

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 148



Akaboum

Manon Vila
- 2019 -

« POÈTE ? VOS PAPIERS ! »

Le jour se lève sur Cergy-Pontoise. Xavier somnole. Son RER arrive en gare. Le jeune homme va retrouver

ses potes, « *les poches trouées* », la tête pleine de musique. Journée ordinaire en banlieue parisienne. Pourtant, ce soir, la bande ira faire la fête chez la Belle au Bois Dormant. Il se pourrait bien qu'un « *coup de cymbales* » la réveille brutalement...

Cergy-Pontoise : son jardin des Droits de l'Homme, ses colonnes néo-clas-

siques, l'Axe Majeur droite toute sur la Défense, sa mixité culturelle et sociale. « *Rue du désert aux nuages* », « *Rue des Brumes lactées* ». Ordre, calme et vivre ensemble. Filmer cette ville nouvelle — modèle d'un certain urbanisme de la fin du 20ème siècle — est un geste politique, d'Eric Rohmer aux vidéos de rap. Manon Vila prend le contrepied de l'image

d'Épinal. Ici le cadrage décentre la perspective triomphale et place au premier plan un postiche africain qui joue avec le vent. Ailleurs, la cinéaste mine avec irrévérence un discours officiel en cadrant le rouge du drapeau et en répondant à la voix qui invite en off à entonner la Marseillaise par un plan où l'on lit ce reste d'inscription : « *au secours* ». Elle accompagne une main qui déchire méticuleusement le portrait de Marine Le Pen. Les poils noirs du visage de l'affiche collée dessous apparaissent. Intervention discrète mais efficace de démasquage.

Sa caméra se fait complice de la petite bande, dont nous suivons surtout Elias et Adam, William et Xavier. Ils endossent leurs rôles à merveille – ils sont “rebeus”, “gitans”, “blacks”, travailleur à Auchan. On est embarqué avec eux, dans le wagon de RER qu'ils investissent à la manière scandaleuse de *petits cons de banlieue*. Ils se mettent en scène avec plaisir, et un peu de complaisance. Film de potes sur la jeunesse fière d'elle-même et de l'image qu'elle renvoie ? Manon Vila s'intéresse plutôt à leur arrogance toute rimbaldienne d'artistes bohèmes. Elle montre combien leur pratique artistique est révélatrice d'un rapport intime et subversif à la ville. Un raccord révèle en plan large la rue de Cergy d'où provient le décor que poste Willy sur son compte instagram. Trois autres se retrouvent dans les galeries souterraines de la ville pour sculpter des visages de pierre. On s'amuse d'y voir Adam répéter bêtement : « *Eh, Jules, t'as pas un oinj ?* » au risque de ne pas prendre au sérieux leur inscription « *Ci-gît l'ancien monde* ». Il faut se méfier du « *lapin-canard* » ! Ce dessin « *un peu cheum* » que l'un d'eux se plaît à dessiner. On peut le lire dans un sens comme le motif d'un lapin ou dans un autre comme celui d'un canard (voyez le logo de l'École

Documentaire !) *Jeunes de banlieue et artistes* : ils sont les deux.

Le film met en valeur leur refus de toute appartenance imposée. Dans la séquence de discussion avec un personnage tiers, plus vieux, qui se pose en aîné désormais raisonnable, on mesure paradoxalement combien les membres de la bande ne sont pas dans une posture. D'emblée, cet ancien gars du quartier qui fige les autres dans des stéréotypes est désagréable. Il regarde avec mépris Adam et Elias, parce qu'ils ont une allure de “gitans”, ne voit pas bien comment avec des colliers et des cheveux longs, ils pourraient « *frotter des filles* ». Les frères le saluent mais lui rappellent quand même qu'ils sont « *les enfants d'Abdel* » ; que des « *gitans rebeus, on ne sait pas ce que c'est* ». Ils revendiquent un costume d'Arlequin, même si ça fait marrer certains, à la hauteur du patchwork du mur de leur chambre, où les photos des parents maghrébins cohabitent avec d'autres attaches culturelles qu'ils se sont trouvées. Adam conclura : « *il y en a, ils ont franchement de l'imagination et toi tu te — genre hop — tu te limites. On te propose, putain !* » Xavier s'intéresse à un personnage de jeu vidéo dont l'identité — et les armes — échappent. L'aîné lui répond qu'il est trop « *cérébral* », lui qui est « *bachelier* ». Et oui, un beau jeune homme, taciturne, musicien, qui réfléchit et qui est noir, ça dérange.

La réalisatrice leur donne le temps de rendre cette figure de l'artiste *rebel without a cause* vivante. À la fin de la séquence du RER, assis à côté des deux frères, nous les écoutons rapper. La caméra circule, fluide, pour suivre le morceau, qu'ils construisent à deux. Le titre de la chanson *RER A, Dernier Gonva* correspond à la situation et le morceau s'ouvre sur l'évocation de Willy, « *un putain de connard posé avec son*

foutu bérét ». Le texte gagne en intensité : « *Vous et vos putains de dictons / j'me dis que les viocs c'est des foutus cons / et que la vie vaut la peine d'être vécue quel que soit le dicton / oui c'est pour ça que je me pose* ». « *Se poser là* », en marge du système, « *s'éclipser* », préférer faire la fête peut paraître une piètre rébellion. Mais on imagine que la réplique de *La Haine* : « *Jusqu'ici tout va bien* » ne les fait plus rire. Ils ont conscience de ce qu'a d'inachevé et d'éphémère cette rébellion par le « *taz* », la « *tise* » et la « *teuf* » : « *on est conscient d'la chute pendant l'atterrissage* ».

Manon Vila propose de porter plus loin cette révolte. Le film est subtilement agencé pour déjouer la chronologie et conduire le film ailleurs. Insensiblement, le déroulement de la journée jusqu'à la fête à Marne-la-Vallée, chez la princesse de Disney donc, mène non pas au retour à la « *case départ* » comme le scandait Adam, mais à une aube nouvelle.

Marie Clément

SALLE MOULINAGE

21h15

EXPÉRIENCES DU REGARD



« Voilà le documentaire : il existe une infinité de possibles »

ENTRETIEN AVEC STEPHANE BONNEFOI ET ADRIEN FAUCHEUX

Programmateurs de la sélection Expériences du regard

Pour faire cette programmation à deux, comment avez-vous travaillé ? Comment avez-vous accordé vos deux regards ?

Adrien Fauchoux : Il y a 1200 films inscrits au départ et 320 pré-sélectionnés par une équipe. Nous en avons regardé plus de 200 chacun. Nous avons accordé beaucoup d'attention à cette étape du travail. Sans avoir formulé ce principe au départ, c'est l'émotion éprouvée qui nous mettait d'accord. Aucune problématique esthétique extérieure à notre ressenti n'a jamais guidé nos choix.

Stéphane Bonnefoi : Cette première année de programmation a dépassé pour nous le simple fait de choisir des films ; elle a pris une toute autre ampleur. Nous avons produit des notes détaillées, film par film, bon comme mauvais, pour nous appliquer à expliquer nos choix. Ce travail d'écriture a été un détonateur incroyable ; il nous a fait découvrir une vraie diversité, un foisonnement... Nous avons beaucoup appris.

Ce travail a-t-il déplacé votre regard ? Avez-vous été étonnés par vos propres choix ?

S. B. : L'expérience a eu des résonances tellement fortes qu'elle a questionné jusqu'à notre manière de raisonner et de faire des films. Voir tous ces films amène à revoir et hausser ses propres exigences.

A. F. : Pendant ces quatre mois de visionnage, je travaillais sur d'autres projets. Comprendre à quel point il est difficile de faire un film à la hauteur de ses ambitions, m'a mené, en tant que monteur, à dire aux réalisateurs : « *Si tu veux vraiment que le film aille plus loin, il est impossible de faire les choses à moitié. Tant de films sont proposés : à quoi sert d'en faire un qui soit à moitié intéressant ?* » Dans les films qui nous marquent, les gens ont pris un risque d'une manière ou d'une autre. On pourrait le dire de tous les films que nous avons choisis. S'ils donnent quelque chose, c'est qu'ils s'exposent, qu'ils se fragilisent.

Vous parlez de la fragilité de ces films, vous l'avez également écrit dans la présentation de votre sélection. Qu'entendez-vous par là ?

S. B. : Il n'y a pas de film parfait. Mais nous portions plus d'intérêt aux films qui échouaient à certains moments, au niveau de l'écriture ou ailleurs, mais tentaient quelque chose, devant lesquels on se dit : « Voilà le documentaire : il y a une infinité de possibles ». J'ai eu envie de retrouver une richesse originelle : des films qui tirent le maximum de la liberté que permet le documentaire.

A. F. : Avec les outils d'une liberté totale, les gens se bornent à des écritures. On accuse beaucoup le formatage des producteurs et des diffuseurs d'empêcher la création. C'est cruel à dire peut-être, mais parfois, cela est dû au manque de curiosité des auteurs, ou à une forme d'autocensure. Quand on se lance dans un film, il faut s'autoriser à rompre ses habitudes, ses réflexes, sa culture... Voir ce dépassement de soi à l'œuvre dans un film nous touche.

On retrouve cette attention que vous portez à la forme dans certains films dont le statut documentaire peut poser question, tant ils empruntent parfois des biais fictionnels. La notion de frontière entre documentaire et fiction a-t-elle un sens pour vous ?

A. F. : Je crois que nous ne nous posons jamais la question de la fiction et du documentaire. Ce qui est intéressant, c'est de mettre du réel dans son cinéma. Plus qu'une question de barrière, c'est une histoire de quantité : le degré de mise en scène, d'intervention, combien on laisse le réel agir et comment on tricote le tout ensuite au laboratoire du montage pour produire un objet. Pour avoir monté du cinéma direct, je sais comment c'est fait. On se rend compte de l'impureté, tout est fabriqué avec du scotch pour ressembler à une illusion de récit. On peut tirer les signaux d'alarme de l'instrumentalisation, mais je crois que ce ne sont pas les bonnes questions.

S. B. : Personnellement, je trouve intéressant ce qui peut naître de ce trouble, si cela produit quelque chose. Là est la difficulté. À toutes les étapes, il existe mille manières de transformer, de transfigurer le réel. Le plus important est de montrer que, dans le traitement de la temporalité et de la narration, il est possible de rouvrir des champs. On est tous tellement prêts à rentrer dans des cases pour

travailler, qu'il est compliqué d'être libre aujourd'hui. Le vrai combat à mener est de défendre et porter les cinéastes qui en usent pleinement, quand bien même leur film ne serait pas parfait. On se bat peut-être contre des moulins à vent dans une époque qui se radicalise beaucoup des deux côtés, et où l'on a envie de se rassurer par des films « coups de poing » qui assènent des choses. Mais c'est l'antithèse du cinéma que nous aimons. Si message politique il y a dans notre programmation, ce serait celui-là : on ne sera pas sauvé par la brutalité mais par la beauté, le travail, l'intelligence, la sensibilité, la subtilité.

A. F. : Je précise qu'il s'agissait surtout de ne pas se mettre dans des postures qui pour moi relèvent du snobisme. Donner son goût pour un certain type de films, c'est aussi parfois s'inscrire dans une catégorie sociale élitiste, et c'est un principe de distinction. Je préfère montrer des films cinématographiquement actifs et toniques, questionnants, efficaces ; qui ne se mettent pas dans des postures d'entre-soi d'un point de vue sociologique.

Cette exigence de dépassement est donc aussi valable pour le spectateur* qui est poussé à chambouler ses habitudes...

A. F. : Nous avons un petit faible pour les films qui avancent masqués et qui réussissent à créer un retournement, pour sans cesse questionner ce qu'on est en train de regarder. Ce que je tente de reproduire en faisant ce travail, c'est ce que j'ai vécu en faisant six séances par jour, du début à la fin d'un festival. Cela a été un moment déterminant dans ma vie. L'idéal serait que le spectateur se dise que le champ est beaucoup plus large que ce qu'il pensait, et que cela le transforme. Même si ce n'est pas à nous d'en juger, nous espérons que l'ensemble, dans son hétérogénéité, va produire une vraie expérience.

Propos recueillis par Marie Clément et Alix Tulipe



« Des fleurs parmi les ruines »

ENTRETIEN AVEC AGOSTINO FERRENTE

Selfie, 2019

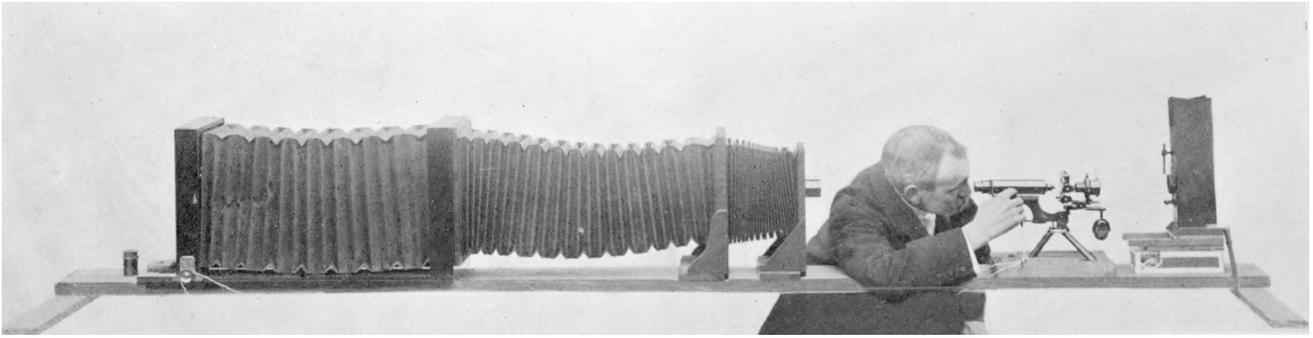
Au moment de la rencontre avec Alessandro et Pietro, quelles ont été vos premières sensations ?

J'ai immédiatement compris qu'ils deviendraient les protagonistes du film. Je l'ai compris parce que j'ai ressenti une grande émotion lorsque je les ai rencontrés. Ils étaient si différents de la représentation de la jeunesse de ces quartiers ces dernières années au cinéma et à la télévision, qui généralement présentent des garçons qui aspirent à devenir des *camorristi*¹, et auxquels les jeunes finissent par s'identifier. Avec ce film, mon défi était de rendre la non-violence *sexy* et *cinématique*. Paradoxalement, c'est pour cet aspect que le film a été jugé comme subversif.

Le Cose Belle (2013), le film que vous avez co-réalisé avant celui-ci, mettait également en scène la jeunesse napolitaine. Pouvez-vous nous parler de votre rapport avec cette ville et de l'intérêt que vous portez à l'adolescence dans votre travail de réalisation ?

Je ressens pour cette ville à la fois de la haine et de l'amour. J'ai grandi dans un endroit similaire, la région des Pouilles. Autant dans ma région natale qu'à Naples, où désormais je me sens chez moi, je ne supporte plus certaines choses alors que d'autres continuent à me fasciner. De Naples, j'aime sa langue extraordinaire, à la fois musicale et très métaphorique. D'ailleurs, tout le travail au moment du sous-titrage a été de préserver le plus possible la poésie des expressions napolitaines, et je crains que dans les sous-titres français, beaucoup de nuances ne se soient perdues. En tant que cinéaste, j'aime filmer ces jeunes socialement prédestinés à devenir des délinquants, mais qui tentent de résister à cela. Je me sers souvent d'une métaphore, celle des fleurs qui poussent parmi les ruines, qui survivent malgré le fait que personne ne les arrose et que les gens les piétinent. Ces fleurs sont parfois arrachées, comme ce fût le cas lors du meurtre de Davide Bifulco.

Le film repose en partie sur un dispositif fort et original : l'alternance entre des selfies-vidéos tournés par les deux adolescents, et des images de la ville captées par des caméras de vidéosurveillance.



Comment l'idée d'associer ces deux esthétiques est-elle apparue, et quelle place ce dispositif prend-il dans l'écriture du film ?

Depuis des années, je cultive une certaine obsession pour l'auto-narration comme une tentative de transformer mes personnages, objets du film, en sujets filmant. C'est une stratégie qui me permet de faire en sorte que les personnages se concentrent sur eux-mêmes, en diminuant l'angoisse de la prestation qui les pousserait à s'hyper-représenter, surtout lorsqu'il y a une prédisposition à la théâtralité, comme c'est souvent le cas chez les napolitains. C'est aussi une manière de les responsabiliser. Par ailleurs, il faut rappeler que derrière ces deux jeunes qui s'auto-filmaient il y avait un réalisateur, un assistant, un preneur de son, un producteur.

Chaque fois qu'une tragédie comme celle de Davide Bifulco arrive, les médias imposent des commentaires de sociologues, écrivains, politiques, mais on ne s'intéresse presque jamais au point de vue des personnes concernées ou des potentielles victimes, les jeunes. Je pense que c'était plus beau de ne pas raconter la réalité que les garçons napolitains voient mais plutôt de les montrer eux en train de la regarder. Le selfie a aussi une valeur métaphorique : par essence, il ne donne pas la possibilité de regarder devant, vers le futur, mais seulement vers l'arrière, vers le passé. Pietro et Alessandro racontent le passé parce qu'ils ne savent pas quel futur les attend.

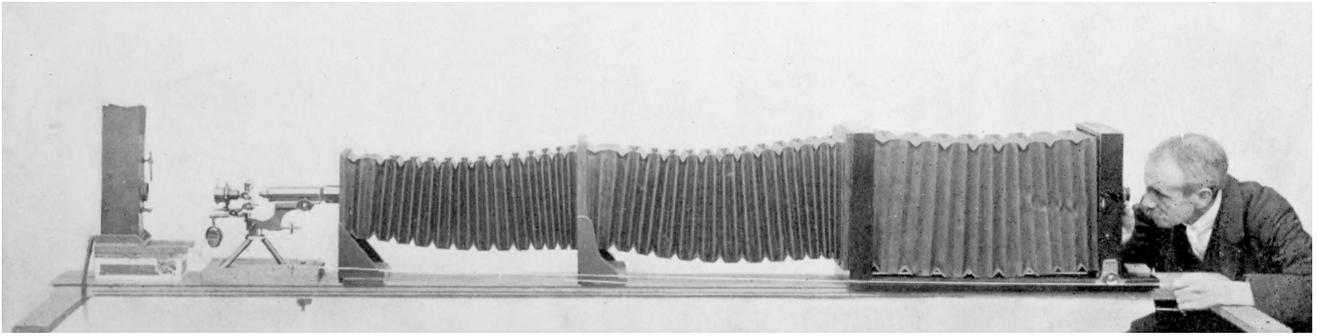
En ce qui concerne les images de vidéosurveillance, je les ai pensées dès le début, elles étaient un élément fondateur du projet et faisaient directement écho aux images du meurtre de Davide Bifulco. Elles insèrent dans le film une tension permanente, et comme celles qui sont tournées avec le smartphone, elles sont une sorte d'auto-représentation, une représentation automatisée, qui m'a permis de me libérer du filtre qu'impose la caméra professionnelle, de la même manière que pour les images captées par le smartphone. Je crois que dans une époque où on ne peut plus réaliser de documentaire d'observation, dans l'acception classique et anthropologique de Jean Rouch, ces images représentent le dernier point d'observation neutre de la réalité.

L'image-selfie est une pratique très codifiée, qui nous renvoie directement à la jeunesse et aux réseaux sociaux. Ici, cette esthétique est déplacée dans le cadre d'un récit documentaire. En quoi le fait de se réapproprier cette image qu'ils connaissent bien impacte leur manière de s'auto-représenter ?

Contrairement aux selfies répandus sur les réseaux sociaux, qui ont plutôt l'effet d'abolir l'intimité, j'ai tenté dans mon film de la révéler. Je leur ai demandé de prendre un certain recul, de tenir le téléphone à l'horizontale en équilibrant leur présence à l'image et ce qu'il y avait autour et derrière eux. Sans vouloir dénoncer l'usage habituel du selfie, je voulais restituer une certaine noblesse à cette pratique, coincée dans une acception négative. Avant, on ne disait pas *selfie* mais *autoprotrait*, et seuls les peintres et les photographes de talent pouvaient se le permettre.

Alessandro et Pietro se prêtent au jeu du tournage à tel point qu'ils finissent presque par se définir comme les réalisateurs du film. Comment avez-vous travaillé avec eux pour les amener à ce niveau d'implication et quelle a été leur place lors des différentes étapes de fabrication du film ?

Je ne pense pas qu'ils se considèrent comme des cinéastes. Dans le film, ils jouent à être les cinéastes. En même temps, ils ont une idée très précise de ce qu'ils veulent raconter et de ce qu'ils préfèrent laisser en dehors du film. Ils se sont beaucoup investis dans la réalisation, ils étaient très disponibles et avaient une forte conscience de ce qu'ils étaient en train de faire. Notre relation était comme une négociation permanente, extrêmement stimulante. Je faisais des propositions et eux les interprétaient. Ce sont des acteurs remarquables qui jouent leurs propres vies, leur propre fragilité, voire même leur propre ingénuité. Je les ai trouvés généreux et fantastiques dans leur capacité à se mettre à nu, et pas seulement dans un sens métaphorique. Ils ont fait preuve d'une grande humilité



et auto-dérision. Ce sont des qualités rares, qui m'ont fait tomber amoureux de leurs personnalités. Le soir, pendant les repas, nous décidions quelle situation raconter et ensuite ils me faisaient confiance pour la fabrication du film. Pour ce qui est du montage, je n'ai pas souhaité qu'ils soient présents. Cependant, ils ont revu beaucoup de séquences parce que cela était utile pour préparer les scènes suivantes ou pour refaire le doublage sonore de certaines séquences. J'ai toujours été très attentif à les considérer comme des personnes et non comme des personnages, c'était pour moi une manière de les aimer.

Le film *Gomorra* est évoqué par les jeunes dans une des scènes. Comment analysez-vous l'influence de cette fiction sur la manière dont ils se regardent eux-mêmes et comment vous situez-vous, en tant que documentariste, vis-à-vis de cette représentation ?

Je ne crois pas qu'ils aient vu ce très beau film de Matteo Garrone ni qu'ils aient lu le roman dont il est tiré. Je pense qu'ils se réfèrent plutôt à la série télé. Ces jeunes ne sont jamais entrés dans une salle de cinéma pour voir un film sur grand écran, il n'existe pour eux que la télévision ou internet. Ils ne comprennent pas forcément la différence entre documentaire et fiction ; ils ne prennent pas nécessairement de recul sur ce qu'ils voient. Comme la plupart des jeunes de leur âge, les modèles qu'ils ont en tête sont très influencés par le spectacle et la violence.

Par ailleurs, je n'ai rien contre le fait de représenter la violence au cinéma, tout comme au théâtre ou en littérature. Cela a une fonction cathartique qui permet aux spectateurs d'évacuer les frustrations accumulées au quotidien. Certes, la violence et la criminalité sont une réalité à Naples mais il est important de montrer qu'il n'existe pas que cela.

Lors de la projection de *Selfie*, Alessandro et Pietro ont apprécié la tentative de dépasser la dialectique entre bien et mal, le fait que le film fait exister la possibilité d'un destin en dehors de la criminalité. Quand on connaît bien les quartiers dans lesquels ils vivent, on peut considérer leur volonté d'échapper à ce destin comme quasiment héroïque. C'est ce que j'ai trouvé beau chez eux et, à mon avis, c'est ce qu'ils ont aussi apprécié dans le regard que le film porte sur eux.

1. Membre de la mafia napolitaine.

*Propos recueillis par Julien Baroghel et Mehdi Sahed
Traduction effectuée par Sarah Borderie et Jacopo Rasmi*

SALLE MOULINAGE

10h15 · 15h30

EXPÉRIENCES DU REGARD

Hors Champ vous propose d'alterner l'utilisation du point médian et de l'astérisque (*) comme une troncature qui s'utilise pour interroger les habitudes d'accord de genre et de nombre. L'intention est de laisser ouvert le répertoire des identités et des subjectivités. Ce choix provient d'une proposition de Sam Bourcier, dans sa «Petite "grammaire" du français queer et transféministe», au début d'*Homo Incorporated*.

Rédacteur*

Julien Baroghel
Marie Clément
Garance Le Bars
Mehdi Sahed

Graphiste

Mahé Cabel
Romain Goetz
Gaëlle Rilliard
Alix Tulipe

Photographes

Marie Clément p. 1
Romain Goetz p. 3
Anita Jans p. 5
Bror Myer p. 6-7

SALLE CINÉMA

10:00
JOURNÉE SACEM

Bielutine
40' - VOSTF

The Evil Eye
15' - VOASTF

Un archipel
11' - VOFSTA

SALLE DES FÊTES

10:00
**LE CINÉMA
EN ACTES
D'EDGAR MORIN
(SÉMINAIRE 2)**

Avec Monique
Peyrière et
Érik Bullof,
et la participation
de Léa Morin

14:30
**LE CINÉMA
EN ACTES
D'EDGAR MORIN
(SÉMINAIRE 2)**

Avec Monique
Peyrière et
Érik Bullof,
et la participation
de Léa Morin

**Chronique
d'un été**
86' - VOF

SALLE SCAM

10:15
**HISTOIRE DE DOC:
YOUGOSLAVIE**

Hop Jan
11' - Sans dialog.
Ubrzanje
7' - Sans dialog.
Podrum
8' - Sans dialog.
In Continuo
10' - Sans dialog.
Oglav
10' - Sans dialog.
Ogan
12' - Sans dialog.
**Ljubim ti
modro sunce**
9' - Sans dialog.
Tijelo
13' - Sans dialog.
**Dva vremena u jed-
nom prostoru**
12' - Sans dialog.

14:45
**FRAGMENT
D'UNE ŒUVRE:
SWANN DUBUS
& TRAN PHUONG
THAO**

**Rêves
d'ouvrières**
52' - VOSTF

Avec ou sans moi
80' - VOSTF

21:15
**LE CINÉMA
EN ACTES
D'EDGAR MORIN
(SÉMINAIRE 2)**

Avec Monique
Peyrière et
Érik Bullof,
et la participation
de Léa Morin

**De quelques
événements sans
signification**
76' - VOSTF

SALLE JONCAS

17:00
**SÉANCE SPÉCIALE
(2E DIFFUSION)**

**Histoire d'un
regard**
93' - VOSTF

SALLE MOULINAGE

10:15
**EXPÉRIENCES
DU REGARD**

Selfie
76' - VOSTF

Le Temps long
41' - VOF

15:30
**EXPÉRIENCES
DU REGARD
(2E DIFFUSION)**

Selfie
76' - VOSTF

Le Temps long
41' - VOF

21:15
**EXPÉRIENCES
DU REGARD**

**Vater mein
Bruder**
80' - VOSTF

Akaboum
30' - VOFSTA

**SALLE DE
PROJ. COLLECTIVE**

18:15
**Le Village
(ép. 3 & 4)**
2x52' - VOFSTA

SALLE JONCAS

10:30
**EXPÉRIENCES
DU REGARD
(2E DIFFUSION)**

**La Guerre
des centimes**
37' - VOSTF

**Delphine
et Carole,
insoumuses**
70' - VOFSTA

15:30
**HISTOIRE DE DOC:
YOUGOSLAVIE
(2E DIFFUSION)**

Kameni spavač
11' - VOSTF
**Sic Transit Gloria
Mundi Heraklea**
10' - VOSTF
U kafani
7' - Sans dialog.
Plamenvdonožč u
11' - Sans dialog.
Sanjari
10' - Sans dialog.
Derby
9' - Sans dialog.
**Ljudi
(u prolazu) II**
11' - Sans dialog.
Crni film
15' - VOSTF
**Kad te moja
cakija ubode**
17' - VOSTF

21:15
**FRAGMENT
D'UNE ŒUVRE:
SWANN DUBUS
& TRAN PHUONG
THAO**

Finding Phong
92' - VOSTF

COOP. FRUITIÈRE

21:15
*Projection des
films du Master 2
Documentaire de
création de Lussas*

SALLE L'IMAGINAIRE

15:30
**RENCONTRES PRO.
(2E DIFFUSION)**

**A lua platz.
Prendre place**
97' - VOSTF

17:30
**RENCONTRES PRO.
PRÉSENTATION
LA GARRD**

21:00
**L'EFFRACTION
DU RÉEL
(2E DIFFUSION)**

Ta'ang
148' - VOSTF

BOULODROME

20:30
*Rendez-vous avec
Les Sous-marins
Jaunes
pour un « Rond
point éphémère
de cinéastes »*

**NUIT DE LA RADIO:
RETIREZ VOS
CONTREMARQUES
GRATUITES À L'ACCUEIL PUBLIC**