvé ou vu les images qui me restent... Ce sont les monstres fabuleux d'une légende, d'un pays, d'une culture, d'un folklore qui se mélangent au rêve des réalisateurs et à mon rêve de spectateur.

*chant d'un coucou
voix dans un talkie-walkie
conversation en anglais*

HÜLYA

(voix cassée) Je sors d'*Istanbul*. Les cinq premières minutes sont un peu difficiles : il faut s'habituer au rythme, à la lumière... Je disais à mon amie qui trépignait : « laisse-toi aller ! » Mais elle est sortie. Tout me semblait très cohérent entre l'image, le son... Le film décrasse le cerveau, le regard... J'adore ce genre d'expérience.

*bruit de foule
musique électro
rire clair*

ANTONIN

(voix fluette) Je pourrais peut-être pas te ressortir le nom. En tout cas, il s'agissait de révéler ce que c'est que vivre avec l'autisme et de donner vie aux personnes qui n'ont pas compris que l'autisme était parmi nous tous. De le faire jaillir

de nous. On naît tous avec un point d'autisme et on le gardera toujours. Aujourd'hui, si on ignore ça pour moi c'est une insulte. Pour nous, que tout le monde le ressent en soi, c'est aussi pouvoir rester dans un lien social. C'est comme être dans le cinéma, c'est extraordinaire, c'est recréer un monde, mais très différent du monde normal, inaperçu. Dire qu'on est autiste, pour moi c'est drôle, les autistes expriment quelque part une danse, ils expriment quelque chose politiquement, que personne ne peut entendre.

TRISTAN

Ce soir, j'ai vu *Cassandra*. C'est tellement bon que j'ai envie qu'au réveil ma première pensée aille pour ce film. Ça viendra confirmer que quelque chose m'a vraiment transpercé. Je viens à Lussas pour être sous influence, vraiment.

*brouhaha
saxophones improvisés*

FILIPPO

On pourrait faire un montage de tous les meilleurs moments des films de cette année. Pour commencer, je mettrais la fin de *L'Exilé*, quand ils sont dehors et qu'ils discutent de la mort jusqu'à la partie de ping-pong. Après ça, on pourrait mettre un extrait de film de propagande de la RDA, avec ces images incroyables de serpents lumineux avec lesquels les ouvriers se battent. Et pourquoi pas le catcheur de Marie Losier ensuite, qui viendrait se battre avec eux contre le serpent...

« On ferme le bar ! »

Marie Clément
Clem Hue
Lucie Leszez
Antoine Raimbault

Gaëlle Rilliard
Chloé Truchon
Alix Tulipe
Laure Vermeesch

Tiphaine Mayer Peraldi

Laure Qa.
Paul-Arthur Chevauchez

P. 1,2,3
P. 5

SALLE CINÉMA

10H00

FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

Copacabana Beach

Vivian Ostrovsky
1983 - 10' - sans dialogue

Eat

Vivian Ostrovsky
1988 - 15' - sans dialogue

Uta makura (Pillow Poems)

Vivian Ostrovsky
1995 - 20' - VOA, trad. simult.

Public Domain

Vivian Ostrovsky
1996 - 13' - VOFSTA

American International Pictures

Vivian Ostrovsky
1997 - 5' - VOA, trad. simult.

Tatitude

Vivian Ostrovsky
2009 - 3' - VOF

*Débat en présence
de la réalisatrice.*

15H00

FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

A Preponderance of Evidence

Sandra Davis
1989 - 53' - VOA, trad. simult.

Au sud

Sandra Davis
1991 - 8' - sans dialogue

Une fois habitée

Sandra Davis
1992 - 7' - sans dialogue

À la campagne.

À Khan-Tan-Su

Sandra Davis
1992 - 3' - sans dialogue

Crepuscle Pond and Chair

Sandra Davis
2002 - 7' - sans dialogue

For a Young Filmmaker

Sandra Davis
2012 - 6' - VOF + A

Saisonnier

Sandra Davis
2016, - 7' - VOF + A

*Débat en présence
de la réalisatrice.*

21H00

FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

Chemins

Martine Rousset
2014 - 80' - VOF
*Débat en présence
de la réalisatrice.*

SALLE DES FÊTES

10H00

POINTS D'ÉCOUTE, PÉRIPHÉRIES DU SILENCE (ATELIER)

*Rencontre avec Daniel
Deshays.*

14H30

POINTS D'ÉCOUTE, PÉRIPHÉRIES DU SILENCE (ATELIER)

*Rencontre avec Daniel
Deshays.*

SALLE SCAM

10H15

DOCMONDE

Boxing Libreville

Amédée Pacôme Nkoulou
2018 - 54' - VOSTF

Before Father Gets Back

Mari Gulbiani
2018 - 75' - VOSTA,
trad. simult.

*Débat en présence de
Mari Gulbiani.*

14H45

DOCMONDE

Dann fon mon kèr

Sophie Louÿs
2018 - 48' - VOSTF

Les Jours maudits

Artem Iurchenko
2018 - 77' - VOSTF

*Débats en présence de la
réalisatrice et du réalisateur.*

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Nishinoyama House by

Kazuyo Sejima
Christian Merlhiot
2018 - 45' - VOSTF

Liliane A.

Lou-Théa Papaloizos
2018 - 23' - VOFSTA

Sunnyside

Frederik Carbon
2017 - 72' - VOASTF

*En présence de la
réalisatrice, Lou-Théa
Papaloizos.*

14H45

EXPÉRIENCES DU REGARD

Les Flâneries du voyant

Aïda Maigre-Touchet
2018 - 72' - VOSTF

Djamilia

Aminatou Echard
2018 - 84' - VOSTF

*Débat en présence
d'Aminatou Echard.*

SALLE JONCAS

18H00

SÉANCE SPÉCIALE

Heidi Project

Un conte documentaire et
musical, avec Alessandra
Celesia et Adély. VOF

SOIRÉE DE CLÔTURE

21H30

Le Grand bal

Laetitia Carton
2018 - 99' - VOFSME

*Rendez-vous à l'espace Plein
Air. Pour plus de précisions
consulter l'affichage.*