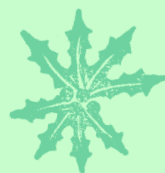


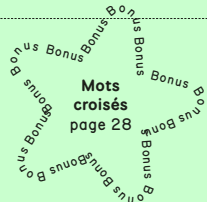
Herb CHAMP



N°156

carnet des états généraux du film documentaire

ARTICLES / ENTRETIENS	FILMS			
LA RÉVOLUTION À LA HAUTEUR DES JEUNES POUSSÉS EUNSOL RYU	POUSSES DE PRINTEMPS INTISSAR BELAID	page 1		
ÉCRAN TOTAL BELETTE VERREY	FOYER ISMAÏL BAHRI	page 2		
SOUS UN CIEL PAISIBLE BAUME MOINET-MARILLAUD	THE DIARY OF A SKY LAWRENCE ABU HAMDAN	page 3		
RENAÎTRE, RETROUVER FRÈRE ET SŒUR EUNSOL RYU	LA NUIT DE L'ENFANCE (LA NOCHE DE LA INFANCIA) XISI SOFIA YE CHEN DANS LA GUEULE DE L'OGRE MAHSA KARAMPOUR	page 4		
LES ÎLES INVISIBLES THIBAUT JOUANNIC	BULAKNA LEONOR NOIVO	page 5		
ÉCOLES DE LA RÉPRESSION : DOCUMENTER L'ÉTAT POLICIER CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR LOUISA FOURAGE THIBAUT JOUANNIC	ZONE GRISE LIZA GUILLAMOT	page 6		
CORRESPONDANCES	HASSEN FERHANI PALOMA POLO	page 8 et 9		
ÉCOLES DE LA RÉPRESSION : DOCUMENTER L'ÉTAT POLICIER CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR LOUISA FOURAGE THIBAUT JOUANNIC	LA DÉTENTION GUILLAUME MASSART	page 10		
MAUVAISE HERBE LOUISA FOURAGE	ENTRETIEN AVEC CINÉ CHARDON	page 12		
LE DERNIER JOUR DU DISCO THIBAUT JOUANNIC	NOS NUITS DU SAMEDI (AU DIMANCHE) LUCIE PIQUOT	page 13		
SOIGNE TES MORTS LÉO GUTHMANN	IMAGES DE TUNISIE YOUNÈS BEN SLIMANE LE REFUGE NADIA TOUIJER	page 14		
CORRESPONDANCES	RICARDO MATOS CABO	page 15		
CARNETS DES CARNETS DE SANRIZUKA CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR LÉO GUTHMANN EUNSOL RYU BELETTE VERREY	CARNETS DE SANRIZUKA KATSUHIKO FUKUDA	page 16 et 17		
UNE AFFAIRE TRÈS SÉRIEUSE CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR LÉO GUTHMANN	PROCÈS D'UN JEUNE POÈTE PHILIPPE VAN CUTSEM	page 18		
CORRESPONDANCES	MICKAEL-SLTAN MBANZA	page 19		
À PROPOS D'EXPÉRIENCE DU REGARD CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR LÉO GUTHMANN	MAYA ABDUL-MALAK ET SANDRA ICHÉ	page 20		
OUROBOROS LOUISA FOURAGE	RIO CONTINUE D'ÊTRE BELLE FELIPE CASANOVA	page 21		
UN JEU D'ENFANT ? CLÉMENCE ARRIVÉ GUEZENGAR BELETTE VERREY	INTERSECTING MEMORY SHAYMA' AWAWDEH STILL PLAYING MOHAMED MESBAH	page 22		
CORRESPONDANCES	SHAYMA' AWAWDEH	page 23		
CORRESPONDANCES	THEO PANAGOPOULOS	page 24		
RUBUS SANCTUS (SHREB) LOUISA FOURAGE	THE FLOWERS STAND SILENTLY, WITNESSING THEO PANAGOPOULOS	page 25		
DES NOMS À NE PAS OUBLIER LÉO GUTHMANN	JUAN, COMO SI NADA HUBIERA SUCEDIDO CARLOS ALEJANDRO ECHEVERRÍA	page 26		
FAIRE LA BULLE LES ÉTUDIANT·ES DU MASTER DE RÉALISATION DE L'ÉCOLE DOCUMENTAIRE 2025-2026		page 27		



La révolution à la hauteur des jeunes pousses

Quand on parle de politique, on pense souvent à des histoires d'adultes. Dans *Pousses de printemps*, les enfants s'emparent de l'histoire de la révolution tunisienne. En passant par leur parole et leur imaginaire, le film fait un pas de côté sur les récits officiels de ce mouvement politique, présentant les enfants comme des membres de la société qui, elleux aussi, comprennent les enjeux politiques qui la traversent.

« Ben Ali, il a beaucoup d'argent, de l'or, une maison avec plein de belles choses. Il a tout pris, il a même volé l'argent des orphelins ! [...] Sa femme Leyla, son fantôme a dévoré un passant qu'elle a croisé dans la nuit. » Les enfants racontent la révolution, en reprenant les codes des contes de fées. Cette mise en récit permet un accès alternatif à l'événement politique qui a déclenché le mouvement des Printemps arabes.

Cependant, des phrases comme « les militaires tiraient sur les gens pour qu'ils

se calment » seraient, en temps normal, les derniers que l'on s'attend à entendre de la bouche des petits humains qui jouent dans un champ dégagé, verdoyant et fleuri. Le film juxtapose des paysages idylliques où les enfants courent et des images de violence auxquelles iels sont exposés. Ce contraste met en relief le retentissement du tumulte social sur cette population précaire, marginalisée. Sur leurs visages dans une pièce sombre, les archives d'actualité sont projetées, s'enchaînent avec des dessins animés où explosent des coups de feu, des tirs et des bombardements. Le réel et la fiction s'entrechoquent, marquant la jeune génération qui a été obligée d'apprendre ce qu'est la révolution.

Tout au long du film, dans un geste plastique et ludique, l'animation avec de la pâte à modeler intervient pour illustrer les moments marquants de la révolution. De la pâte brune en forme d'humain se défait, comme si elle fondait par le feu, pour décrire l'immolation de Bouazizi qui

a soulevé le peuple. Le *stop motion* décale la gravité du sujet en image par image, à la hauteur des enfants qui sont aussi narrateur-ices.

Les enfants ne racontent pas simplement l'histoire, iels témoignent. Par quels moyens ces informations leur parviennent-elles ? Comment se renseignent-iels sur l'actualité ? Tantôt, c'est un frère qui est directement touché, tantôt ce sont des grands-parents qui leur ont raconté. Malgré la répression, les informations circulent et les enfants s'approprient l'histoire en la reformulant, en y inscrivant leurs propres affects. Parfois, iels ne se rappellent plus exactement, font des erreurs et ne le cachent pas. La spontanéité d'expressions comme une grimace, une détermination ou un sourire, fait preuve de sincérité, d'honnêteté. La perspective des enfants sur la révolution nous amène à espérer le meilleur pour cette génération du futur, à croire en une nouvelle révolution à venir.



- Elle coûte combien, la caméra ?
- C'est une vieille caméra, mais elle coûte cher...
- Environ combien ?
- Je sais pas, à peu près mille dinars...
- OK...
- C'est quoi ce truc que t'as mis devant ta caméra ?

Quand un passant lui demande pourquoi il a suspendu une feuille de papier devant son objectif, Ismaïl Bahri répond qu'il est artiste, qu'il filme la lumière et le vent. Toutes les scènes du film sont masquées par cette feuille, dont les nuances de blanc emplissent tout le cadre, jusqu'à ce que le vent souffle et la soulève. C'est l'élément, explique-t-il au passant, qui fait le montage du film. C'est son souffle, son mouvement, qui choisit de révéler des fragments de corps et de paysages, qui décide de ce qu'on peut voir ou non.

- Je te conseille juste
d'utiliser un parapluie blanc
pour te protéger parce qu'avec le soleil
la température augmente
de dix degrés au moins...
- Si j'utilise un parapluie blanc,
le cache en papier serait blanchi, éclairci.
Mais tu as raison, la caméra chauffe beaucoup...
- Elle est noire en plus...
elle pourrait avoir des problèmes
électroniques.

écran total

La caméra chauffe. Elle est posée dehors, sous le soleil de Tunisie. Elle attire les curieux-es qui s'adressent au vidéaste, mais leurs échanges ne sont perceptibles que par le son, puisque l'image est obstruée par la feuille de papier. La présence de la caméra devient alors le moteur d'un ensemble de fantasmes sur celui qui la tient : les passant-es regardent Ismaïl Bahri tour à tour comme un touriste français, un journaliste tunisien, un intellectuel ou un potentiel espion.

- S'il y a un message, je ne l'ai pas encore compris.
- Bon, je ne crois pas qu'il y ait de message.

Le dispositif d'Ismaïl Bahri dans *Foyer* est certes conceptuel et ouvertement poétique, mais il déplace là aussi la caméra de son rôle élémentaire : d'abord utilisée pour capter la lumière, elle révèle une situation à la fois sociale et politique. Grâce à cette simple feuille de papier, l'appareil peut circuler librement et déjouer le piège de la censure. L'artiste suscite alors autour de lui un tourbillon d'échanges révélateurs de la Tunisie post-révolutionnaire : la surveillance policière, le chômage de masse, la curiosité pour le cinéma, l'admiration à l'égard des tunisien·nes parti·es en Europe, ainsi que le ressentiment envers les intellectuel·les et les journalistes, qui n'ont pas su, par égocentrisme, accompagner le mouvement de 2011 vers une émancipation politique réelle.

- C'est le vent qui décide...
- Bon, quand on parle de vent,
on sous-entend quelque chose d'autre aussi...
- C'est quoi le vent ?
- Peut-être... le hasard !
La chance peut-être, la chance...
la nature...
le destin !

*Ça renvoie à des choses
que tu ne contrôles pas
et qui te contrôlent.*

Cette feuille blanche, qui renvoie à la censure du pouvoir qui masque l'objectif, est aussi une image de l'absence de perspectives politiques, une page vierge sur laquelle une autre histoire pourrait être écrite. La caméra se constitue alors comme un instrument de météorologie sociale et politique.

- Ici le soleil nous a brûlés...
- La misère nous brûle...
- La prison nous brûle...
- Les drogues nous ont brûlés...
- Bref on est brûlés !

Ce regard porté par Ismaïl Bahri, à la fois anti-spectaculaire et anti-journalistique, cherche la richesse de ce qui s'écarte des grands événements, ouvrant notre regard à l'importance des atmosphères politiques. Celles-ci ne se mesurent pas seulement aux discours médiatiques, aux mots d'ordre gouvernementaux et aux vidéos des révolutionnaires diffusées sur les réseaux sociaux. Elles se captent dans la diversité de nos signaux intimes, faits de désirs, d'oppressions, de blagues, de ruses et de critiques.

- Il est de quel pays, lui ?
- Je suis Tunisien !
- Oui ! Et il vit en France !
Ça se voit que tu es tout blanc.
Tu es Français
Parce que les Français
sont champions en « blanchitude » !

Le titre *Foyer* revêt les contradictions présentes dans l'ensemble du film. D'un côté, la mise en danger de l'artiste, liée au regard qu'il porte sur son pays d'origine et son régime devenu autoritaire. De l'autre, son privilège brûlant, celui de pouvoir documenter cette réalité avec la possibilité de s'en extraire. Le papier blanc matérialise alors cette membrane, ce filtre qui le sépare d'une société elle-même obstruée. Le mouvement révolutionnaire qui a embrasé la Tunisie en 2011 se retrouve dans les paroles captées par la caméra : l'attirance et la répulsion pour l'Occident, l'impasse du regard blanc sur la réalité tunisienne.

Difficile de conclure ce texte sans un court et périlleux bulletin de météorologie politique. Plusieurs années après la réalisation de *Foyer*, un mouvement social est survenu de l'autre côté du globe, en Chine, adoptant le même symbole : les *White Paper protests*, ces manifestations survenues en novembre 2022, après plusieurs années de répression liée à l'épidémie du COVID.

Les manifestant·es y brandissaient des *papers blancs* comme symbole de leur révolution silencieuse, de la censure gouvernementale, et de l'ensemble des possibles qui pourraient exister en dehors de leur gouvernement tyrannique. Risquons-nous donc à voir, dans les feuilles A4 d'Ismaïl Bahri, les échos prémonitoires de cette révolte qui a éclaté six années plus tard.

Il faut croire que les feuilles blanches se suffisaient à elles-mêmes, comme des miroirs de la lourdeur et de la vacuité des régimes autoritaires. Interrogé par un média occidental, un activiste chinois nommé Teng confiait alors, dans un commentaire qui pourrait étrangement s'appliquer au film *Foyer* :

- Les gens peuvent lire à travers les feuilles blanches.
La colère, le mécontentement,
le désir de démocratie et de liberté.
Tout est déjà là.(1)

(1) Laura MacQuillan, « *Filling in the blank: Why protesters in China are holding up white sheets of paper* » CBC News, 30 novembre 2022.

SOUS UN CIEL PAISSIBLE

Lussas est un village rural qui jouit d'un calme certain et apaisant. Cette tranquillité est d'autant plus précieuse que plusieurs fois par mois, l'endroit est survolé à très basse altitude par des avions de chasse, des appareils ravitailleurs et autres hélicoptères militaires. En effet, nous sommes situés sur le tracé d'un couloir aérien d'entraînement de l'armée de l'air, ce qui nous donne l'occasion d'entendre le bruit étourdissant des Rafales à une régularité dont nos oreilles et nos nerfs se passeraient bien. Et si ce n'est pas le son d'un conflit qui se passe ici, c'est assurément le rappel glaçant d'une guerre qui est en cours, ou le sera ailleurs : à bon entendeur, la France est le troisième pays exportateur de matériel militaire au monde. À une telle échelle (commerciale), on peine à croire que les armes servent uniquement à faire la paix.

Mais c'est l'écho d'un autre ciel que Lawrence Abu Hamdan fait résonner dans *The Diary of a Sky* : celui de Beyrouth pendant la pandémie du Covid 19, perpétuellement parcouru par des engins israéliens, en parfaite violation des frontières de l'espace aérien libanais. La voix du cinéaste égraine le nombre d'avions, de drones, de planeurs tactiques et d'heures de vol : des données publiques trouvées sur la bibliothèque numérique des Nations Unies. Parfois, et non sans un certain humour, sa parole se perd dans les rugissements qui accompagnent de lointaines traînées blanches, visibles dans les images de ciels immaculés, prises au portable et récoltées pour alimenter son propos. La piste audio de ces vidéos est tout particulièrement compressée. Les algorithmes d'encodage confèrent au son une texture glauque et rugueuse qui nous gratte presque la peau tant elle le rend physique, envahissant, débilitant. Il sature le signal sonore et notre esprit. Et quand arrive le soulagement du silence, quand le ciel de Beyrouth est déserté par ses parasites israéliens, c'est qu'ils vont répandre le bruit assourdissant des bombes sur Gaza.

Ces images-sons pauvres se dérobent à nous dans un premier temps : par leur nature parcellaire, leur contenu parfois difficile à discerner, leur répétition et leur mauvaise qualité familière. Les conflits lointains nous font souvent un effet similaire : on s'y identifie en même temps qu'ils nous échappent, ils nous indiffèrent et nous sidèrent tout à la fois. Mais c'est là que le film produit son tour de force : il extrait la guerre de son état d'évènement inouï et horrifique en exposant ses logiques historiques, capitalistes et impérialistes. Accumulation d'images tremblantes en basse définition et sons ultra-compressés s'articulent très astucieusement avec l'investigation que fait Lawrence Abu Hamdan à propos de l'usage militaire du son, notamment dans le cadre des guerres et du génocide perpétrés par Israël. De ce fait, il contribue à nous sortir d'une impression d'impuissance et reconfigure notre rapport à la fragilité des images-sons que nous recevons. Elles deviennent des manifestations éloquentes, en rendant la guerre sensible et intelligible sans que le spectaculaire vienne les artificialiser.

Le silence de Lussas, c'est le bruit de la guerre ailleurs. Notre tranquillité est bâtie sur les corps des peuples que l'impérialisme occidental a tués et tue encore. Et les guerres qu'on ne peut ni voir ni entendre, même si elles ne nous tuent pas, nous blessent aussi : leur existence abîme notre humanité, mais appelle aussi à l'action.

Cette année, Ardèche Images a mené un atelier de réalisation avec les détenus de la Structure d'Accompagnement vers la Sortie du centre pénitentiaire de Valence.

! Séance exceptionnelle !

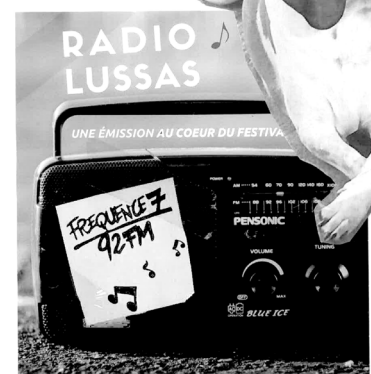
S.A.S. - S'adapter Avancer Survivre
VENDREDI 21 AOÛT À 14H45 À L'IMAGINAIRE
ENTRÉE LIBRE

Les réalisateurs seront présents, grâce à une journée de permission spécialement accordée pour partager ce moment.

Venez les rencontrer, et découvrir la douceur au sein d'un espace carcéral à laquelle d'habitude on n'a que très peu accès.

JEUDI 20/08

18^H



EN DIRECT
depuis la PLACE DU CHÂTEAU
et sur Fréquence 7 !

Renaître, retrouver frère et sœur

Changer de pays c'est changer de sol. C'est naître de nouveau, ne plus être reconnaissable. Comme une renaissance : nouvelle langue, nouvelle culture, nouvelle terre. Dans *La nuit de l'enfance* de Xisi Sofia Ye Chen et *Dans la gueule de l'ogre* de Mahsa Karampour, des sœurs filment leurs frères qui ont quitté leur pays d'origine. En les suivant, elles essaient de rétablir un lien avec eux et percer le mystère qui les entoure.

Au sous-sol, parmi des silhouettes éclairées au néon, on entrevoit un homme avec des lunettes de soleil, il pourrait être le frère de Xisi Sofia. Dans *La nuit de l'enfance*, elle nous raconte que petite, elle regardait des films de gangsters chinois à la télé, avec son frère, A Wen, de dix ans son aîné. En suivant cet homme silencieux, on découvre une communauté chinoise à laquelle la réalisatrice n'appartient pas. Elle est née en terre d'accueil, au sein d'une famille chinoise immigrée en Espagne, alors que son frère, qui est né et a grandi en Chine, s'est retrouvé déraciné de sa culture d'origine. À distance, elle observe ce déracinement qui est différent du sien. Cette position d'entre-deux lui permet un recul et une tendresse envers ces hommes et ces femmes qui, cachés derrière les lunettes de soleil, ressemblent aux gangsters des films qu'ils regardaient en boucle, enfant.

Exilée en France, la réalisatrice de *Dans la gueule de l'ogre*, Mahsa Karampour essaie de se rapprocher de son frère, Siavash, exilé aux États-Unis. Fuyant la répression du gouvernement iranien, il construit une nouvelle vie à New York, loin de sa famille en Iran. Cet éloignement inquiète sa sœur, elle qui y retourne régulièrement pour voir ses proches et « retrouver la terre solide sous ses pieds ». En Amérique, Siavash a frôlé la mort, survivant à une fusillade dans laquelle ses camarades ont été tués. Caché derrière son masque de lapin, il évite les tentatives de sa sœur pour amorcer un dialogue intime. Siavash, le musicien rebelle, n'a pas besoin de se confier. Il n'est plus le petit garçon des archives familiales qu'elle croit devoir protéger. Il y a eu une rupture entre l'enfance et l'âge adulte, désormais Siavash a une autre vie. Comme s'il était né de nouveau.

« Avant de naître, qui étais-je ? Et une fois né de nouveau, qui pourrais-je devenir ? »

Un moine bouddhiste pose ces questions à A Wen, dans un temple où il est allé se recueillir à l'occasion d'un voyage en Chine. En lui rappelant l'époque où A Wen se faisait appeler « frère » par ses amis voyous, le religieux souligne que l'appellation n'est qu'une « étiquette », sans réelle signification. En effet, cette époque, empreinte d'errance, est devenue pour lui comme une vie antérieure. Depuis, A Wen a quitté le milieu mafieux et s'est transformé, parcourant un chemin que sa sœur ne connaîtra jamais entièrement. En

explorant l'univers de son frère et de sa communauté, Xisi Sofia réfléchit à son propre rapport à l'identité chinoise, qui lui est étrangère. À travers le film, elle atteint une complicité forte avec son frère, se réconciliant avec les énigmes d'une origine qui lui échappe.

De son côté, Siavash, qui a laissé une vie en Iran, en a refait une autre aux États-Unis. Il a fini par obtenir la nationalité états-unienne, mais affirme que des papiers ne définissent pas qui il est. Même quand on change, il y a quelque chose qui reste en nous inchangé : le *lien* qui nous attache comme frère et sœur, le *geste* aussi, qui se transmet d'une vie à l'autre, comme le dit Xisi Sofia, dans *La nuit de l'enfance*. L'important est de savoir entretenir ces liens, de reconnaître ces gestes. Grâce à la caméra, la sœur se confronte à ce qu'elle projette sur son frère, dans une pulsion de le retrouver et de renouer le lien avec lui. À l'épreuve du réel, elle apprend de son frère une autre manière d'appréhender l'exil, de survivre avec humour. Alors, pour apaiser l'esprit agité devant la question : « avant de naître qui étais-je ? », on pourrait répondre par une autre question : « une fois né de nouveau, qui pourrais-je devenir ? »



Dessin réalisé par Belette Verrey pendant le visionnage du film

Les îles invisibles



Un bateau file dans la nuit, le bruit du moteur se mêle à celui de l'eau glissant le long de la coque – il ne nous quittera pas tout au long du film. Plusieurs récits s'entremêlent dans le long-métrage de Leonor Noivo, mais ne forment qu'une seule histoire mouvementée. Celle d'un pays-archipel, les Philippines, dont les habitantes se jouent, tantôt avec humour, tantôt avec colère, des récits coloniaux. Le film embrasse un double portrait de femmes ayant fait le choix de quitter ou de revenir dans ces « montagnes à la fois dispersées et regroupées par l'océan » (1). La réalisatrice suit la jeune Melissa dans son parcours d'embauche comme employée domestique en Europe, et Norma, dans son retour chaotique après vingt années passées au Portugal.

Le film est lui aussi un archipel : le montage dilue le temps dans une chronologie mouvante et des espaces flottants. En suivant le quotidien de travail de Melissa, Norma et leurs amies, la caméra navigue entre deux continents. Les personnages se déplacent – en bateau, en marchant ou à moto – reliant les points d'une carte dont il devient difficile de saisir les contours. Ici, le bruit de l'eau, au centre de l'espace sonore, conditionne les moments de pêche, de cuisine, ou de repos, selon un ordonnancement fluide. Les fortes pluies, les crues ou les orages semblent régler le temps social et le temps de travail avec une certaine légèreté. Là-bas, au Portugal, le travail domestique effectué par Norma – corps rigide et visage fermé – est encadré par des règles strictes, énoncées par une voix off qui en détaille les inepties, à l'image de cette maxime chuchotée à plusieurs reprises : « plus tu seras invisible, plus ton travail sera de qualité ».

La plastique du film épouse cette invisibilité omniprésente. De la séquence d'ouverture aux Philippines, où la pêche se joue dans le silence et l'obscurité, au lavage des vitres d'une maison bourgeoise au Portugal, où le bruit de la raclette doit être étouffé, les corps sans cesse s'effacent, les paroles s'envolent, se fondent avec le son de la ville ou de l'eau qui bruisse. Mais l'invisibilisation n'est pas seulement physique, elle est aussi symbolique. Le film révèle le processus de silenciation d'un peuple entier, à qui l'on a longtemps imposé un faux récit national.

On pourrait ainsi croire qu'il y a deux histoires : celle des Européennes, qui racontent Magellan et la « découverte » du « Nouveau Monde » ; et celles des Philippines, qui ont vu débarquer les Espagnols il y a trois siècles en bafouant les règles sociales et spirituelles du pays. Par petites touches, le montage montre que ces deux histoires se sont hybridées pour devenir un ensemble de fragments disparates. La réalisatrice met en scène cette histoire rapiécée – parfois avec humour – grâce à des formes culturelles qui défient les livres scolaires. Des séquences de théâtre jouées par des comédiennes, des scènes de karaoké, ou encore des extraits de chansons populaires témoignent de ces réappropriations.

De frontale et sanguinaire, l'exploitation est devenue insidieuse, invisible. Quand Norma rentre enfin aux Philippines, son visage semble sourire, mais celui de son père, qu'elle n'a pas vu vieillir, n'exprime plus rien. L'orage éclate alors qu'il paraît

égaré sur un balcon près de la plage. Un bout de vie a été perdu, qui ne reviendra pas. Lorsque Melissa, quant à elle, quitte le pays, l'agence qui va l'employer la soumet à des injonctions brutales. Ne pas sourire sur les photos destinées à ses futurs employeurs, détacher ses cheveux pour paraître « plus jolie », signer son contrat devant les portes de l'aéroport, prendre soin des autres dans la servitude et le silence : qu'il s'agisse de s'occuper des enfants ou des personnes âgées, faire la cuisine ou nettoyer, le travail du *care* auquel elle est destinée se fond dans un uniforme interchangeable d'une femme à l'autre, dans une forme nouvelle d'exploitation, aussi trompeuse que douloureuse. Pourtant, se glisse aussi dans le film une forme de résistance patiente et tranquille des personnages. La détermination de Melissa à quitter son propre pays – s'éloignant d'un tissu de sociabilités dense – ou le courage de Norma pour affronter un retour solitaire et douloureux dans des cercles sociaux qui se sont effacés avec le temps – témoignent de leur force. Les rires qui traversent parfois l'écran nous rappellent que si leurs vies sont traversées et entravées par cette histoire coloniale qui perdure, cette quête d'une vie meilleure est animée par un esprit de résistance.

(1) La phrase est prononcée par l'une des personnages du film.

Écoles de la répression : Documenter l'État policier

Il y a dans les colonnes de ce numéro deux entretiens avec les cinéastes Liza Guillamot et Guillaume Massart, respectivement réalisateur-ices de *Zone grise* et de *La Détention*. L'une comme l'autre interrogent des recoins de l'État peu reluisants et inaccessibles : la formation des policier-es et celle des surveillant-es pénitentiaires. Ces deux films ont beaucoup fait réagir l'équipe de *Hors champ*. Les discussions ont été vives, nombreuses, et ont fait émerger des points de désaccords et des réflexions collectives.

Malgré des choix de cinéma différents, il nous semble qu'un double parti pris anime leurs long-métrages. D'abord, celui de comprendre comment les institutions transforment les individus en leur apprenant un métier ; ensuite, comprendre comment les institutions tiennent grâce à l'engagement de ces mêmes individus. Les deux films documentent la façon dont l'État policier s'incarne dans les corps et les esprits de ses futures agent-es et fait entrer la violence dans leur rapport au travail, en observant la façon dont on inculque une certaine idée de l'ordre social, inscrite dans une domestication des corps et du langage. Les films interrogent aussi en retour la capacité à accepter ou à refuser cette socialisation à marche forcée.

Regarder ces deux films ne nous a pas laissés-es indemnes. Nous en sommes ressorti-es divisés-es quant aux réponses à donner à plusieurs questions : faut-il chercher à comprendre les personnes qui s'engagent dans la police et la prison ? Comment rendre compte de la confrontation entre des institutions et des individus ? Comment le cinéma peut-il aider à penser ces angles morts de l'État ? Nous gardant bien de donner des réponses, nous avons à cœur de laisser les deux cinéastes partager les leurs.

ZONE GRISE LIZA GUILLAMOT

Peux-tu nous parler du point de départ du film : pourquoi avoir choisi de filmer dans un centre de formation de la police ?

J'y suis allée pour des raisons très personnelles. Parce qu'il y avait des questions qui me taraudaient et dont les réponses me paraissaient trop manichéennes, imprégnées par des *a priori*. Je voulais comprendre où se situe le germe de la violence et j'étais assez intimement persuadée que c'était dès l'étape de la formation. Celle-ci est imprégnée de la politique de l'État, et c'est bien l'État qui décide des contours et des contenus de la formation. Quand j'ai fini par réussir à entrer dans une école, on m'a interdit beaucoup de choses : je ne pouvais pas échanger avec les élèves ni montrer leurs visages. En acceptant de me plier à ces conditions, j'ai obtenu l'autorisation de pouvoir venir très souvent, pour des périodes longues : j'ai supposé que plus je resterais longtemps, plus il y aurait de chances que je comprenne les choses dans leur complexité. De leur côté, ils se sont dit que j'allais m'épuiser très rapidement et après ils m'ont oubliée — je ne travaille pas pour les médias, je suis une femme, je ne suis pas très grande, je suis issue d'un milieu populaire, donc je n'apparaissais pas à leurs yeux comme un danger

potentiel. En même temps, je n'ai pas l'impression que l'on m'ait laissé filmer des choses qu'on ne voulait pas que je voie — en fait, c'est surtout qu'on m'a aussi peu considérée qu'un-e élève.

Le choix d'utiliser l'Intelligence Artificielle (IA) pour masquer les visages est donc arrivé très vite, peux-tu préciser ce que tu cherchais avec son usage ?

Je n'utilise pas l'IA dans la vie, ce n'est vraiment pas quelque chose que je défends. Je l'utilise pour le film pour des raisons politiques. On m'a obligée à passer par le faux pour montrer le vrai. Ce que je suis allée chercher dans cette école, c'est la bribe d'humanité qui persiste avant que tout ne soit broyé par un système. Je voulais qu'on la ressente dans les expressions des visages et les regards, que l'on ressente potentiellement à la fois de l'empathie et de l'étrangeté. On a donc utilisé des logiciels libres de *face swap* (qui mélangent plusieurs visages pour en créer un faux), tout en gardant les yeux des personnes filmées. Même si les élèves s'expriment peu, leurs yeux disent leurs émotions. En fait, j'avais besoin qu'on ait l'impression de suivre des personnages dans le film, mais qu'on se rappelle en permanence que

s'il y a ce masque numérique, c'est parce qu'il y a des choses que l'institution ne nous autorise pas à voir ; on a donc volontairement laissé visibles les imperfections liées à des erreurs du logiciel.

Même sans les identifier, tu as laissé une scène au début du film où ils se présentent, et celle de la fin où ils choisissent leur affectation. Pourquoi cet arc narratif centré sur leur parcours ?

C'était très important, parce que pour moi, c'est un film sur la lutte des classes. À l'école, ce vocabulaire n'est pas utilisé, mais on leur dit : « vous êtes des moins que rien ». Ça m'intéressait de voir d'où iels venaient, ça raconte énormément de choses. Je trouve que cette présentation du parcours des élèves permet en partie de comprendre que s'iels sont là, c'est parce qu'iels ont un besoin de justice, de comprendre, de réparer quelque chose qui leur est arrivée. Iels pensent encore qu'iels vont pouvoir faire le bien et garder la paix, de manière très innocente. Iels ne comprennent pas encore que ce travail est impossible. La séquence finale est complètement incompréhensible pour ça : globalement personne — y compris les formateur-ices — ne sait précisément ce que ces postes impliquent. Pour moi il a toujours été évident que la fin du film se situerait à ce moment où iels choisissent un poste en fonction de leur classement. Parce qu'il y a aussi une cérémonie de sortie en grande pompe avec les uniformes et les discours, mais je savais que ça ne ferait pas partie du film. Pour moi la fin c'est au pas de la porte, dans l'angoisse des élèves et la mienne, quand je les observais.

Est-ce que tu as cherché à éviter de faire apparaître certain-es élèves comme les « mauvais-es flics », entraîné-es dans la violence, et d'autres comme de potentiels « bon-nes flics », écrasé-es par l'institution ?

Un tel manichéisme est impossible. Je ne fais pas un film à charge, mais je ne fais pas du tout un film promotionnel non plus. Je ne veux pas défendre la police. J'ai lu beaucoup de livres de sociologie et d'extrême gauche sur la police, et j'ai parlé avec certain-es de leurs auteur-ices — qui sont surtout des hommes d'ailleurs — qui pour certain-es me disaient que je n'avais pas besoin d'aller filmer la police pour en parler. Mais je savais que c'était là que j'avais envie d'aller justement, dans cet espace qu'on ne regarde pas. Le film montre ce que l'institution accepte de montrer en ayant l'impression que c'est une vitrine lisse. Et pourtant c'est déjà terrible. J'avais envie d'être à cet endroit inconfortable et malaisant, qui n'allait plaire à personne, ni d'un côté ni de l'autre. Et ça m'intéressait, que le film suscite des réflexions. En fait le film agit comme un miroir, je n'appuie sur rien. J'essaie de voir les choses à l'équilibre, et c'est déjà effarant. La formation est médiocre, il n'y a pas besoin d'appuyer plus. J'avais envie de poser la question qu'on élude en permanence : « qu'est-ce qu'on va faire dans notre société de cette question de la police ? » Je suis contre la police, mais qu'est-ce qu'on propose ? Pour pouvoir proposer quelque chose, il faut l'analyser, déconstruire ce qui est en train de se passer pour savoir ce qu'on ne veut pas. Je voulais qu'on ait en main les éléments pour une réflexion

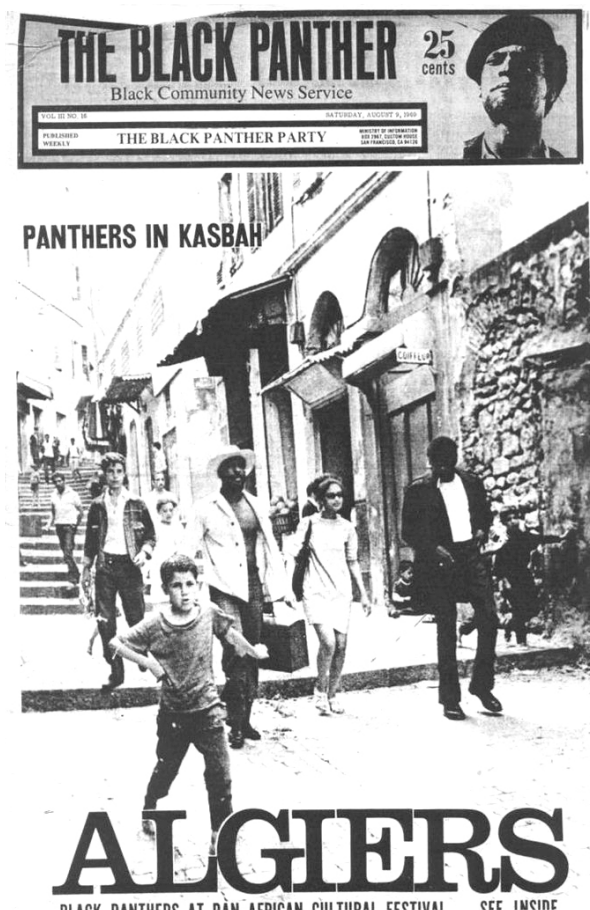
un peu étayée, ça ne veut pas du tout dire que le film soit pro-police, mais il n'est pas non plus à charge.

Par ailleurs, cet espace de débat semble inexistant au sein de la formation.

Les discussions n'existent pas, notamment parce que les personnes qui assurent la formation ne sont pas des professeur-es, mais des policier-es qui ne restent qu'un an ou deux puis repartent sur le terrain. Les formateur-ices savent que s'iels les poussent à la réflexion, les élèves ne seront pas efficaces. Une fois sur le terrain il faut qu'iels agissent et pas trop qu'iels réfléchissent. Et en même temps, on ne leur explique pas non plus clairement ce qui va se passer sur le terrain, sinon les élèves s'en iraient en courant. Et les formateur-ices ne maîtrisent pas forcément non plus elleux-mêmes le contenu de la formation. La séquence la plus importante du film pour moi, c'est quand les élèves rentrent de stage. Face aux critiques de certain-es vis-à-vis de leurs collègues, la formatrice leur dit en gros : « vous pouvez avoir tous les espoirs que vous voulez, vous pouvez être contre le racisme, mais vous n'avez pas intérêt à exprimer une critique, parce que si vous vous fritez avec votre vieux collègue qui est violent et raciste, il ne vous sauvera pas la vie si c'est la merde sur le terrain ». Dans mon film il n'y a aucun espoir : vu le système en place, ça paraît impossible que les choses changent.

Quelle place, quelle position as-tu cherchée entre les formateur-ices et les élèves ?

J'ai essentiellement tourné seule, et ça marchait surtout quand je l'étais parce qu'iels s'étaient habitués à moi. On a filmé à plusieurs lors des grosses journées où ça aurait été difficile de gérer seule. Mais ça créait des crispations. J'ai travaillé sur la juste distance en me demandant constamment : « comment je fais pour ne pas être collée aux gens ou au contraire pour ne pas être trop loin et donner l'impression que je les épie ? » La caméra était sur pied tout le temps, il n'y a pas un seul mouvement, je me postais à un endroit et je ne bougeais pas, je faisais en sorte d'être toujours visible. Ceux qui ne voulaient pas être filmés pouvaient juste s'écarter du champ. Mais ce qui est surprenant, c'est qu'iels venaient plutôt régulièrement parler devant la caméra. Il y a des élèves qui, par exemple, après le cours sur l'histoire de la police où le débat n'a pas lieu parce que la formatrice ne parvenait pas à le faire vivre, ont attendu que je me place avec la caméra près d'eux pour prendre la parole. Iels ont eu besoin de dire ce qu'iels en pensaient. Peut-être parce qu'iels commençaient à se rendre compte que, dans peu de temps, l'institution les aurait transformés, et que ce serait la seule trace qui resterait de ce qu'iels pensaient. L'institution ne leur parle jamais de la question de la responsabilité : s'iels en avaient la notion, iels ne pourraient plus travailler comme on leur demande de travailler.



De : Hors Champ
Date : 11 août 2026 13:09
Objet : Lussas – Hors Champ - journal du festival
À : Cinéaste(s)

Bonjour,

Je suis ****, je fais partie de l'équipe d'Hors Champ, le journal du festival de Lussas. Nous passons la semaine à rédiger des articles et à mener des entretiens autour des films projetés cette année. Nous sommes quelques-unes à avoir vu et aimé votre film, et nous souhaitons très fort faire exister quelque chose autour de votre travail dans le journal.

Comme nous ne sommes pas encore certain·es de pouvoir écrire sur tous les films que nous avons vus, nous cherchons autre chose pour faire exister les films que nous aimons.

Si l'idée vous tente, nous avons simplement envie de vous proposer de nous partager quelque chose. Peut-être un texte que vous aimez, un photogramme, un extrait, un poème, une photo, quelque chose qui vous accompagne et qui pourrait accompagner vos films. Juste un petit signe de votre part. Est-ce que cela vous dirait ?

On se dit que cela pourrait être très beau, que cela changerait des textes et entretiens plus formels. En ayant en tête que le journal est imprimé en noir et blanc, en format A4 et qu'il sera terminé ce weekend.

Dans l'attente de vos nouvelles, à bientôt j'espère.

****,
pour l'équipe d'Hors Champ

De : Hassen Ferhani
Date : 13 août 2026 15:29
Objet : Pour journal Lussas
à : Hors Champ

Hello,

Merci pour ta proposition.

Voici quelques images : «Vue de Sidi Abderrahmane, le saint patron d'Alger, c'est la photo de mon fond d'écran et un des lieux de tournage.»

«Images des tableaux du mur du bureau de mon père.»

«Une couverture de la revue des Black Panthers qui ont vécu à Alger pendant quelques années après leur départ des États-Unis.»

Amitiés, Hassen





MADRE
Lorena Barros
s.f.

¿Qué es una madre?
Un festín suntuoso para
un bebé hambriento,
una manta en la noche fría,
dulces canciones de cuna,
agua
para una dolorosa herida.

¿Y qué es una madre comunista?
Un fulgor de luz
hacia el amanecer,
un fundamento.
Una fuente de energía
en la guerra.
Camarada en armas,
un puntal en el triunfo.
Mi madre.

De : Paloma Polo
Date : 14 août 2026 15:22
Objet : Re : El Barro de la revolución//EGD
Lussas 2026//Hors Champ
à : Hors Champ

[Traduit de l'anglais]

Chère ****,

Merci beaucoup pour ce message. J'étais profondément émue de le lire, et je suis très reconnaissante de l'attention que vous avez donnée à ce film. Je vous remercie, en mon nom propre, mais également au nom de mes camarades aux Philippines.

La matière pour El barro de la revolución a été filmée en 2015, mais le film n'a commencé à circuler plus largement que depuis quelques années. La situation politique aux Philippines est accablante et terrifiante, il est particulièrement important pour moi de voir que de plus en plus de personnes rencontrent le film et répondent au message politique qu'il essaie de transmettre.

Hors du montage du film, j'ai également travaillé à une publication qui accompagne le projet. Elle est en espagnol et en anglais, et mélange des textes et des poèmes écrits par des révolutionnaires philippins. Certains des poèmes ont été envoyés des souterrains et du front de la guérilla, d'autres de prison. La publication comporte également un entretien avec José María Sison, fondateur du parti communiste philippin, qui était un ami proche. Vous trouverez la version numérique de la publication

ici :

<https://palomapolo.com/project/el-barro-de-la-revolucion/el-barro-de-la-revolucion/el-barro-de-la-revolucion/>

N'hésitez pas à utiliser n'importe lequel de ces contenus pour Hors Champ, si quelque chose vous parle. Je pense que certains poèmes en particulier pourraient joliment accompagner le film. Plus généralement, n'importe quel soutien à la circulation de ces documents est grandement apprécié. Ils ont été produits autour de relations, de luttes et de vies qui s'étendent bien plus largement que le film lui-même, et ça me touche beaucoup qu'ils puissent trouver un nouveau public.

Et bien sûr, si vous préférez un photogramme, une photographie ou toute autre image spécifique pour la revue, je peux vous envoyer quelque chose immédiatement. Merci encore ****, de faire ainsi de la place pour le film. Votre mail m'a vraiment émue.

Chaleureusement,

Paloma



LA DÉTENTION,

GUILLAUME MASSART

À l'École Nationale d'Administration Pénitentiaire, des centaines de femmes et d'hommes apprennent le métier de surveillant-e. Au fil des cours, sur les visages, le doute se fait de plus en plus rare.

Pourquoi avoir décidé de réaliser un film sur l'ENAP (École Nationale d'Administration Pénitentiaire) ?

Après une projection de mon film précédent, *La Liberté* — tourné dans la prison de Casabianda — j'ai été invité à visiter l'ENAP. On m'y a essentiellement montré la partie spectaculaire : les espaces de simulation. Il y avait un vrai rapport à la fiction dans ces jeux avec des comédien-nés, des costumes, des situations, qui était *a priori* séduisant. Intrigués, avec Simon Kansara, le coauteur du film, on a demandé l'autorisation de suivre la formation pendant six mois à l'école — sans uniforme, juste avec nos carnets — pour faire des repérages et écrire le dossier du film à venir. On a alors vite compris que le spectaculaire ne relève pas du quotidien, mais de procédures d'exception : interventions, incidents, tentatives d'évasion, etc. Et que c'était le quotidien, bien plus prosaïque, qui nous intéresserait. Et qu'il serait anti-spectaculaire : en amphis et en salles de classe, dans des cours parfois magistraux. Que la parole allait sans doute nous intéresser davantage que les exercices de prévention des incendies ou de tirs depuis les miradors. Aussi, on a vite constaté que cette école fait plutôt bien son travail : elle prépare avec une curieuse sincérité les élèves à une institution, la prison, qui elle, est impossible. Elle ne fait pas mystère que l'institution carcérale crée de la violence et de la folie et elle souhaite que les élèves aient bien conscience que ce sera leur quotidien. D'ailleurs, c'est logique : elle n'a pas intérêt à mentir aux élèves, si elle veut qu'ils ne démissionnent pas.

On a l'impression que ce qu'ils apprennent n'est en réalité jamais mis en œuvre : on apprend aux surveillant-es à être rigoureux-ses avec le cadre légal, tout en leur disant qu'il faudra s'en écarter.

En effet, la mise en application à la lettre semble impossible, mais je n'ai pas l'impression que l'école en soit dupe.

Si l'école transmet le cadre légal, c'est aussi bien pour qu'il soit connu formellement par les élèves, que pour s'assurer qu'ils aient conscience qu'il est impossible de s'y tenir : le quotidien va forcément les amener à en sortir, ou du moins à flirter avec ses limites. Transmettre aux élèves le cadre légal, c'est donc à la fois permettre aux élèves de comprendre quels écarts ils peuvent se retrouver à faire, mais aussi à quel point tel écart pose, ou non, problème. Et c'est également leur permettre de décider quoi faire lorsqu'une situation sort trop nettement des clous. Si bien que, quand les surveillant-es disent « on fait au mieux », en fait, je peux les croire. Pas tou-tes évidemment : des agent-es ont bel et bien été condamné-es pour des abus de pouvoir manifestes et graves — et l'école en parle aux élèves. Mais, ce que je veux dire, c'est que quand ils affirment qu'ils « font au mieux », ils ne vont pas jusqu'à affirmer qu'ils « font bien » — c'est au fond assez honnête.

Il y a beaucoup de longues séquences dans le film, comme si tu cherchais à ce que les contradictions de l'institution se révèlent d'elles-mêmes.

J'avais en effet envie qu'on vive un déplacement politique pendant le film : qu'on ne sache jamais vraiment où se mettre, qu'il soit difficile de savoir quoi penser. Cette position d'inconfort, on l'a cherchée au montage notamment par la durée. On trouvait intéressant par exemple qu'un-e spectateur-ice qui n'aurait jamais imaginé ressentir de l'empathie pour un-e surveillant-e se surprenne, lorsqu'une séquence prend un tour inattendu, à en ressentir malgré tout ; aussi bien qu'un-e spectateur-ice *a priori* convaincu-e par le bien-fondé de l'institution carcérale se surprenne soudain à en douter. Ça ne signifie pas pour autant qu'on ait cherché à fabriquer des situations de malaise, qu'on ait monté en mayonnaise tel faux pas d'un-e élève ou d'un-e formateur-ice. Au contraire, on s'est évertué à garder au montage les situations de pédagogie qui fonctionnaient le mieux. Puisque l'école formule elle-même la critique de la prison, on gagnait à montrer essentiellement les moments où, précisément, elle fait bien son travail. Par bonheur, dans les situations de cours les plus efficaces, les contradictions de la doctrine carcérale et des principes qui fondent la prison

moderne se révèlent d'elles-mêmes. Par ailleurs, j'aurais été bien embêté si, après avoir vu le film, on ait pu penser qu'il aurait suffi que la formation soit meilleure pour que la prison devienne vertueuse. Ç'aurait été un échec. Je ne voulais certainement pas me retrouver à signer un film réformiste. La prison moderne est sans cesse en réforme depuis sa création, ce que constatait Foucault dans ses écrits. C'est même par ce prétexte qu'elle perdure : d'accord, rien de ce qu'elle promet ne va ; mais ne vous inquiétez pas, si on donne un tour de vis ici, un coup de *polish* là, tout ira bien... C'est bien pratique !

Le choix de filmer les élèves avec empathie nous plonge parfois dans une certaine ambiguïté parce qu'ils vont subir mais aussi exercer une forme de violence. Ce choix de mise en scène était-il une condition pour que le film fonctionne ?

Il s'agissait de montrer ce moment de transformation : le devenir surveillant-e. On a essayé de le faire par la mise en scène. D'abord au tournage, en filmant serré, près des visages, pour retrouver des points de singularité malgré les uniformes. Puis au montage, on a beaucoup travaillé cette question de singularité, mais il y avait un risque : on voulait garder une choralité, pour ne pas susciter un désir d'identification trop fort. C'était un équilibre très savant, pour lequel Théophile Gay-Mazas, le monteur du film, a été brillant. Il fallait à la fois les restituer dans leur singularité, sans pour autant les isoler dans un rapport de narration intime ou psychologique, qui n'avait pas lieu d'être ici. Et constater qu'à la fin, l'uniforme gagne : aligné-es en plan large, au garde-à-vous tout le long du cadre, iels sont devenu-es un ensemble — iels « forment un corps », comme on dit. Même si, dans le détail, il y en a encore qui ne sont pas tout à fait assorti-es, qui saluent de la main gauche ou qui chantent faux la Marseillaise... Comme si certain-es n'étaient pas encore tout à fait entré-es dans le rang — un maigre espoir, peut-être, auquel on peut toujours, si on veut, s'accrocher.

Ce choix de montrer les transformations, y compris sur les corps, était une démarche recherchée dès l'écriture ? Par exemple dans la scène où l'on voit un des élèves allongé, comme écrasé par le poids de l'institution ?

Oui. La scène dont tu parles est la seule qui n'est pas en salle de classe. *A priori*, on ne voulait pas filmer en dehors de l'école. On a donc longtemps hésité à monter cette séquence. Mais elle se passe néanmoins bel et bien sur le campus. Et c'est à leur invitation qu'on l'a tournée : ces garçons revenaient de leur second stage ce soir-là et avaient envie de partager ce qu'ils avaient vécu. Il fallait donc la considérer. C'est une séquence de rupture : il n'y a pas de formateur-ices avec eux pour affirmer une autorité. Iels sont donc plus libres et d'ailleurs, iels ne portent pas l'uniforme. Ça crée un rapport au discours, à la tenue dans l'espace, etc., qui ne se voit jamais en cours. Et en effet, ce garçon allonge son très grand corps sur les banquettes quand il raconte son stage, un peu comme on s'allonge chez le psy. C'est peut-être un dernier moment de résistance à la situation, ou bien simplement un moment de confiance, un dernier moment de conscience avant de se jeter pleinement à l'eau. Lorsqu'une étudiante du groupe a, par exemple, quitté la formation à son retour de premier stage, je dois bien avouer que j'étais en fait content pour elle. Soulagé, sans doute.

Il y aussi l'enjeu de l'origine sociale des élèves qui traverse le film.

Le profil sociologique est difficile à établir, car il y a une grande diversité de profils : des personnes de 18 à 45 ans, une quasi-parité hommes/femmes et, au moment où j'ai tourné, un tiers de personnes originaires des DOM-TOM. Mais disons que, de ce que j'en ai vu, parmi les élèves, il y a majoritairement des prolétaires et puis des personnes en reconversion professionnelle, après un parcours de vie accidenté. Il y a bien sûr des personnes issues des milieux de la surveillance privée, ou encore d'ancien-nes gendarmes ou militaires, mais la plupart, me semble-t-il, n'ont rien à voir avec les métiers de l'ordre. Chez les élèves femmes, il y a beaucoup de mères célibataires qui en sont à leur deuxième, troisième ou quatrième vie professionnelle et qui ne savent plus comment joindre les deux bouts. Elles ont vu la pub sur les réseaux sociaux ou à la télé et se sont dit : sécurité de l'emploi, concours facile à obtenir, prestige de l'uniforme, métier respectable... Ce qui compte avant tout, pour la grande majorité des élèves, c'est d'avoir un taf.

Comment as-tu pensé ta place de cinéaste dans les classes ? Ta caméra devient un dispositif d'observation de personnes elles-mêmes en formation pour devenir des surveillant-es.

Ma question, c'était : où est-ce que je vais me mettre et comment se passe la transaction avec les personnes que je filme ? Et ce n'était vraiment pas simple. Dans *Soldier Citizen*, Silvina Landsmann, la réalisatrice, est dans la salle de classe avec des soldat-es israélien-nes en fin de service militaire, qui sont à quelques semaines de regagner la vie civile. Le gouvernement israélien, conscient que le service militaire les a transformé-es profondément, abîmé-es peut-être, finance des cours d'éducation civique pour réapprendre la vie civile. Comme un sas de décompression avant le retour à une vie « normale ». La cinéaste est assise à un des pupitres de la salle de classe, avec une petite caméra. Elle panote à la volée vers l'un-e, vers l'autre. Elle est vraiment avec les élèves. Ce n'est pas le souci technique du cadre qui guide sa main, mais plutôt l'affût de ce qui pourrait se produire, d'une parole qui pourrait fuser et qu'il faudrait saisir. Pour cela, Landsmann m'a beaucoup inspiré, mais je me demandais si moi aussi j'allais m'asseoir avec elleux, comme si j'étais un des leurs. Sur le tournage, j'ai trouvé un mi-chemin un peu éberlué, qui m'allait très bien : je me suis positionné au milieu des tables disposées en « U », dans la zone où les échanges se croisent, ni tout à fait avec les élèves, ni tout à fait avec les formateur-ices. En plein dans le champ des regards. Néanmoins, je me suis calé sur leur hauteur de cadre : quand les élèves sont assis-es, je le suis aussi. Si j'avais été debout avec les formateur-ices, j'aurais pris sur les élèves une hauteur que je ne voulais pas, parce que, moi aussi, au début du film, comme elleux, je viens de l'ignorance. Petit à petit, j'apprends, mais une distance se crée. À chaque retour de stage, iels en savent plus que moi — et que les spectateur-ices. À la toute fin, je ne peux les regarder que de loin. Je ne suis d'ailleurs plus dans la zone d'échange : je suis derrière le formateur. Je ne serai pas des leurs.



Mauvaise herbe

Entretien avec Baume Moinet-Marillaud et Camille Margat, les co-organisateurs du ciné-club Ciné Chardon. Ils présenteront en séance spéciale le film *Jaripeo* réalisé par Efraín Mojica et Rebecca Zweig, samedi 22 août à 21 h en Salle Cinéma.

C'est quoi Ciné Chardon ?

Camille : C'est le ciné-club queer d'Aubenas et au-delà, on se retrouve une fois par mois pour regarder des films queer qui font du bien. Le plus souvent c'est à la cantine populaire, parfois au cinéma Le Navire.

Baume : Et là on en fait un à Lussas, ça y est on est enfin au-delà !

Et alors, qu'est-ce que vous programmez ? C'est quoi le cinéma queer ?

B : De tout ! De la fiction, du documentaire, du cinéma expérimental... des films qui nous plaisent. On essaye de varier, sans contrainte de période, territoire ou langue. Un de nos critères de programmation principaux — qui n'est pas si facile à respecter — c'est de montrer des films qui font du bien.

C : On se donne beaucoup de libertés dans la programmation, petit à petit on a aussi gagné la confiance de notre public, qui est assez fidèle. Et ça, c'est chic !

B : Oui, il y a un noyau d'habitué-es, et lors des projections en salle, on a rempli des jauges de 130 personnes. On n'est pas peu fier-es ! Après, il faut définir ce qu'on entend par « cinéma queer ». Je pense qu'il y a des films sans personnages LGBT+, qui sont queer par ailleurs et vice-versa : il y a des films avec des personnages LGBT+ qui sont sacrément *straight* (1). On a envie de dire qu'il n'y a pas une identité queer, il y en a plusieurs. Par ailleurs, ce n'est pas qu'une identité, ce sont des pratiques qui forment une culture à laquelle on peut s'identifier.

Pourquoi Chardon ?

Et c'est vous deux qui programmez les films ?

C : Pour les chardons, il y en a plein ici, et plein de gens considèrent que c'est de la mauvaise herbe, alors que c'est magnifique.

B : On programme tou-ttes les deux, on s'astreint à être tou-ttes les deux d'accord sur le film avant de le montrer, tout en essayant de garder une organisation légère, car nous sommes bénévoles.

Quelle était votre envie en créant ce ciné-club ?

B : Partager des films qui font vibrer, qui font plaisir, qui donnent du courage. On ne cherche pas à entourer la séance d'un appareil critique, de faire suivre la projection d'une longue discussion...

C : Non, mais quand on croise les gens plus tard, souvent on parle des films. La convivialité a aussi de l'importance pour nous de manière plus large, on a envie d'apporter quelque chose à la dynamique queer d'Aubenas. Et ce qu'on a à offrir, ce sont des films.

B : Une idée importante pour nous à promouvoir lors de ces projections, c'est que la représentation à l'écran de la communauté queer, ça ne suffit pas : en parallèle la lutte continue.

C : Quand on montre des films qui font du bien, ce n'est pas juste au moral, c'est aussi aux imaginaires qu'on partage, et ce à quoi on a envie d'aspirer collectivement. À Ciné Chardon, les queers sont chez elleux et les autres sont bienvenu-es. Le fait que ce soit ouvert à tou-ttes, c'est aussi pour transmettre l'idée que cette libération bénéficie à tout le monde.

B : Dans *Jaripeo*, de Efraín Mojica et Rebecca Zweig, le film qu'on va présenter dans le cadre des États généraux du film documentaire, il y a notamment des moments qui parlent d'injonction à la masculinité et d'à quel point c'est douloureux et douloureux pour les hommes, peu importe qu'ils soient pédés ou pas.

Qu'est-ce qui vous a guidé-es dans le choix de programmer Jaripeo pour la carte blanche que vous a proposée les États généraux du film documentaire ?

B : Ce qui est particulièrement fort dans ce film, c'est qu'il ne propose pas de vision uniforme de l'homosexualité masculine. Au contraire, les représentations qu'il propose sont très diverses. C'est aussi un film sur des personnes queers à la campagne, qui pose la question : comment l'endroit d'où on vient nous façonne ? Dans le dialogue entre ces différentes identités, rurales et queer, il y a aussi quelque chose de fertile. Le film parle aussi en filigrane de la place de la culture populaire dans les imaginaires queers, trop souvent associés à une bourgeoisie culturelle.

Ça change quelque chose d'être un ciné-club queer ET rural ?

B : Oui, parce que la culture queer mérite d'exister à la campagne. Mais je ne sais pas si on peut être aussi visiblement queer à la campagne qu'à la ville. Il y a moins d'anonymat, les interactions comptent, parce que tout le monde se connaît.

C : Mais je trouve que ça donne du sens au mot communauté. Avec le public du ciné-club et plus largement, on fait communauté de manière concrète, c'est un village dans le village, ce qui est rassurant et réconfortant. Chacun-e est différent-e, mais reconnaît les autres.

Et alors, aux États généraux du film documentaire de Lussas, qu'en est-il des films queer ?

B : J'ai cherché à faire un petit inventaire des films queer — ou avec des enjeux queer — qui y ont été présentés depuis 2019. J'avais le sentiment que pour un festival qui se positionne comme progressiste, les propositions étaient assez rares. J'ai voulu objectiver ce sentiment en faisant des petites statistiques sur la proportion des films queer projetés à Lussas. *Spoiler alert* : elles sont mauvaises ! Après, les raisons sont multiples et on va proposer au public de s'interroger là-dessus avec nous à l'occasion de la projection. Rendez-vous le samedi 22 août, à 21 h à la Salle Cinéma !

(1) Hétéronormés.

Le dernier jour du disco

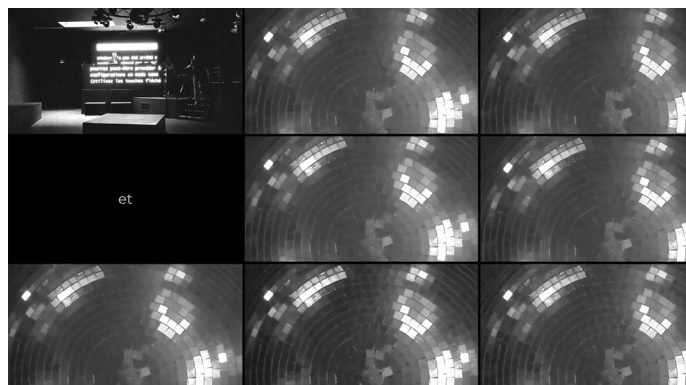
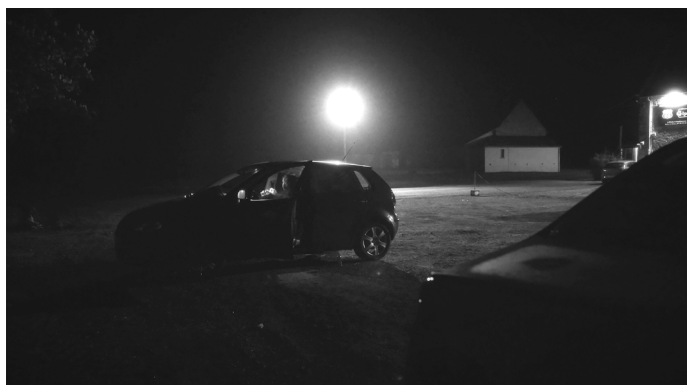
Au Gipsy, boîte de nuit familiale échouée quelque part le long d'une route départementale, une boule disco scintille. Très vite, des corps ondulent au rythme des lumières. Les images tirent sur le rose et le montage s'accélère, on est entraîné-es dans une fête qui est aussi un exutoire. Mélancolie et allégresse se côtoient dans un équilibre précaire, l'espace fermé de la piste de danse permettant à Lucie Piquot de cerner les failles et les espérances de Clémence et ses ami-es.

Le film aurait pu s'arrêter là — à la fête — mais il raconte aussi comment se tisse le lien social. Une boîte de nuit, c'est comme un café de village, semble nous dire la réalisatrice. On retrouve des têtes connues, on se console à plusieurs d'être isolé-es certains soirs de semaine. Le montage alterne entre le *dancefloor* où les corps louvoient et les espaces plus intimes des discussions entre les personnages. On croise Martin, le vider, puis Sylvie, qui tient le vestiaire. Tandis que la musique reste en sourdine, les conversations feutrées occupent l'espace sonore. Les conditions sociales des personnages se retrouvent alors au centre du film et nous font oublier momentanément les images de liesse à l'intérieur. Clémence raconte sa semaine à Martin : bouchère au supermarché le matin, aide à domicile pour des personnes âgées l'après-midi ; de cinq heures à dix-huit heures, « mais avec deux heures de pause le midi », précise-t-elle.

Alors seulement, on entre de nouveau sur la piste, mais la fête est teintée de ce que l'on a entendu : ici, on ne se détruit

pas, on rapièce, on prend soin. Veillant à respecter la joie qui s'échappe des corps, la réalisatrice s'attache à montrer qu'au Gipsy, la danse aussi, est sociale. Les habitué-es dansent en se regardant droit dans les yeux, et c'est sur leurs visages que l'on s'attarde, ou sur Steven qui raconte comment les discussions banales créent des liens au coin fumeur — il ne fume pas.

Nos nuits du samedi (au dimanche) raconte aussi, en creux, la ruralité et l'appartenance de classe. Dans la nuit, l'image ne laisse rien deviner de ce qui entoure le bâtiment, sinon le souvenir des longues semaines de travail que Clémence et ses ami-es tentent d'oublier. Leurs paroles laissent affleurer ce hors champ : des contrats précaires, des horaires décalés, des espérances trop grandes ou des rêves trop étroits. Personne n'est dupe de ces difficultés : ni les personnages, ni la réalisatrice, qui a la bienveillance d'en dresser un portrait empreint de douceur. Sans les idéaliser, le film leur laisse le temps nécessaire pour s'interroger devant la caméra. C'est encore Clémence qui le dit le mieux : « j'ai vingt ans, est-ce-qu'il ne faudrait pas que je voie autre chose ? » Faut de pouvoir donner une réponse tranchée, les derniers plans s'attardent encore un peu, l'aurore éclaire de loin les corps fatigués qui marchent dans la campagne, la lumière rose des néons s'éteint. Laissant définitivement la fête derrière nous, on quitte le Gipsy aveuglé-es par la vie qui reprend, ébloui-es par la clarté du jour et les visages rayonnants des personnages.



elle

Soigne tes morts

Un gros plan sur des mains qui caressent une tombe. Elles déposent une matière noire dans les écritures gravées sur le marbre, puis déversent de l'eau qui emporte les excédents de matière et nettoie la pierre. Le geste rituel est simple et délicat. Dans un autre film, d'autres mains saisissent une urne funéraire. Ces autres gestes, capturés à la fin des années 1940 dans des images coloniales, sont brusques, pressants. On trie, on déterre, on exhume, on expose. Les deux films dont sont issues ces séquences constituent les bornes chronologiques de la « Route du doc : Tunisie » : *Le Refuge*, réalisé en 2003 par Nadia Touijer, et *Images de Tunisie*, réalisé en 2025 par Younès Ben Slimane. D'un bout à l'autre de cette route, deux cinéastes observent le soin que l'on réserve aux défunt-es.

Dans *Le Refuge*, Nadia Touijer suit les pas d'un guide anonyme, mendiant qui passe ses journées au cimetière du Jallez, en plein cœur de Tunis. Il vit là, de petits boulots — vente d'encens, de fleurs, nettoyage de tombes... — dépendant de la miséricorde de ceux qui viennent honorer leurs mort-es. Dans *Images de Tunisie*, la caméra de Younès Ben Slimane arpente les ruines de villages aujourd'hui déserts. Certains le sont depuis longtemps, d'autres étaient encore habités lorsque les caméras des ethnologues français les ont fixés dans la pellicule.

Dans les deux films, la caméra révèle des fantômes qui habitent ces espaces liminaux. Nadia Touijer tourne son objectif vers les ombres des mendiant-es du cimetière, privé-es de corps car l'administration du site lui a interdit de filmer ceux que l'on ne veut pas voir ternir les belles photos du cœur touristique de la capitale. Alors, dans le film, ce sont ces spectres qui nettoient les tombes et diffusent de l'encens. Iels suivent, de loin, les processions funéraires, prêt-es à surgir lorsque la société qui nie leur existence voudra bien les voir. La caméra est également un instrument d'invocation dans *Images de Tunisie*. Les images ethnographiques surgissent au détour des ruines des villages berbères qu'explore l'artiste, les mêmes lieux qui sont représentés dans ces archives coloniales. La vue d'un objet, d'une pierre, d'une ouverture, appelle immédiatement l'image coloniale équivalente, comme une vision d'outre-tombe.

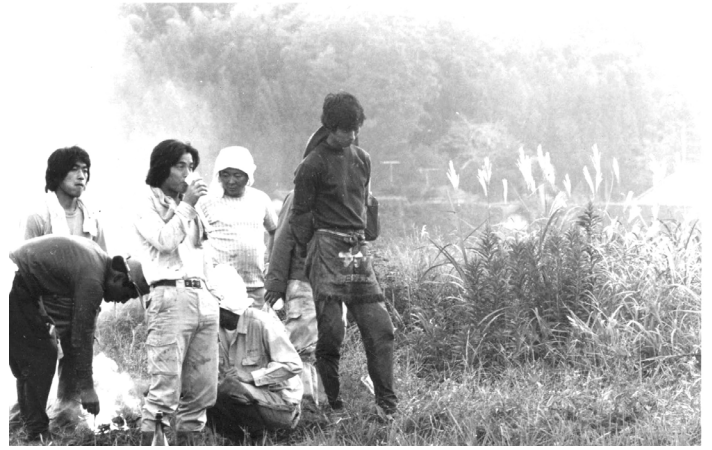
Au milieu des ruines ou dans l'enceinte du cimetière, la vie et la mort coexistent, et les caméras de Nadia Touijer et de Younès Ben Slimane sont là pour témoigner de ce que produit cette rencontre. Si c'est le besoin qui a amené le guide du *Refuge* au cimetière du Jallez, c'est un lien bien plus profond qui l'attache à cet espace. À l'écart d'une société inhospitalière, le cimetière, antichambre de la vie après la mort, incarne pour lui l'espoir d'une vie plus douce. Il veille alors à la tranquillité des lieux, et le soin qu'il manifeste pour les mort-es s'empare également des vivant-es : une fois le seuil du cimetière franchi, les endeuillé-es qui méprisent les mendiant-es dans le tumulte de la ville font preuve d'une considération sincère pour les gardien-nes des tombes.

De son côté, *Images de Tunisie* propose d'exorciser ces lieux des images qui les hantent. Dans la dernière partie du court métrage, un film ethnographique montre un jeune garçon alignant des briques pour les faire sécher, puis des mains travaillant l'argile. À ces plans succèdent ceux de l'artiste : on moule du grain à l'aide d'une grosse pierre ; le feu, la terre et l'eau ; un texte aussi : « L'action perdure, l'effort est préservé. » L'artiste travaille ainsi la continuité entre les images pour faire exister ces gestes en dehors de la production ethnographique qui les a capturés. Ainsi, au milieu des ruines, quelque chose se perpétue, qui échappe — ou qui déborde — le caractère colonial des archives : un rapport au toucher, aux éléments. L'eau et la terre à partir desquelles on forme des briques, le feu qui les cuit. Il y a quelque chose d'alchimique dans cette transformation de la matière inanimée. À la manière de la vieille femme que Younès Ben Slimane filme modelant des oiseaux à partir de la glaise, *Images de Tunisie* transmute des images mortes en images vivantes. Le film ravive des gestes ancestraux qui, devant la caméra, peuvent constituer les fondements d'une expérience du monde renouvelée.

Les hiérarchies entre la mort et la vie sont renversées. Avec l'objectif tourné vers ces espaces doubles, les deux cinéastes figurent un miroir à travers lequel les ombres animent les êtres. De cette rencontre entre la vie et la mort, on saisit ce qui de la vie résiste à la mort, et ce qui, de la mort, peut à son tour nourrir la vie.



Photographies de Yukie Hatano, merci à elle.



De : Ricardo
Date : 16 août 2026 17:04
Objet : Re : Lussas/Sanrizuka
à : Hors Champ



Olá ****.

Quelle belle surprise d'avoir de tes nouvelles! Je suis super content de te revoir! J'arriverai tard mardi et je reste jusqu'à vendredi matin.

Ça me fait plaisir aussi d'avoir des nouvelles de Hors Champ. J'ai beaucoup de documents et de matériaux liés aux carnets, des brochures, des images. J'ai rassemblé une petite sélection d'images que je voudrais vous partager. Elles sont liées aux Notes de Sanrizuka de Fukuda. J'ai ajouté un court résumé de la biographie de Fukuda pour que vous puissiez vous rendre compte de ses relations avec Ogawa Productions, ainsi que de ses autres travaux, films et écrits. J'y inclus une photo que j'aime beaucoup qui montre Fukuda assis à table avec Someya-san.

Les photos ne proviennent pas des films : ce ne sont pas des photogrammes, même si elles sont en lien avec ce que vous pouvez y voir. Toutes les images doivent être créditées à Yukie HATANO, qui a collaboré aux films.

N'hésite pas à me dire si je peux aider avec quoi que ce soit, et passe le bonjour à l'équipe. Bon courage pour le travail!

Um grande abraço.

Ricardo



LÀ, LE COLLECTIF VIVAIT SUR LES TERRAINS PROMIS À L'AÉROPORT DE NARITA, AUPRÈS DES PAYSAN·NES EN LUTTE. LEUR CINÉMA ÉTAIT EN LUI-MÊME UNE PRATIQUE DE LUTTE. CES CARNETS CINÉMATOGRAPHIQUES DOCUMENTENT LA VIE POLITIQUE MENÉE SUR CES TERRES ET LA RÉSISTANCE FACE À L'EXPROPRIATION.

À SANRIZUKA, IL NE S'AGIT PAS SEULEMENT DE BARRER UNE ROUTE OU D'AFFRONTER LA POLICE : IL FAUT FAIRE POUSSER DU RIZ, TROUVER DE L'EAU, CONTINUER DE TENIR UNE TERRE QUE L'ÉTAT A DÉCIDÉ DE PRENDRE.

MEMBRE DU COLLECTIF OGAWA PRO, KATSUHIKO FUKUDA A PARTICIPÉ AUX FILMS SUR SANRIZUKA. À CE MOMENT-

AIR

tourner à vide
tourner en rond
tour
on fait un tour

tracer

erreur débutante

problème technique

question d'expérience

continuer
ras-le-bol
j'en ai marre
mare

ornière

charnière

char devenu moulin
depuis le haut de l'éolienne
on se crie des instructions
hisse les pales, tire les pales
plus colorées que les avions
qui peu à peu forment le rond
le bruit du vent, le fruit du vent
« le royaume des cieux
est assailli avec violence »
s'écrie le prêtre à l'attention
de la foule assise et amassée
pour incendier la construction



FEU

Des bouillonnements de la foule jaillissent des cocktails Molotovs. Sur le chantier de l'aéroport de Narita, les bouteilles explosent en un grand feu qui illumine le tarmac.

Où vient l'énergie des luttes ? Celle qui explose en un millier d'étincelles et qui éclaire la nuit ? Avant l'assaut, un cortège traverse la pénombre, armé de torches et de flambeaux. Il porte le feu. Il en a déposé sur son chemin. Avec lui, c'est tout un territoire qui s'embrase. Et avant lui ?

ressorts de vélo
pédales piliers poteaux
crépitent craquent

on soude



souder

braser

brasier

feu

fer

faire

les casques rouges disciplinés
font s'envoler un cerf-volant
des militantes pleines les camions
les casques rouges, pas des pompières
renversent pneus, souillent pédales
déversent le feu, brûlent le chantier
les bannières rouges martèlent le vœu
que les moteurs quissent s'arrêter

TERRÉ

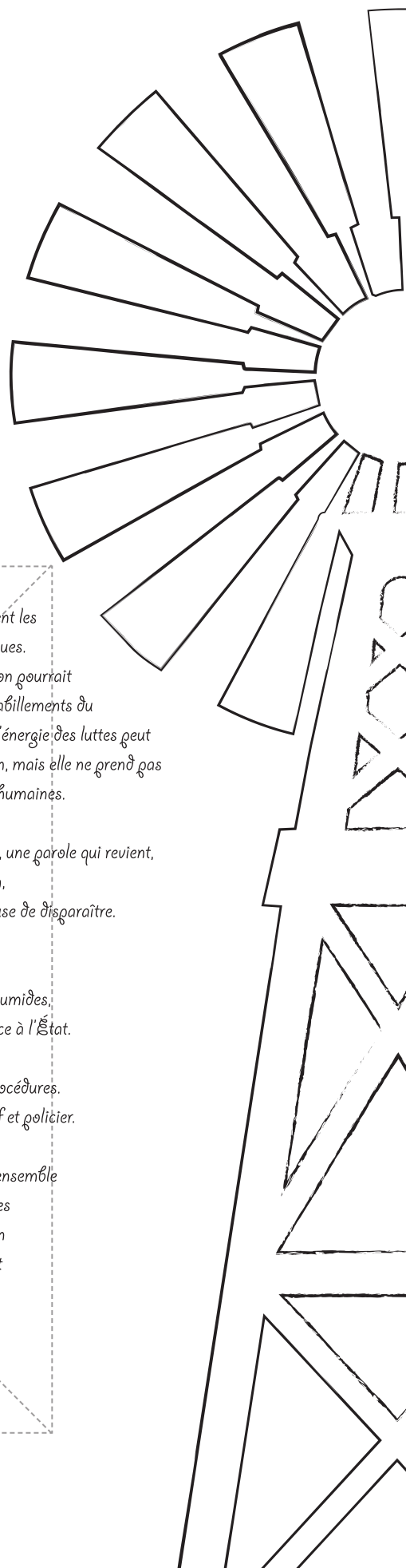
Des orateurices excitent les militantes
avant la manifestation. L'un d'elles, un
prêtre, sermonne à la tribune : il enseigne
l'appel du Christ à partir violemment à
l'assaut du chantier. Les mots qui animent les
manifestantes transcendent les époques.
De discours en discours, retraçant le fil, on pourrait
remonter le temps jusqu'aux premiers babilllements du
langage. On serait bien déçues, alors. L'énergie des luttes peut
trouver un relais dans le souffle d'un tribun, mais elle ne prend pas
sa source dans les bouches humaines.

Une terre travaillée, un corps qui fatigue, une parole qui revient,
saison après saison,
apprendre à reconnaître, ce qui refuse de disparaître.
Tenir Sanrizuka.

Les corps, sur les terres humides,
s'obstinent et s'organisent face à l'État.

Désobéir, contourner les procédures.
Haïr le langage administratif et policier.

Continuer à vivre toutes ensemble
le cortège des torches
la ligne d'opposition
tenir le mouvement
tenir Sanrizuka
se fédérer.



glou glou

la terre collective

la terre colle

bourbier
dans lequel on marche
les pieds s'enfoncent

il faut drainer

gouvernement
démission

on veut parler d'égal à égal

faire
marcher

destruction
aéroport

marée

on n'en veut pas
écartez-vous
comment osez-vous

aménageurs du ministère
présentent le Plan d'Irrigation
des paysan-nes dans la galère
le signent à quatre vingt pour cent
jambes boueuses dans les rizières
les aménagent tout en luttant
à quatorze heures au ministère
une vraie manif de cochons
bien trop de flics, le temps se perd
retour au village en hurlant

EAU

Du plus profond de la terre, l'eau qui irrigue les rizières de Sanrizuka remonte, pompée par un bras mécanique. La manivelle convertit en un mouvement de balancier la rotation du disque de bicyclette, lui-même animé par le déplacement d'une poulie. De poulies en courroies, de courroies en poulies, on remonte le système de transmission jusqu'à l'arbre rotatif d'une structure métallique. À son sommet, les seize éolienne retiennent l'énergie du vent de Kinoné. il souffle timidement. « Plains-toi au vent », ingénieur militant à son camarade.

Demain, la tempête. pas assez de vent

gales d'une
Pour l'instant,
dit un

trop d'eau

floc floc
parapluie botte en caoutchouc
irriguer
creuser
de l'eau jaillit

affaissement de la terre
blop blop

les bulles les boules

le ministre n'est plus là

blop blop
floc floc

marcher

mâcher

macérer

se marrer

se ramer

peut-être que le tuyau
doit être un peu plus gros
il faut creuser la nuit
cela même sans halo
même pas de lumière bleue
l'hiver, pour rassurer
faire par-dessus la jambe
les jeunes, faut essayer
la Ligue d'opposition
est là, loin des sanglots
le riz est récolté
sourir dans l'eau

Ils parlent de compromission en se marrant
Dans les rizières, c'est la merde mais
leur détermination est tellement plus influente que leurs échecs.

Lutter, c'est rester. En paysan, en cinéaste.
Vendre sa terre serait la fin.
Tenir Sanrizuka.

Aujourd'hui, la lutte à Sanrizuka continue.
Elle s'est transmise entre les générations.
Les paysan-nes tiennent et travaillent encore leurs terres
pour empêcher les travaux de l'aéroport.

une affaire très sérieuse

Dans *Procès d'un jeune poète*, Philippe Van Cutsem met en scène le procès de Joseph Brodsky, écrivain soviétique et futur prix Nobel de littérature, qui s'est déroulé en 1964. Jugé pour « parasitisme social », il est condamné à cinq ans de travaux forcés, et finit par s'exiler aux États-Unis. Cette reconstitution du procès est suivie d'une seconde partie qui rejoue une discussion entre Joseph Brodsky et le musicien et écrivain russe Solomon Volkov, 25 ans plus tard à New York.

Entretien avec le réalisateur.

d'où vient ce document, qui est le matériau à partir duquel le film a été écrit ?

C'est le compte-rendu du procès fait par la journaliste Frida Vigdorova. Elle tenait à y assister pour témoigner de son déroulement. Elle a pris des notes en catimini, parce que la juge le lui avait interdit. Très vite ce document a circulé, non seulement en URSS, mais aussi en Europe, ce qui a permis à des intellectuel·les russes, mais aussi à des gens comme Sartre, d'intervenir pour que la peine de Brodsky soit révisée.

comment as-tu découvert ce document et qu'est-ce qui t'a donné envie de le travailler ?

Je connaissais déjà l'œuvre de Brodsky, que j'avais lue et que j'appréciais. Mais j'ai découvert ce document quand il a été republié dans la revue *La Barque* (*La Barque*, n°8, Printemps 2011) dirigée par mon ami Olivier Gallon. Cette publication était suivie de l'entretien entre Solomon Volkov et Brodsky. Le rapprochement des deux documents est une idée de montage que j'ai reprise en divisant le film en deux parties : le procès, puis l'entretien. Ces textes résonnent très fort avec ce que l'on observe aujourd'hui et qui s'aggrave de jour en jour : des mesures sont prises par les gouvernements, en Belgique, en France, qui fragilisent les artistes. Dans le cas du procès Brodsky, le chef d'accusation c'est la paresse, la non-utilité à l'édification du communisme. À peu de choses près, ces mots-là pourraient sortir de la bouche des personnes qui nous gouvernent, des néo-libéraux ou des gens d'extrême droite. On pourrait remplacer ces mots par « la non-utilité au fonctionnement du régime capitaliste ».

on pense au terme « parasite », qui revient beaucoup dans la bouche de la juge dans le film, et qui est aussi au fondement de toute une rhétorique contemporaine...

Oui, il est utilisé aujourd'hui pour parler des personnes qui n'auraient pas d'utilité dans la société et qu'il faudrait mettre au pas. On peut considérer le régime soviétique comme une forme de fascisme et ce qui arrive aujourd'hui en est une nouvelle forme. Il prend évidemment des tournures différentes, mais le fond est le même. Par les choix de mise en scène, j'ai tenté de faire ressortir ce qui se dit dans ce procès, de révéler la nature des discours. C'est la raison pour laquelle le film met à distance le contexte historique. Il est évoqué, mais sans volonté de ma part de le reconstituer.

dans le film, on voit s'affronter deux langages qui ne peuvent pas se comprendre : le langage administratif, pour lequel chaque mot a une fonction bien précise et le langage poétique, qui est tout l'inverse.

Un des enjeux était de faire entendre ce dialogue de sourds entre un régime politique dont les représentant·es répondent à des mots d'ordre et des gens qui essayent de penser la complexité et parler avec leur sensibilité. Ce sont des régimes de langage qui coexistent, mais ne permettent aucun dialogue. Exactement comme ce qui se passe aujourd'hui avec les propagandistes d'extrême droite. Je pense aussi aux éléments de langage qui sont reproduits par tous les témoins de l'accusation : ils répètent tous la même chose. C'est pour ça que c'est le même comédien qui endosse ces différents rôles. C'est une parole de conviction aveugle, posée comme une vérité absolue face à un poète qui doute. Enfin, qui doute... Ce qui m'a fort impressionné dans la figure de Brodsky c'est sa position éthique. Il a quelque chose de totalement inamovible et inébranlable : ses réponses sont systématiquement les mêmes. Il ne cherche pas à argumenter, il accepte, d'une certaine manière, son sort. On retrouve cette position éthique dans sa poésie. C'est cette dimension politique dans sa poésie comme dans son attitude qui, aux yeux du pouvoir soviétique, est absolument insupportable.

il y a cette dimension inébranlable et en même temps, la façon qu'a Brodsky de répéter sans cesse « je suis poète », « c'est mon travail », trouve un autre écho à la fin, dans la conversation qu'il a avec Solomon Volkov. il parle de ce que peut produire la répétition d'un mot.

Oui, je n'avais pas pensé à ça quand je l'ai lu. À force, la répétition d'un mot ou d'une expression peut la vider de sa substance, c'est vrai. C'est confirmé par Brodsky lui-même.

il y a aussi cette manière très anti-naturaliste de jouer le compte-rendu de Frida Vigdorsova.

Quand j'ai rencontré Arno, j'ai tout de suite compris que c'était lui le jeune Brodsky. Il y a chez lui cette capacité de retenue, d'immobilité. Je n'ai eu qu'à lui demander de ne pas surjouer lorsqu'il en a eu la tentation. Le texte est davantage cité que joué. Il y a quand même du jeu, mais pas tel qu'on le conçoit généralement dans le cinéma de fiction et qui s'appuie sur la psychologie. Le cinéaste argentin Adolfo Arrieta dit quelque chose comme « Je ne fais pas du cinéma, je joue à faire du cinéma ». Ça vaut également pour moi. Faire un film est une affaire très sérieuse, et en même temps pas du tout. C'est aussi ça, je crois, qui permet cette distance et qui fait qu'on peut trouver une place en tant que spectateur·ice du film. C'est quelque chose qui m'importe beaucoup. Qu'est-ce qu'on propose comme expérience ? Je crois qu'il faut qu'il y ait, aussi en termes mécaniques, du jeu entre les pièces pour que les rouages fonctionnent.

ce sont des acteur·ices non professionnel·es pour la plupart. comment les as-tu rencontrés ?

Je faisais un film avec des comédien·nes pour la première fois. Parmi les personnes qui jouent, il y a des ami·es, des gens que je connaissais bien, d'autres moins. Mais j'avais vécu une expérience particulière avec chaque personne qui intervient dans le film. Par exemple, j'avais gardé en mémoire une récitation que Marc Rossignol – qui joue le professeur Admoni – avait faite d'un long poème d'Aimé Césaire à la fin d'un repas. Il s'était lancé, comme ça. C'était absolument magnifique. Et pour tenir ce rôle c'était parfait : qui d'autre que lui ? Qui d'autre pour défendre cette position de grand spécialiste de littérature ? J'avais vu chaque personne à l'œuvre, d'une manière ou d'une autre. Certain·es dans des films ou des pièces de théâtre, d'autres encore, comme Marc, simplement dans la vie. Ce qui m'intéresse, c'est cette porosité entre le cinéma et la vie. Ça n'enlève en rien l'exigence que l'on peut avoir, mais ça permet de le faire de manière très tranquille.

on sent que les deux cohabitent dans le film : une grande rigueur et à la fois quelque chose de bricolé.

J'adore ce terme, « bricolé ». Oui, le film est fait de bricolages, comme ça, avec très peu d'argent. Le bricolage, c'est aussi se dire : on peut faire feu de tout bois. Les solutions, on les trouve toujours. Le décor, par exemple, je ne savais pas ce qu'il devait être, et on l'a trouvé un peu par hasard, à côté de chez Sophie Bibet qui joue la juge. Du coup on a fait une cantine dans son salon. Évidemment, tout ça, c'est l'arrière-cuisine du film, mais c'est sans doute perceptible, c'est l'esprit du film qui transparaît. On reste rigoureux·ses, mais sans que ça devienne aride, parce que ce genre de « dispositifs », comme on dit, peut amener une forme d'aridité. Il y avait quelque chose qui était donné par Brodsky lui-même et qui m'a autorisé à faire le film ainsi : c'est quand il explique à Solomon Volkov que le procès était pour lui comme une comédie, une farce. Il avait cette distance par rapport aux événements, malgré ce qu'il avait subi, la torture qu'il évoque en filigrane au cours de la conversation. Et cette distance rejoint sa position éthique.

Ce n'est pas une posture. J'ai voulu aller dans son sens, ne pas forcer les choses et me dire qu'à partir du moment où c'est pour lui une comédie, on peut y aller sans le trahir. Je crois qu'il nous a guidé.

VENDREDI 21.08, 10:00, SALLE MOULINAGE
 SAMEDI 22.08, 09:45, SALLE CINÉMA (R)

CORRESPONDANCES * MICKAEL -SLTAN MBANZA

NSALA, REPRENDRE LES IMAGES

Dans *Nsala*, je pars d'images qui ont une longue histoire. Ce sont des archives coloniales belges sur le Congo. Elles montrent des corps, des territoires et le travail sous le regard de l'administration coloniale. Un ami qui travaille sur la même chose m'avait fait découvrir des rapports administratifs au Musée royal de l'Afrique centrale, j'ai été marqué par les correspondances : **le Congo belge était pensé comme une colonie d'exploitation**, et non comme une colonie de peuplement. Son sol, ses ressources et sa main-d'œuvre devaient servir les intérêts de la Belgique.

Ces archives ne sont pas seulement des documents du passé. Elles portent encore une façon de voir : une façon de classer les personnes, de mesurer la terre et de parler du travail. Dans le film, je ne les ai pas utilisées comme de simples illustrations. J'ai cherché à les déplacer, à les faire **sortir des frames** où elles étaient enfermées. Je les fais rencontrer des images tournées aujourd'hui, pour créer un dialogue entre deux temps. Il ne s'agit pas de dire que rien n'a changé. Mais il est important de **regarder ce qui continue** : les traces de l'exploitation, les blessures laissées dans les corps et les paysages, et les silences qui traversent encore les mémoires.

Pendant la création, la notion de « reprise » du penseur congolais V. Y. Mudimbe m'a beaucoup accompagné. Pour lui, reprendre ne veut pas dire retourner à un passé pur, comme si la colonisation n'avait pas existé. **Reprendre, c'est travailler avec ce qui a été cassé, oublié, volé ou déformé par l'histoire.** C'est essayer de redonner une place à ces traces dans le présent, sans les enfermer dans une seule histoire.

Dans *Nsala*, les images d'archives et les images actuelles se répondent sans paroles. Le montage rapproche les mines, les gestes et les corps filmés de très près. Il cherche à faire ressentir ce que les archives nous font éprouver et à montrer que l'extraction des richesses du sous-sol est aussi liée à l'extraction des vies humaines. **Mais le présent du film ouvre aussi un espace de résistance.** Les personnes filmées ne sont pas de simples images du passé. Elles ont une présence, une intimité et une dignité.

Nsala ne peut pas réparer la violence coloniale ni effacer l'archive. Le film essaie plutôt de regarder cette violence en face, de questionner les images qui l'ont accompagnée et d'écouter ce qu'elles ne disent pas. **Reprendre les images devient alors une manière de faire du cinéma autrement** : un espace pour la mémoire, l'émotion et l'avenir que nous pouvons encore imaginer ensemble aujourd'hui, autrement.



De : Mickael Sltan Mbanza

Date : ven. 14 août 2026 à 11:51

Objet : Re : Nsala//EGD Lussas//Hors Champ
À : Hors Champ

Re-bonjour chère ****.

Tu trouveras ci-joints un texte et une photo pour le journal du festival. Je te laisse bien sûr la liberté de l'ajuster selon la ligne éditoriale et le format de Hors Champ. Merci beaucoup pour ton travail.

Bien à vous,

Mickael-Sltan

Chaque année, la vingtaine de films programmés dans la sélection Expériences du regard offre une exploration sur la production francophone européenne de l'année. Pour cette 38^e édition des états généraux du cinéma documentaire, la sélection a été confiée à Maya Abdul-Malak, réalisatrice et professeure de français et Sandra Iché, artiste de théâtre documentaire et professeure des écoles.

Quelles étaient vos attentes, vos appréhensions et vos exigences au moment de commencer cette mission de sélection et de programmation ?

Maya : La première appréhension c'était peut-être : qui suis-je pour juger d'un film ? En quoi mes critères valent plus que ceux d'un autre ? Je sais où est ma sensibilité et je connais mes exigences politiques quand je regarde des films, mais c'était très abstrait avant de commencer. Ce n'est devenu plus clair qu'une fois qu'on a commencé. Pour moi, c'était nécessairement un travail collectif que j'avais envie de faire avec Sandra, car on partage des accointances éthiques et politiques.

Sandra : Pour ma part, faire des films n'est pas mon métier, alors c'était une inquiétude. On en a discuté avec Maya, en se disant qu'on aurait des préoccupations complémentaires. Je savais qu'elle saurait repérer et jauger les choix matériels qu'un cinéaste peut faire sur un tournage. De mon côté, c'est la question du passage du réel à l'espace de représentation qui m'intéressait. Dans mon travail c'est la scène et ici ce sont les images. Qu'est-ce qui se perd, qu'est-ce qui est conservé, qu'est-ce qui nécessairement se transforme, qu'est-ce qui devient impudique, ou au contraire nous concerne toutes ?

Sélectionner, rejeter, ce sont des postures particulières, surtout quand on est par ailleurs cinéaste.

M C'était un travail difficile et long, qui a demandé beaucoup de va-et-vient pour penser la programmation finale. Pour certains films on a longuement hésité et on a eu des scrupules à ne pas les garder. D'autres ont été rejetés très vite puis sont revenus plus tard. Un critère qui nous a parfois aidé était l'envie d'en savoir plus, de poser des questions aux cinéastes. La présence de l'équipe de présélection était géniale, nos échanges nous ont beaucoup guidées, pour réussir à bien regarder. Ce n'est pas que le résultat de deux individualités, mais aussi un travail collectif, et c'est important que ce le soit.

S La grande intensité des visionnages a été difficile. C'est une position inconfortable de regarder dix films par jour en essayant de maintenir la même exigence d'attention et d'empathie face à chacun. On a gardé en tête que si on nous avait confié à nous, la programmation d'*Expériences du regard*, on pouvait retenir des films qui venaient rencontrer nos préoccupations sur les urgences et les impensés de notre monde contemporain, nos craintes et nos points de vue sur là où on en est toutes ensemble politiquement. *Bulakna* affronte, par exemple, la prédation coloniale. Dans *Un lugar más grande*, c'est l'apprentissage de la politique et l'articulation entre prendre soin de soi et faire tenir une communauté. Autant de questions urgentes pour s'outiller et faire face aux violences réactionnaires de plus en plus à l'œuvre. On a aussi tenté de montrer des formes très différentes, du cinéma direct à la fiction théâtrale documentaire. Mais, quelque soit leur « type » de cinéma, on a plus volontiers été vers des films où les décisions de forme ne semblaient pas laissées au hasard.

On a été intriguées par le terme de nécessité d'un film, que vous utilisez dans votre édito. Et si on renverse la question, qu'est-ce qui ne fait pas nécessité ?

M Les cinéastes sont évidemment toujours guidés par une nécessité à faire leurs films. Mais est-ce que cette nécessité nous rencontre ? S'adresse-t-elle à un public ? Les films très personnels nous ont peut-être paru parfois moins évidents à intégrer dans la programmation. À l'inverse, il y a eu des films clairs politiquement, qui disaient quelque chose de la dignité des opprimés comme *Bulakna* ou *Still Playing*. On a eu tout de suite envie de les montrer, même s'ils ont été projetés dans de nombreux festivals et qu'on voulait rester vigilantes à ça. On tenait à ce que les films nous disent quelque chose de l'état du monde et des rapports de classe, de race, de violence coloniale.

S On n'a pas d'emblée disqualifié les films dont le sujet n'interrogeait pas les rapports de classe, de race ou les violences coloniales. Dans certains films qui traitent de rapports familiaux, par exemple, on trouvait notre place. Mais d'autre fois, on avait l'impression de rentrer par effraction dans l'intimité d'une famille. Il y a une nécessité pour les cinéastes, mais parfois les films restent privés. Ce sentiment

qu'on n'a rien à faire là tient à des choix cinématographiques : un plan trop rapproché, un montage, un rythme, un dosage qui fait qu'on est invité, ou mise à l'écart.

M La question fondamentale c'était qui parle et depuis quel endroit ? Que ce ne soit pas un regard condescendant mais de dignité, de respect a été un critère décisif. On cherchait toujours ce qu'un cinéaste questionne au-delà de son sujet direct. Qu'est-ce que cette relation dit du monde ? On a choisi des films qui interrogent le monde politiquement, tout en ayant une exigence formelle.

Qu'est-ce que ce travail de programmation vous a fait à vous ? Par rapport à vos pratiques, qui ne sont pas celles de programmatrices, mais aussi, plus intimes, de spectatrices.

S La dernière partie de ce processus a été plus joyeuse, au moment de penser la programmation dans son ensemble, de chercher comment les films pouvaient se renforcer les uns les autres. *Expériences du regard* a peut-être permis à des films comme *Marécages comme méthode* et *Retour avant 15 h* de se rencontrer. Et comment, en les découvrant ensemble, la réception de chaque film par les spectateur·ices pouvait s'en trouver amplifiée.

M Ou comme *Virages* et *Procès d'un jeune poète* ! Prendre le risque de mettre ensemble ces deux films différents jusque dans leurs modes de production. Il s'agit de penser ce qu'un film donne à voir de l'autre, comment ils s'éclairent.

S Pour les mettre les uns à côté des autres, il a fallu rentrer dans une connaissance plus fine des films. On revisionnait des passages, avec l'envie de réentendre des répliques, de revoir des plans. On est rentrés dans les films comme on rencontre quelqu'un, avec l'envie de le retrouver, d'en fréquenter les recoins. C'était comme tomber en amitié, comme si les films devenaient des alliés de nos propres sensibilités et de nos propres espoirs.

M Oui, ce sont des rencontres. Pour notre pratique, je ne saurais pas encore dire. Mais faire un film et l'offrir, c'est un acte d'une telle générosité, qu'il a fallu être à la hauteur de ça pendant le visionnage. Pour accueillir pleinement ces films, c'est-à-dire des propositions que d'autres nous font, on a dû se décentrer, faire un pas de côté par rapport à nos propres écritures ou exigences.

S On a essayé de se mettre à la place du ou de la cinéaste et d'être fidèle à ce que la personne a voulu faire : pourquoi iel a fait tel choix ? Pourquoi iel s'est positionné ainsi ? Qu'est-ce qu'iel a cherché à faire ? Par rapport à une façon habituelle de recevoir, où on est spontanément plus attentif à l'expérience que le film est en train de nous faire vivre, ici il a fallu faire un effort d'altérité. Et c'est aussi un exercice d'humilité.

RIO CONTINUE D'ÊTRE BELLE (O RIO DE JANEIRO
CONTINUA LINDO) * FELIPE CASANOVA *
BELGIQUE, SUISSE, BRÉSIL * 2025 * 24'

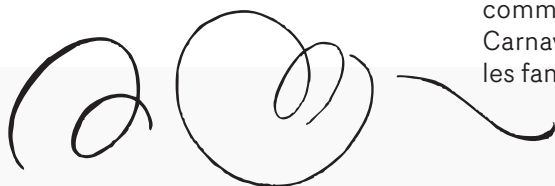
O u r o
b o r o s

En 2024, lors du Carnaval officiel de Rio retransmis à la télévision nationale, seize femmes noires brandissent des images de leurs enfants, assassiné·es par la police. Ces mort·es sont le résultat d'une politique d'État dont les cibles sont principalement des hommes noirs. En 2020 au Brésil, ils représentent près de 80 % des victimes de la police.

Le film de Felipe Casanova reconstitue de manière fictionnelle le deuil de l'une de ces mères, Ilma. Son récit est constitué de fragments des histoires d'autres mères. Dans l'écriture même du film, le deuil est d'emblée installé comme un processus collectif.

Si le Carnaval est la toile de fond du film, c'est qu'il est le lieu du renversement de l'ordre du monde, de l'inversion des rapports de pouvoir. Pendant que la voix off d'Ilma lit une lettre adressée à son enfant, la caméra Super 8 du réalisateur capte le mouvement perpétuel de la fête. Dans un montage effréné, les gestes des carnavalier·es se répondent et se prolongent, jusqu'à en brouiller l'image : le rythme de la vie devient trop rapide pour la pellicule. À ces images de la rue bouillonnante s'opposent des archives télévisuelles. Elles nous montrent un autre type de défilé, celui d'une police militaire et de ses chars qui paraden dans la ville. Le réalisateur expose alors la mascarade de l'État en accolant aux images militaires une musique grotesque, et pointe ainsi le système autoritaire écrasant contre lequel luttent les mères endeuillées.

La fête, le deuil et la lutte liés par le montage sont pris dans un même mouvement : la mère enfille son costume de Carnaval comme elle se préparerait pour une cérémonie funéraire — ou pour une bataille ; le carnaval prend des airs d'incantation ; le son des tambours se mêle à celui d'un chœur religieux. Petit à petit, la liesse carnavalesque semble redonner corps au fils, qui répond à l'appel de sa mère. Par le geste du cinéaste, l'événement devient un portail où communiquent mort·es et vivant·es. Mais le temps de Carnaval est éphémère, la fête disparaît, seuls les fantômes restent.



Un jeu d'enfant ?

Adolescent-es, nous étions nombreux-ses à jouer à des FPS (1) (*Call Of Duty, Battlefield, Counter Strike...*) mettant en scène des paysages inspirés du « Proche-Orient », transformant des villes arabes génériques en décors de guerre, où l'ennemi était réduit à la figure de « terro », pour « terroriste ». Plusieurs années plus tard, une fois arrivé-es à l'âge adulte, nous avons observé les mêmes clichés dans des centres d'entraînement militaires : casemates en grès, tapis, turbans, objets disposés comme les symboles d'un « Orient » générique. Des décors suffisamment réalistes pour entraîner des soldats, suffisamment fictifs pour être vidés de leur histoire. Ces jeux vidéos ne représentent pas seulement la guerre : ils entretiennent avec elle une continuité, qui s'étend jusqu'aux entraînements des soldats qui y participent. Techniques de simulation, dispositifs d'entraînement et reproductions guerrières participent d'une même réduction du territoire à un espace lisible et contrôlable.

La Palestine constitue à cet égard un véritable « laboratoire » (2) de techniques militaires : lors de la Seconde Intifada, des villes entières comme Hébron sont devenues des lieux d'expérimentation pour cette industrie de destruction. La cité a été scannée par des machines radars qui permettaient de « voir » à travers les murs des maisons, et ainsi piéger les insurgé-es qui s'y réfugiaient. Grâce à ces techniques de surveillance, de quadrillage, de *checkpoints*, la domination technologique des populations a permis de transformer une ville habitée en espace virtualisé et contrôlable, comme une *map* vidéoludique.

*Ma principale raison d'être
c'est d'être assez fou pour croire
que je peux vous ouvrir les yeux
et vous sensibiliser en créant des jeux
vidéo.*

*Alors peut-être, je dis bien peut-être,
nous pourrions protéger les enfants
de nouvelles guerres
parce que la guerre n'est jamais loin
de chacun·e d'entre nous. (3)*

Le film *Still Playing* de Mohamed Mesbah suit Rasheed Abueideh, qui vit à Naplouse avec ses deux fils. Rasheed est le créateur du jeu vidéo *Liyla and the Shadows of War* [*Liyla et les ombres de la guerre*], qui retrace l'expérience d'une petite fille de Gaza pendant la guerre. Lae joueur-euse n'y entre pas comme un soldat, mais comme un parent qui cherche à sauver sa fille ; un détournement des jeux de guerre, où lae joueur-euse n'a rien à conquérir. Désarmé, iel doit fuir une ville en ruines. Il ne s'agit plus d'entrer dans un territoire pour y accomplir une mission, mais d'essayer d'y survivre. Les murs s'effondrent, les ambulances explosent, des membres de la famille meurent... à quoi bon continuer à jouer quand tout autour de nous s'effondre ?

Dans *Intersecting Memory*, la cinéaste Shayma' Awawdeh monte des images d'archive de la Seconde Intifada, justement tournées



*et je me retrouvais souvent
sur le chemin face à la colonie.*

à Hébron. En *off*, elle raconte ses souvenirs et visions d'enfance, donnant une voix aux visages palestiniens grâce à la rencontre entre les mémoires personnelle et collective. Des enfants se cachent, jettent des pierres, transforment une bouteille en arme, des décombres en décor de jeu. Les lieux ou les objets, dans les mains des enfants, changent de fonction pour que l'enfance trouve de nouveaux refuges afin de continuer d'exister. Des jeux deviennent tantôt emblèmes d'un imaginaire enfantin, tantôt substituts d'un réel cruel. Dans les images exposées par Shayma' Awawdeh, entre les scènes de vie quotidienne, de destruction, entre les ruines, sous les yeux préoccupés de leurs proches ou entre les corps en lutte, les enfants jouent.

Dans les deux films, l'enfance joue à la guerre. Inventer des robots, courir, se cacher : le réel entre dans le jeu, mais parfois le jeu lui résiste, alors que la guerre trouve, perce, détruit malgré tout l'espace enfantin. Dans *Still Playing*, Abboud, le fils de Rasheed, construit un robot en Lego dans le salon, alors que son père regarde sur son ordinateur des vidéos où des enfants sont tirés des décombres du génocide en cours à Gaza. En entendant les cris provenant de l'écran de son père, Abboud s'arrête de jouer.

« Tu ne peux pas vivre une vie normale ici. C'est quoi une vie normale ? Dis-moi. » À cette question, posée par le réalisateur de *Still Playing*, Rasheed le regarde et lui répond : « Je n'en sais rien. C'est à toi de me dire ». Comment savoir, quand l'enfance se construit de Naplouse à Hébron, entre les *checkpoints*, les attaques israéliennes et l'occupation. Est-ce que se cacher peut d'abord être un jeu, puis soudain devenir un geste de survie ? Comment continuer à jouer, pour que la guerre n'ait pas le dernier mot sur l'enfance ?

Dans *Intersecting Memory*, sur un tract propagé par l'armée israélienne dans les rues d'Hébron, l'armée promet le retour à cette lointaine « vie normale » :

*Aux habitant·es d'Hébron
et à leurs enfants
l'armée israélienne affirme
avoir pris plusieurs mesures
pour rétablir
une vie normale
à Hébron*

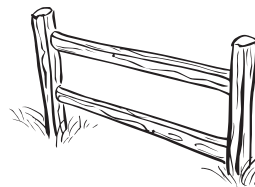
C'est peut-être à cette scène que répond Rasheed dans *Still Playing*. La vie normale ? Elle n'est pas définissable, pas même

envisageable. Vidée de son sens, elle n'a que la substance d'une phrase de propagande. Le film se tient donc auprès du père, s'accorde à son calme qui camoufle l'effort de préserver ses enfants dans un environnement violent : jouer, rire, protéger la possibilité de ne pas tout comprendre. Les parents de Gaza et de Cisjordanie protègent moins « une vie normale » que la possibilité d'une enfance normale.

Le film s'attache à ce que la question de l'enfance touche également les adultes. Dans le cas du génocide en cours en Palestine, les enfants peuvent être instrumentalisés pour distinguer les victimes supposées innocentes, de celles qui pourraient être considérées comme des cibles légitimes (4). L'homme adulte est médiatiquement associé à la menace, au combattant ou au terroriste, statuts qui invisibilisent sa vulnérabilité. C'est ce que la figure du père désamorce dans *Still Playing*, où la guerre ne détruit pas seulement les enfants, elle menace aussi la capacité des adultes à être avec eux. Le film montre constamment le père en train de créer des espaces de jeu : que ce soit à travers la programmation de *Lilya* et sa réception publique, la participation à des tournois de robots-Lego avec ses fils ou les moments privilégiés qu'il passe avec eux. Ici, le terme de « jeu » prend aussi son sens de « respiration », d'« intervalle » où d'autres réalités sont possibles.

Les enfants, leurs visages et leurs jeux, fendent dans *Intersecting Memory* l'atmosphère violente et funeste des archives de l'Intifada d'une vitalité profonde. En creux, leurs présences nous disent que si des enfants continuent de naître en Palestine, la Palestine vivra. Si la possibilité d'une « vie normale » semble être un horizon lointain pour les personnages de *Still Playing* ou d'*Intersecting Memory*, ceux-ci savent pourtant chercher la vie dans ce qu'elle a de plus beau et de précieux, à l'instar de Rasheed, en dernière scène de *Still Playing*, face au jour qui s'en va :

*je vais rester ici
jusqu'au coucher du soleil
j'ai hâte de le voir ce soir
ça devrait être très beau
Insh'Allah*



(1) « First Person Shooter », pour jeu de tir à la première personne.

(2) Antony Loewenstein, *The Palestine Laboratory*, 2023.

(3) Rasheed Abueideh dans *Still Playing*, Mohamed Mesbah, 2025.

(4) Sa'ed Atshan « Palestinian Women and Children Don't Deserve to Die in Gaza. Neither Do Men. », *Truthout*, 17 janvier 2024.

Comme le soulignent plusieurs voix palestiniennes, cette déshumanisation des hommes peut ainsi contribuer à légitimer la violence contre l'ensemble de la population, en effaçant la vulnérabilité des hommes civils. Par exemple, lorsque Emmanuel Macron appelle Israël à cesser de « tuer des femmes et des enfants » à Gaza, cette formulation, malgré l'intention affichée de défendre les civils, laisse de côté les hommes et peut contribuer à les rendre implicitement plus acceptables comme cibles.



STILL PLAYING

LUNDI 17.08, 21:00, SALLE MOULINAGE

MARDI 18.08, 14:30, SALLE MOULINAGE (R)

MARDI 18.08, 19:00, SALLE CINÉMA (SD)

De : Shayma' Awawdeh

Date : 14 août 2026 13:39

Objet : Re : Lussas - 2026 - Hors champ

à : Hors Champ

[Traduit de l'anglais]



Chère ****

Merci beaucoup pour ton chaleureux message. Je serais très heureuse de partager quelque chose avec vous.

Je t'envoie une photographie de moi, avec ma sœur et mon frère, prise par ma mère pendant la période dont je parle dans le film. Nous cueillions des coquelicots ensemble.

Il me semble que cette photographie porte en elle une petite part de la mémoire à l'origine d'*Intersecting Memory*.

J'espère qu'elle trouvera sa place dans la revue.

Chaleureusement.

Shayma'



La question de Caroline Châtelet,
coordinatrice artistique des
États généraux du cinéma
documentaire :

Dans *Lettre de Sibérie* à un
moment il est dit « je vous écris
du pays de l'enfance ».

Dis, cinéaste (enfin toi, toi,
toi, toi, toi, toi, et toi, et
toi, bref vous toutes venant
ici) est-ce que toi, quand tu
filmes, tu filmes du pays de
l'enfance ?

TO A YOUNG POET

Mahmoud Darwish

Traduit par Fady Joudah

Don't believe our outlines, forget them
and begin from your own words.
As if you are the first to write poetry
or the last poet.

If you read our work, let it not be an extension of our airs,
but to correct our errs
in the book of agony.

Don't ask anyone: Who am I?
You know who your mother is.
As for your father, be your own.

Truth is white, write over it
with a crow's ink.
Truth is black, write over it
with a mirage's light.

If you want to duel with a falcon
soar with the falcon.

If you fall in love with a woman,
be the one, not she,
who desires his end.

Life is less alive than we think but we don't think
of the matter too much lest we hurt emotions' health.

If you ponder a rose for too long
you won't budge in a storm.

You are like me, but my abyss is clear.
And you have roads whose secrets never end.
They descend and ascend, descend and ascend.

You might call the end of youth
the maturity of talent
or wisdom. No doubt, it is wisdom,
the wisdom of a cool non-lyric.

One thousand birds in the hand
don't equal one bird that wears a tree.

A poem in a difficult time
is beautiful flowers in a cemetery.

Example is not easy to attain
so be yourself and other than yourself
behind the borders of echo.

Ardor has an expiration date with extended range.
So fill up with fervor for your heart's sake,
follow it before you reach your path.

Don't tell the beloved, you are I
and I am you, say
the opposite of that: we are two guests
of an excess, fugitive cloud.
Deviate, with all your might, deviate from the rule.

Don't place two stars in one utterance
and place the marginal next to the essential
to complete the rising rapture.

Don't believe the accuracy of our instructions.
Believe only the caravan's trace.

A moral is as a bullet in its poet's heart
a deadly wisdom.
Be strong as a bull when you're angry
weak as an almond blossom
when you love, and nothing, nothing
when you serenade yourself in a closed room.

The road is long like an ancient poet's night:
plains and hills, rivers and valleys.
Walk according to your dream's measure: either a lily
follows you or the gallows.

Your tasks are not what worry me about you.
I worry about you from those who dance
over their children's graves,
and from the hidden cameras
in the singers' navels.

You won't disappoint me,
if you distance yourself from others, and from me.
What doesn't resemble me is more beautiful.

From now on, your only guardian is a neglected future.

Don't think, when you melt in sorrow
like candle tears, of who will see you
or follow your intuition's light.
Think of yourself: is this all of myself?

The poem is always incomplete, the butterflies make it whole.

No advice in love. It's experience.
No advice in poetry. It's talent.

And last but not least, Salaam.

De : Theo Panagopoulos

Date : sam. 15 août 2026 à 00:11

Objet : Re : Lussas 2026/Hors Champ

à : Hors Champ



Bonjour ****,

Merci pour la proposition.

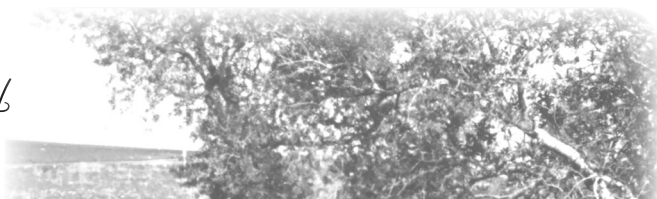
J'ai pensé à vous partager un poème qui est resté près de moi pendant le montage du film. C'est le poème de Mahmoud Darwish. *To a Young Poet*, dont tu trouveras le lien ci-dessous :

<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/53382/to-a-young-poet-56d2329f54d2b>

Sens-toi libre de citer un passage plus ou moins long, comme cela t'arrange. Je joins aussi une photo extraite du film.

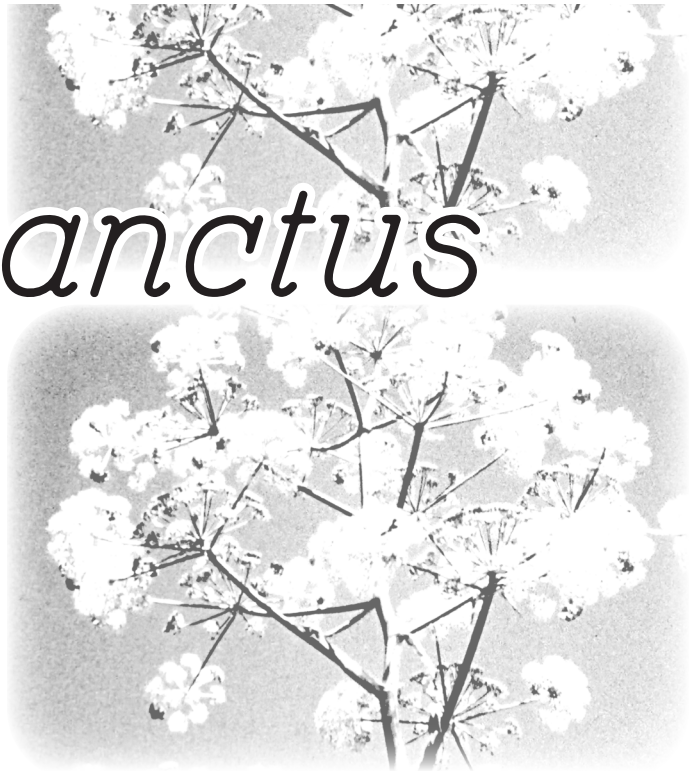
Bien à toi.

Theo



Rubus Sanctus (Shreb)

Ronce de la Terre-Sainte



En octobre 2023 sont numérisés deux films 16mm tournés par un missionnaire écossais en Palestine dans les années 1930 et 1940. Le territoire est alors sous occupation britannique. À l'écran s'étalent les collines de la région de Tibériade, couvertes de champs colorés de fleurs sauvages ou cultivées. C'est la première fois que Théo Panagopoulos voit des images en couleur de la terre que ses grands-parents ont été forcés de quitter.

Dans ces images, on perçoit le poncif biblique du paradis perdu, une rhétorique commune de la pensée coloniale européenne du 19^e siècle. La curiosité botanique en est l'une des manifestations – précisément à l'œuvre dans ces archives – comme en témoigne la préface d'un herbier publié en 1876 intitulé *Wild Flowers of the Holy Land*: «les fleurs de Palestine sont les attractions naturelles principales du pays, que le voyageur rentre sans quelques souvenirs floraux pressés entre les pages de sa Bible ou de son guide de voyage!»

À l'écran, de grandes brassées de fleurs sont arrachées par les Britanniques – bouquets récoltés pour un plaisir éphémère et immédiat. La banalité du geste de cueillette devient, par le travail du cinéaste, une métaphore du pillage des terres et des ressources

palestiniennes par les colons européens. Les capacités de résistance des plantes indigènes de la terre palestinienne se fondent alors avec celles de son peuple: les graines de fenouil se dispersent au vent, l'arbre de Judée prospère en milieu hostile et les adonis s'enfoncent profondément dans le sol, attendant le retour de conditions propices à la croissance de leurs fleurs.

Mais, stratégie touristique ou fantasma du retour en Terre promise, les quarante-cinq minutes d'images capturées par le missionnaire écossais sont celles d'un pays débarrassé de ses habitants. Les corps palestiniens n'y apparaissent pas plus de deux minutes et treize secondes. La cruauté de ces images tient à ce qu'elles ont d'ordinaire: la famille écossaise pique-nique au milieu des champs, jette des regards joyeux à la caméra, taquine un bébé avec des herbes sauvages... Ce sont des scènes de vacances à l'Occidentale, comme on en trouve dans les vieux albums photos de nos grands-parents et dans nos téléphones. Qu'avons-nous laissé en bord de cadre, et qui existe en arrière-plan de nos images touristiques?

Théo Panagopoulos arpente les archives à la manière d'un

chantier archéologique, soulevant les images champêtres pour mettre à jour la mécanique coloniale de l'effacement d'un peuple. Il vole des films enfermés dans un regard occidental et y intervient, pour rétablir ce qui en avait été soustrait. Il étire le temps de présence à l'écran des palestiniens. Recadre sur des détails, des mains, des pas. Monte en boucle les gestes, s'arrête sur chaque photogramme sur lequel apparaît un visage, souligne chaque regard adressé à la caméra. À l'arrachage inconséquent de plantes par les colons, le réalisateur oppose les gestes du travail des champs des palestiniens. Au passé, ils prennent soin de leur terre, au présent le réalisateur prend soin de leur mémoire.

Des noms à ne pas oublier



Pendant la dictature militaire argentine (1976-1983), près de 30 000 personnes — opposant·es, militant·es, syndicalistes, étudiant·es — ont été enlevées, torturées et assassinées en secret dans des centres de détention clandestins.

Au lendemain de la chute du régime autoritaire, le jeune journaliste Esteban Buch enquête sur la disparition de Juan Marcos Herman. Ce dernier, fils de médecin, étudiant à Buenos Aires, a été enlevé dans la maison familiale de San Carlos de Bariloche près de 10 ans plus tôt, le 16 juillet 1977. Il restera le seul cas de disparition recensé dans cette ville. Le journaliste entreprend d'éclaircir les circonstances de son enlèvement, sur lesquelles ni la justice de la dictature ni celle de la démocratie naissante ne sont parvenues à faire la lumière.

Entretien avec Esteban Buch, protagoniste et narrateur du film *Juan, como si nada hubiera sucedido* [*Juan, comme si rien ne s'était rien passé*], réalisé par Carlos Echeverría.

Le film est réalisé quelques années après la fin de la dictature, mais il revient sur une affaire qui a eu lieu dix ans auparavant. Quand et comment ce projet d'enquête a-t-il émergé ?

Je ne sais pas quand Carlos Echeverría a eu l'idée de ce projet. Je l'ai rencontré en 1984, à Bariloche, à l'occasion d'une interview au sujet de son précédent film. Après cette première rencontre, il m'a proposé de l'accompagner dans ce travail, et le film a été tourné entre 1985 et 1986. Le projet est inscrit dans cette époque de transition de la dictature à la démocratie.

Est-ce que tu joues également un rôle dans la préparation de l'enquête ?

L'enquête préparatoire a entièrement été menée par Carlos, mais il tenait à ce que cette histoire soit incarnée par un personnage et il

lui était difficile de se tenir des deux côtés de la caméra. Mon rôle a surtout permis de résoudre ce problème narratif. Bien sûr, pendant les entretiens, notamment avec les militaires, il n'y avait pas de scénario possible. Il fallait réagir en temps réel aux questions et aux réponses des uns et des autres. Dans ce sens-là, j'ai aussi assumé un rôle d'enquêteur.

Comment ces entretiens avec les responsables militaires se sont-ils déroulés ? Ils semblent étrangement disposés à vous parler.

Nous n'y sommes pas allés frontalement ! On les flattait en se présentant comme des jeunes de Bariloche qui voulaient rencontrer des personnalités importantes de la région, et les militaires pensaient se servir de nous. Au sortir de la dictature, d'un côté, certains d'entre eux avaient des ambitions politiques, comme Castelli (1) qui n'a accepté de nous rencontrer que pour soigner son image régionale. D'un autre côté, certains espéraient se décharger de leurs responsabilités passées, comme Zárraga (2) qui, dans le film, met lui-même en scène une confidence *off the record* (3). Il nous dit « je vous fais une fleur en vous disant quelque chose de spécial », en réalité ce qu'il nous révèle à ce moment-là est un mensonge, qui lui sert à se dédouaner. Finalement, ça n'a réussi ni à l'un ni à l'autre. Ils ont tous les deux été jugés et condamnés, pour leur implication dans l'affaire Juan Marcos Herman. Notre film a servi de pièce à conviction pendant le procès.

Qu'est-ce que vous recherchiez, concrètement, à travers ces rencontres ? Dans la dernière partie du film, ton personnage dit que tout le monde était au courant, ce qui donne le sentiment qu'en réalité il n'y avait aucun mystère sur les responsabilités des militaires.

Je ne suis pas d'accord avec cette idée. Il était clair depuis le premier jour que Juan avait bien été victime des crimes de la dictature. On avait certaines idées des responsabilités, à commencer par le fait que Castelli, en tant que chef militaire de toute la région, était responsable par définition. Mais, encore aujourd'hui, on ne sait pas exactement qui étaient les six personnes à bord de la voiture qui a débarqué chez les Herman, le 16 juillet 1977. « Tout le monde savait », en même temps il y a encore des choses qui ne sont pas connues, notamment, qui l'a tué et comment il est mort. Et de fait, Castelli et Zárraga n'ont été condamnés qu'en tant que

responsables régionaux, et non pas pour avoir été matériellement présents sur les lieux du crime. Si le film arrive à des réponses et parvient à identifier des coupables, il n'a pas tout éclairci.

Cette recherche très concrète de responsables a aussi une portée symbolique.

Oui, et cette dimension symbolique est liée au contexte particulier de Bariloche. Comme la ville n'avait connu qu'un seul cas de disparition, celui-ci pouvait devenir un emblème pour d'autres. Le fait que je travaille pour un média provincial permettait aussi de dénoncer le manque de volonté politique, en particulier dans des cas comme celui de Juan Marcos. Les lois d'amnistie (4) que le nouveau gouvernement démocratique a fait voter, en 1986 et 1987, ont totalement absout les échelons militaires intermédiaires, qui occupaient justement les responsabilités locales. Alors, on a raconté cette histoire d'un petit journaliste qui arrive à trouver des responsables que la justice n'a pas réussi à débusquer. Zárraga et Castelli n'ont été jugés et condamnés qu'en 2011.

Est-ce que le film a eu une influence sur cette quête collective de vérité qui se met en place dans la société argentine ?

En réalité, la circulation du film est longtemps restée discrète. Il est projeté une première fois à Bariloche en 1987, mais il n'est jamais sorti en salle par la suite. On l'a diffusé pendant des années de manière complètement artisanale, à petite échelle. Carlos allait avec son projecteur 16mm dans des clubs, des syndicats, et d'autres associations. J'ai moi-même participé à plusieurs projections. Ce n'est qu'après 2003 que le film acquiert une véritable reconnaissance publique et historique. Maintenant, il passe de temps en temps à la télévision publique, et il est régulièrement projeté lors des commémorations du 24 de Marzo (5).

40 ans après, pourtant, avec le gouvernement Milei (6), on a l'impression d'assister à un retour en arrière sur la reconnaissance des crimes de la dictature.

Complètement, c'est le grand *backlash* (7). Milei a ravivé toutes les craintes que l'on pouvait avoir quant à la démocratie en Argentine. Après la fin de la dictature, la transition démocratique s'est fondée sur la reconnaissance du terrorisme d'État, et sur un long processus judiciaire. C'est parce que Milei remet en question ce rapport historique à la dictature qu'il est un tel danger pour la démocratie. Dans ce contexte, la dimension d'avertissement assumée dès le projet initial trouve un écho alarmant. C'est le sens de la citation qui ouvre le film : « Chaque jour qui passe sans justice ni véritable démocratie est un pas en arrière vers le passé d'humiliation et de terreur duquel nous venons de nous réveiller. »

(1) Néstor Rubén Castelli, gouverneur de la province Río Negro à partir de 1976.

(2) Fernando Zárraga, chef des services de renseignement à Bariloche.

(3) Expression anglaise qui désigne des propos tenus à titre confidentiel ou officieux.

(4) La « Ley de Punto Final », votée en 1986, établit la prescription des actes commis par les responsables militaires qui n'auraient pas été appelés à comparaître avant les 60 jours suivant la publication de la loi. La « Ley de Obediencia Debida », votée en 1987, a amnistié la plupart des militaires dont le grade était inférieur à celui de colonel.

(5) Le 24 mars est la Journée nationale de la Mémoire pour la Vérité et la Justice, un jour férié officiel en Argentine qui commémore les victimes de la dictature militaire de 1976.

(6) Javier Milei, président argentin depuis 2023, est classé à l'extrême droite. Victoria Villaruel, vice-présidente en exercice, est fille d'un militaire haut gradé revendiquant avoir participé à la répression sous la dictature et nièce d'un ancien capitaine accusé de crimes contre l'humanité.

(7) Terme anglais qui désigne une réaction conservatrice de rejet face aux progrès sociaux.

FAIRE LA BULLE * TEXTE DES ÉTUDIANTES DU MASTER DE RÉALISATION DE L'ÉCOLE DOCUMENTAIRE 2025-2026



Faire un café
Se demander qu'est-ce qu'on raconte ensemble
Oublier les piles pour le hf
Dire « faites comme si j'étais pas là » et puis se raviser

Faire la bulle
Faire la bulle
S'apprêter à refaire du café et préférer aller en boire un
Chez Charly
Planter son regard dans celui de la personne filmée
Couper trop tôt
Penser au karaoké de ce soir, à la meilleure chanson
à demander à Suzanne

Boire un poisson à plumes
Faire la bulle
Se laisser être émue
En oublier le point

Laisser une perche rentrer dans le champ
Partir en tournage sans les autorisations
de droit à l'image
Partir en tournage sans la vis du pied
Partir en tournage à pied
Partir en tournage en sachant ce qu'on va chercher
Partir en tournage léger
Sortir Emmanuel de sa bulle pour lui raconter
Expliquer qu'on est pas la télé
Recevoir un grosfichier
Poser le casque sur les oreilles d'un personnage curieux

Faire la bulle
Compter jusqu'à 5 avant de couper

Chercher la structure, macro, micro
Croiser Roméo
Ecrire une voix
Enlever la voix

Confondre CTRL shift Y et CTRL Maj Y
Faire un export
Changer une coquille dans le générique et recommencer
Chercher un titre
Manger un kobo
Lancer un export version finale defdef

Sentir le stress monter dans le creux du ventre quand les
lumières de la salle s'éteignent
Faire la bulle

*Projection des
films étudiants à la
coopérative fruitière
à 21H30*

MER
19
AOÛT

JEU
20
AOÛT

MARDI 18.08, 21:00, SALLE LASCAM
MERCREDI 19.08, 14:30, SALLE MOULINAGE (R)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
A																			
B																			
C																			
D																			
E																			
F																			
G																			
H																			
I																			
J																			
K																			
L																			
M																			
N																			
O																			
P																			

SOLUTIONS DES JEUX AU BAR

HORIZONTAL

- A** Chiottes et douches / Ne finance pas Lussas / One Piece ou documentariste japonais
B Sur certains sièges des EGD / Réalise un triplé en Route du doc
C De Spielberg / Crassulacées d'Ardèche / Extrémités
D Pétrolier anglais / 12.08.26 / 60
E Titan / Mon oncle / Cascades
F Bêtise familière / L'USL en est une belle / Assassine
G Réalisatrice de *De mille feux* / Femme taureau / Aller dehors / Ahah
H *Sub verbo* / Au cinéma à partir de la fin des années 1920 / Film de Massart
I Bouteille de chimiste / Canard méchant / Route de Kramer
J Cap clair / Réalisatrice de *Terre Trouée*
K Cancres / Contre un mur / Projections du 19-20 août à 21h30 / Sous nos pieds
L Vieux réalisateur français qui n'a jamais montré de film aux EGD / De pique / Numéro 10
M En chair et en... / Blé ancien / Rossin y a passé beaucoup de temps cette année / Marchais, pour les intimes
N Camping / CMA-CGM Boss / Aurores
O Conjonction de coordination / ... jeunesse / 8 ou 9, c'est selon / Après l'intermittence
P Générale ou rien / Ranger / 27 États / Moi

VERTICAL

- 1** USA / Celui / Fidèles de Tènk
2 Couchage / Coûtent 1 lussou / Maisouestdonc
3 GI / Plus de 150 à Lussas / Parcourue
4 Sauvons-nous du naufrage / Monnaie locale
5 Cuivre / Particule réflexive / Tari / Institution professionnelle
6 Proche de l'ASE / Numéro de matricule / 1 sur 2 au parking des EGD
7 Il n'y en a pas ici / Mémoire / Union d'artisans
8 Plat khmer / Archipel pacifique / Après sol
9 Anagramme de trois / Cour de justice
10 Lieutenant / Fameux fromages du 07 / Gros nul
11 Fameuse pizza / Clown de S. King /
12 Avance sur... / Amateur de liste noire
13 Il s'est caché le 12 août / Navigateur en ligne / Assaini
14 Contre soirée des EGD / Après je
15 Au-dessus de nos têtes / 1 short sur 2 dans les salles
16 Nonchalant de la FFF / Felipe Casanova y a grandi / Réseau de transport PACA
17 Devant les films ou pendant la sieste / Peu lumineux
18 Ctrl + maj / Vote / Orifices respiratoires des poissons
19 Esseulée / Le en espagnol / Film d'atelier d'Ardèche Images

Retrouve le film



Ni scotch ni scotch ☉

Attiré-e par les mouches, je retourne à la source ☉

De John Travolta à Juliette Armanet, cette soirée-là fait parler d'elle ☉

De l'eau qui bruisse aux pas silencieux, histoire deux vies ☉

Ça n'en finit plus, les divorces ☉

Lithium, spéculation, extractivisme, capitalisme, néocolonialisme total ☉

Les bombardements comme une méduse ☉

La sécheresse tue ☉

Je peux toucher ta main ? Encore ? ☉

☉ *Terre trouée*

☉ *Nos nuits du samedi (au dimanche)*

☉ *We began by measuring distance*

☉ *Nicole Nicole*

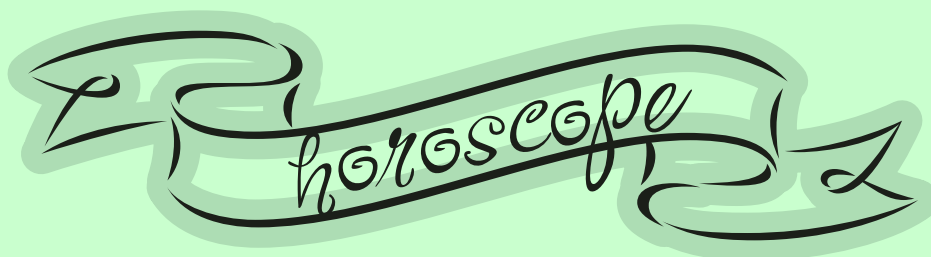
☉ *Où sont passés les visages ?*

☉ *Tomates maudites*

☉ *Les recommencements*

☉ *Bulakna*

☉ *Sarkash, les indociles*



BÉLIER

Fougue, spontanéité, passion

LA VOIE NORMALE

Erige Sehiri

« Les accidents sont fréquents et les vies des passagers et des employés sont mises en danger. »



TAUREAU

Stabilité, patience, combativité

CARNETS DE SANRIZUKA

Katsuhiko Fukuda

« Inébranlable, elle définit son monde selon ses propres termes. »



GÉMEAUX

Vivacité, adaptabilité, sensibilité

LE BUFFLE D'EAU

Anaïs Mak

« De la confection d'une bouée artisanale aux techniques de nage en mer, ce film est un petit manuel de survie. »



CANCER

Sensibilité, intuition, créativité

RETOUR AVANT 15H

Gaël Lépingle

« Une lutte quotidienne avec la vie matérielle et le temps qui passe. »



LION

Générosité, force, charisme

JOLIE PETITE HISTOIRE

Élodie Beaumont Tarillon

« Il faut se méfier des princes charmants. »



VIERGE

Organisation, discrétion, stabilité

NICOLE NICOLE

Lauren Dällenbach

« Leurs habitudes les figent dans la codépendance. »



BALANCE

Harmonie, équilibre, adaptabilité

MARÉCAGE COMME MÉTHODE

Hanga Toth

« Sans terre ferme ni ciel, suspendus, protégés par la végétation et les eaux troubles. »



SCORPION

Intensité, loyauté, mystère

LA NUIT DE L'ENFANCE

Xisi Sofia Ye Chen

« Alors que les liens et les rituels de son passé refont surface et que la dépression menace son équilibre, il est confronté à un moment de remise en question personnelle. »



SAGITTAIRE

Optimisme, résilience, combativité

NI KAYÉ

Salomé Moindjie-Gallet

« La mer l'invite, le défie et son corps devient alors son seul passeport. »



CAPRICORNE

Persévérance, sincérité, travail

SUR LA COLLINE

Belhassen Handous

« Elle élève une lignée de chevaux pur-sang arabe et vécut en symbiose avec la nature, malgré la dureté des conditions. »



VERSEAU

Altruisme, indépendance, anticonformisme

PROCÈS D'UN JEUNE POÈTE

Philippe Van Cutsem

« Alors âgé de 24 ans, [il] est accusé de parasitisme social par le régime soviétique. »



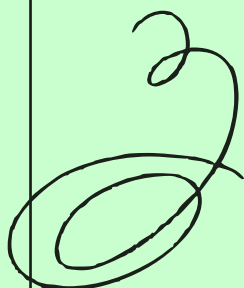
POISSON

Résilience, sacrifice, compassion

TOMATES MAUDITES

Marwa Tiba

« Entre sol hostile, revenus qui s'effondrent et désespoir silencieux, ils font face à un choix impossible : tout abandonner, ou résister. »



merci à
camille baccan, réverine baccan,
lauric blanc, caroline châtelet,
fla collobert, dimitri daubentfeld,
laetitia fagné, françois gauraud,
cédric guénard, fabienne hancst,
afizée mandereau, arther mazowiecki,
rarak mensuer, christophe portic,
afizée redobana, emmanuel roy,
geoffroy yger.

merci à toutes les cinéastes
et aux programmeurs !

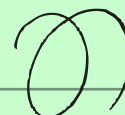
édito

Vous
entre vos mains
numéro de Hors
des États généraux du film documentaire. Il a été
rédigé et mis en forme pendant une semaine par
une équipe de bénévoles.

tenez
le nouveau
Champ, le Carnet
des États généraux du film documentaire. Il a été
rédigé et mis en forme pendant une semaine par
une équipe de bénévoles.

C'est une semaine à la temporalité suspendue. On a écrit
sur des ordinateurs, sur des feuilles accrochées au mur, sur des
carnets et même, quand le papier manquait, sur des sachets de
boulangerie. On est à peine sorties de notre salle de travail, à
l'Imaginaire, mais on a croisé des gens que l'on ne rencontre
pas ailleurs, et pris le temps de découvrir des films qu'on
emportera avec nous. On a regardé le réel à travers les
yeux des cinéastes plutôt qu'à travers les nôtres — on n'a
même pas eu le temps d'aller voir la rivière. Et encore pas
de toutes les cinéastes : on ne compte plus le nombre de
films à propos desquels on a dû renoncer à écrire — hâte
d'aller en discuter au bar !

Comme une envie de communion en ces temps
tourmentés, dans ce numéro on a croisé les regards sur
les films, pensé les entretiens à plusieurs ; on a écrit à deux,
trois, quatre voix, regardé des films de luttes collectives
et distillé des correspondances avec des cinéastes. Dans un
tourbillon de mots et d'images, on a beaucoup discuté, relu,
reformulé nos textes. Comme une envie de légèreté entre
ces textes très sérieux, on a étoffé le carnet de jeux,
accordé sur l'été. On a pris beaucoup de plaisir
à vous concocter ce nouveau numéro de Hors
Champ : en confrontant nos regards, on a réussi à
mieux se comprendre — et au fond, n'est-on pas
là pour ça ?



Rédacteur·ices
Relecteur·ices
Graphisme

Clémence Arrivé Guezengar, Louisa Fourage, Léo Guthmann,
Thibault Jouannic, Baume Moinet-Marillaud, Eunsol Ryu, Belette Verrey
Alix Tulipe, Mario Valero
Astrid Missi Chabot