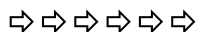


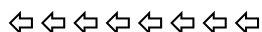
JEUDI 24 AOÛT 2017



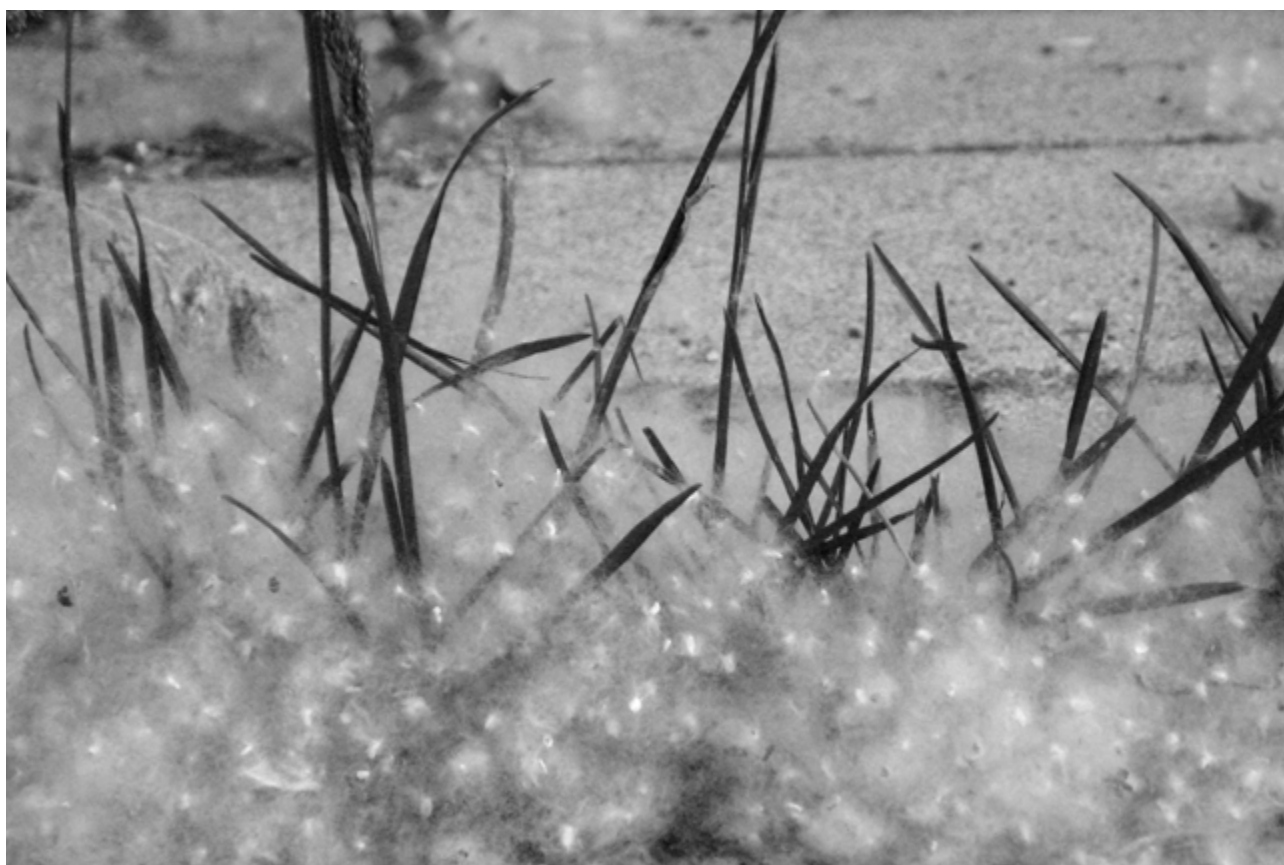
HORS CHAMP



QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



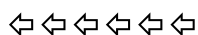
NUMÉRO 137



Austerlitz

Sergueï Loznitsa

- 2016 -



CIRCULEZ, IL N'Y A RIEN À VOIR

Dans plusieurs de ses films, Sergueï Loznitsa interroge la construction des mémoires collectives. *Blocade* offrait un autre point de vue à l'un des

épisodes majeurs de l'Histoire russe, le siège de Leningrad. *The Event* reconstruisait depuis Leningrad les événements du putsch de 1991. Avec *Austerlitz*, Loznitsa confronte le poids de l'Histoire – l'« événement monstre » qu'a été l'Holocauste – à une masse sans gravité – les visiteurs qui, par millions, sillonnent les anciens camps de concentration. Dans les deux précédents films cités, il façonnait un objet à partir d'archives visuelles relues à l'aune d'un montage sonore venant inquiéter l'image et la surdéterminer. Dans *Austerlitz*, il applique

le même traitement à ses propres enregistrements de la réalité. Au moyen d'une architecture visuelle et sonore méticuleusement élaborée, il livre une satire sociale impitoyable du tourisme de masse et de sa mainmise sur l'Holocauste.

Un premier plan énigmatique et paisible laisse deviner un bâtiment derrière un rideau de branchages : on pourrait être n'importe où. Loznitsa procède minutieusement au dévoilement des lieux.



Quatre plans séquences, étirés et statiques, laissent tout le loisir à l'observation. Nous sommes conviés à une visite qui s'ouvre sur des corps de touristes en hordes dans la lumière brûlante et la chaleur de l'été. À retarder l'identification du lieu qui fait l'objet de son enquête, Loznitsa concentre notre regard sur les flux et reflux de visiteurs, groupes organisés ou familles légèrement vêtues, armés de leurs appareils photographiques et de leurs audio-guides, sourire aux lèvres. *Arbeit macht frei* surgit, formule qui cristallise l'histoire de la Shoah et crée un heurt dérangeant. Enfin, nous comprenons où nous nous trouvons : dans les camps de Dachau et Sachsenhausen, fondus l'un dans l'autre. Témoignant d'une ironie acerbe, quelques indices sont distillés dans les premiers plans pour ne faire sens qu'une fois l'identité du lieu révélée : le tee-shirt « *It's a cool story Bro* » d'un jeune adolescent dégingandé ou encore celui d'une fillette où figure une étoile à cinq branches.

Le spectateur est mis au travail et incité à réfléchir sa propre interprétation à partir de signes visuels et sonores qui fonctionnent à plusieurs niveaux symboliques. « *Pardon, the toilets ? One moment !* » : la première parole rendue audible frappe par sa trivialité. Le montage sonore oppose une nappe sourde et permanente (pas sur le gravier, voix mêlées et indistinctes) dont l'intensité croît et décroît, à des éléments mis en évidence : sifflements, musique intempestive, éclats de voix. Gros plans sonores et répétitions rappellent les procédés dont usait Jacques Tati pour mimer une réalité et la caricaturer. Deux plans resserrés sur un cordon de touristes qui entrent et sortent d'un baraquement sont surlignés par un bruit incessant de couinements de porte. Comment ne pas songer à des toilettes publiques ? Le grotesque sonore vient contaminer l'image ; les bâtiments semblent souffrir et se plaindre.

En indifférenciant deux camps, Loznitsa reconstruit un espace générique. L'unité de lieu confère à Austerlitz une valeur sociologique et démonstrative. Loznitsa choisira de ne rien nous montrer de ce camp recomposé. Plans frontaux et profondeur de champ informent plutôt la masse de visiteurs et traduisent le caractère inintelligible de l'espace. Vagues de touristes se

croisent et s'entrecroisent, répondant aux injonctions de leur guide. Ils s'arrêtent, se tournent, repartent, dans un ballet mécanique absurde. Les plans fixes se succèdent comme les modules d'une chaîne opératoire insensée. Les visiteurs errent et cherchent sur la roche, les murs, au sol, la trace d'un passé qui ferait sens. Les regards hagards pourtant ne rencontrent rien. Les touristes ne voient rien. Décor sans qualité, le camp de concentration est un non-lieu qui ne peut mettre en œuvre ni relation vivante au passé, ni identification, ni travail historique. Agents inconscients d'une forme de dérégulation internationale, les guides se confondent en explications qui se superposent dans un galimatias informe. Quelques informations glaçantes émergent de la cacophonie en anglais, vite recouvertes par la voix d'une autre guide espagnole ; on retrouve celle-ci dans le plan suivant dans un procédé de fondu enchaîné. Il n'est rien de substantiel à extraire de ces récits dramatisés où se mélangent questions rhétoriques et indications prosaïques. L'état des lieux est implacable.

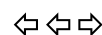
Tout en les tournant en dérision, Sergueï Loznitsa capte les attitudes trahissant le pur consumérisme et confronte continuellement, par effets de contraste, la trivialité du vivant à la mise en scène de l'horreur de l'Histoire. On guette en vain tout ce qui sur un visage viendrait trahir une émotion. La masse de corps soumise à notre appréciation s'abandonne aux besoins les plus primaires (boire, manger), à l'indolence, la bêtise parfois, non sans ridicule qui prête à sourire quand il ne plonge pas le spectateur dans le désarroi. Pour une photographie, un homme ose mimer le corps d'un condamné à mort au pilori. Soudain, quelque chose agit et s'attache au visage d'une jeune femme devant les fours crématoires. Une tristesse peut-être, comme une trouée silencieuse où enfin un être humain s'extrait de la masse indifférente et anonyme. Ce sera l'un des seuls gros plans s'attardant sur un visage. Comment interpréter cette disproportion ? Loznitsa semble réduire les singularités subjectives et les destins individuels à des cliquetis d'appareils photos, des sandwichs avalés et des pas sur le gravier. Sa mise en scène semble redoubler le système touristique dénoncé qui fait de la mémoire un produit.

À s'arrêter sur les visages distraits, l'on se demande ce que l'on aurait pu y lire si les captations avaient été faites en hiver : la masse de touristes aurait été moins dense et les visages auraient affiché une sévérité attendue. En forçant le regard du spectateur, Loznitsa impose à ce dernier de réagir à la radicalité formelle et démonstrative de sa proposition, loin de toute neutralité lénifiante. Quand la respiration d'un temps de recueillement s'offre face aux fours crématoires vidés de la présence humaine rendue détestable, point la question de notre participation à un système mercantile et de la construction d'un sens collectif autour de lieux censés permettre la concrétion de la mémoire. On n'entre pas dans un camp de concentration sans savoir. L'Holocauste, et le risque de son oubli, touche au cœur de l'identité occidentale. C'est bien l'endroit d'une sacralité qu'interroge Loznitsa dans Austerlitz. Là est le tour de force : dans l'interstice de ces trente-cinq plans-séquences, laisser le temps de repenser une éthique qui embrasse la possibilité de comprendre le réel (passé et présent imbriqués), de le prendre avec soi, de le faire sien. Développée par Walter Benjamin, cette idée met en jeu le sens et l'intelligibilité pour le présent des images et des objets du passé : « Chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée »¹. En faisant de son film même le lieu d'une mémoire, Loznitsa crée pour le spectateur l'occasion d'une présence à l'Histoire. Si les visages lisses comme des façades semblent indemnes et inchangés au sortir de la visite, nous quittons l'obscurité de la salle troublés du reflet dans le miroir tendu par le réalisateur.

1 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Le Cerf, 1989 (1927-1940), pp. 479-480.



Claire Lasolle



Salle des fêtes
21h00

Territoires de la mémoire / Atelier 2



Le Saint des voyous

Mailys Audouze

- 2017 -



DE LA FRAGILITÉ VOLONTAIRE

Cour intérieure d'un pénitencier pour enfant – aujourd'hui appelé centre éducatif fermé. Devant la caméra, un ancien éducateur retrouve un ancien élève. Lorsqu'il y était enfermé, l'ancien élève a subi la discipline aux électrochocs, les tortures mentales et physiques réservées aux marginaux du système républicain. Derrière la caméra, sa fille travaille au dévoilement de la vérité.

Dans un premier temps, en plaisantant presque, l'éducateur reconnaît avoir « *été dur* » et avoir utilisé l'électricité sur ses élèves. Mais il comprend rapidement que ce n'est pas une visite de courtoisie. La réalisatrice le confronte, en tant que bourreau, à son père, sa victime, « *pour comprendre* » lui dit-elle, mais aussi pour l'obliger à revenir sur ses actes. Le résultat frappe. Dans son discours, l'éducateur oscille, se rétracte et finit par se justifier en accablant les enfants qu'il avait sous son autorité ; il sous-entend que ses actes

étaient nécessaires et même qu'ils ont porté leurs fruits.

Humilié de nouveau, le père ne s'affronte pas à lui mais se contente de dire sa vérité, répète des détails qui l'accablent et affirme que cette « *période éducative* » n'a pu lui être d'aucune utilité. Encore prêt à se placer sous la protection du Saint des voyous, une auréole sur la tête et un trident dans la main, l'homme est un lutteur forcené qui a sciemment choisi de baisser les armes. Par le refus de la violence, par la douceur, il s'est reconstruit ; sa victoire est de garder son calme.

Mailys Audouze fait don à son père d'un film. Elle reçoit en retour sa présence juste, vibrante. Elle inscrit leur relation dans des cadres partagés, dans l'attention et la précaution à manier des souvenirs douloureux. Son geste révèle l'essentiel : l'amour par lequel le père s'est reconstruit. Audouze propose à son père de retrouver par étapes son passé. Du récit de l'injustice vécue enfant au portrait de l'adulte et père bienveillant, la vérité se révèle progressivement : au spectateur lorsqu'il découvre le lien de filiation entre la réalisatrice et son personnage ; au père qui, devant la caméra, reçoit son dossier d'écolier contenant une lettre de sa mère ; à tous lorsque la réalisatrice prend rendez-vous avec l'éducateur.

Ne se plaçant jamais sur le plan légal, cette dernière ne cherche pas à créer une preuve juridique qui servirait à accuser l'institution, toujours existante, ni l'éducateur, protégé sans doute par la prescription des faits vingt ans après la majorité de la victime. Ce film a cependant une portée politique forte en rendant public un témoignage accablant pour le système judiciaire et l'école.

En livrant son témoignage, le père fait à nouveau face à son passé avec les armes qu'il s'est construites. Durant les quelques mois du tournage, il parcourt ses souvenirs, apprend des informations ignorées. En rendant public son passé, il aborde une étape cruciale dans la résilience d'un traumatisme : la transformation d'un événement où il a été victime en outil utile, au-delà de lui-même, aux autres.

Pour accompagner au mieux son père dans les résonances personnelles que provoque chaque étape du tournage, la réalisatrice prend soin d'attribuer une place à chacun autour de la caméra. Auparavant dans le cadre avec son père, Mailys Audouze se place dos à la caméra, en amorce, lorsqu'elle le confronte à son dossier d'écolier. Pour essayer d'alléger le récit des tortures qu'il a subies, elle lui propose la médiation d'un croquis.

La volonté de la réalisatrice de protéger son père d'une démarche trop brutale s'avère une seule fois impossible : confronté à la violence qu'il a exercé, l'éducateur renvoie la réalisatrice dans ses cordes et cherche à mettre le père au tapis. Chez le spectateur, l'impression laissée par ces quelques moments de vérité est très mélangée. Si l'on s'attache à la situation de tournage vécue par les trois protagonistes, on pourra dire que le père semble dominé à nouveau : il laisse l'« éducateur » réaffirmer la nécessité de la torture en rejetant la faute sur l'enfant. Certes, le père se raccroche au pacifisme, au renoncement à la violence qui l'ont sauvé. Il se maîtrise totalement, mais la force de son expression se dispute à la peur de cet homme qu'il a dû avoir enfant et que l'on voit à nouveau rôder dans ses yeux.

Le Saint des voyous fait penser à Merhan Tamadon, le cinéaste qui a accompagné la réalisatrice dans la réalisation de son film de fin d'année. Dans *Iranien* [2014], Tamadon se positionnait en citoyen athée face aux fondamentalistes qu'il combat. Le cinéaste répondant seul à quatre mollahs rompus à la rhétorique, leurs luttes verbales sur la laïcité achoppaient souvent devant l'inégalité de la situation. Pour des spectateurs qui entendaient ces discours fondamentalistes sans contre-argument

suffisamment solide, cette situation de faiblesse a pu être perçue comme la limite du film, rendant même celui-ci potentiellement dangereux. Mais, à l'inverse, l'on pouvait admirer la subtilité du dispositif. Cette situation de faiblesse était volontaire et inévitable s'il voulait convaincre les religieux de participer au film. Il comptait ensuite sur le cadrage et le montage pour démontrer combien le carcan religieux jouait sur l'absence de pensée autonome des mollahs, et en particulier du plus puissant d'entre eux.

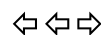
Merhan Tamadon assumait donc de se mettre personnellement en danger. Dans *Le Saint des voyous*, la fille expose son père à un danger qu'elle ne peut ni partager ni diminuer. Des temporalités différentes se heurtent : celle d'un tournage de quelques mois pour la réalisatrice, celle d'un travail thérapeutique qui peut prendre plusieurs années pour le père. Ce dernier assume-t-il d'être à nouveau mis en situation de faiblesse devant la caméra ? Lorsque la réalisatrice le questionne sur ce que cette rencontre a pu régler pour lui, il répond : « *Je vais devoir digérer tout cela* ».

Malgré cette différence, *Le Saint des voyous* retient d'*Iranien* les possibilités du cinéma pour répondre, mais sans violence, à ceux

qui prônent l'exercice de la domination et de l'intimidation. En voyant ce que la caméra et le film montrent de l'un et de l'autre, le spectateur est chargé d'observer les effets de l'exercice de la violence chez l'éducateur et ceux d'une forme de résignation chez le père. L'éducateur apparaît enfermé dans ses mensonges, dans le renoncement à l'humanité que l'institution l'a amené à incarner. Trahis par sa voix, ses hésitations et ses contradictions, ses mensonges révèlent un homme peu respectable qui se dédouane facilement de toute responsabilité. Chez le père, le spectateur pourra voir un homme qui, en refusant de répondre à un coup par un autre, reste fidèle à ses choix. Avant de poursuivre son combat.



Gaëlle Rilliard



salle Moulinage

10h15

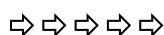
Expériences du regard

Coopérative fruitière

21h15

Films du Master

« J'ai vécu une journée en zone interdite »



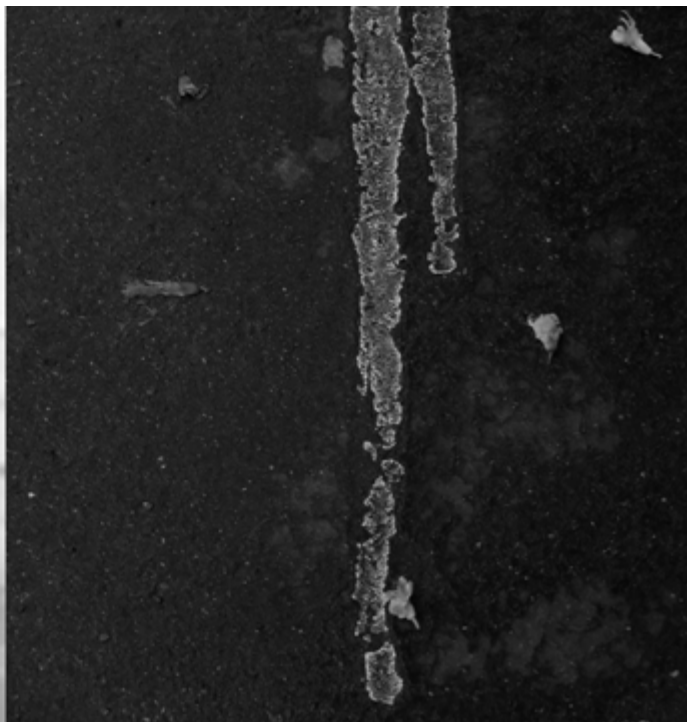
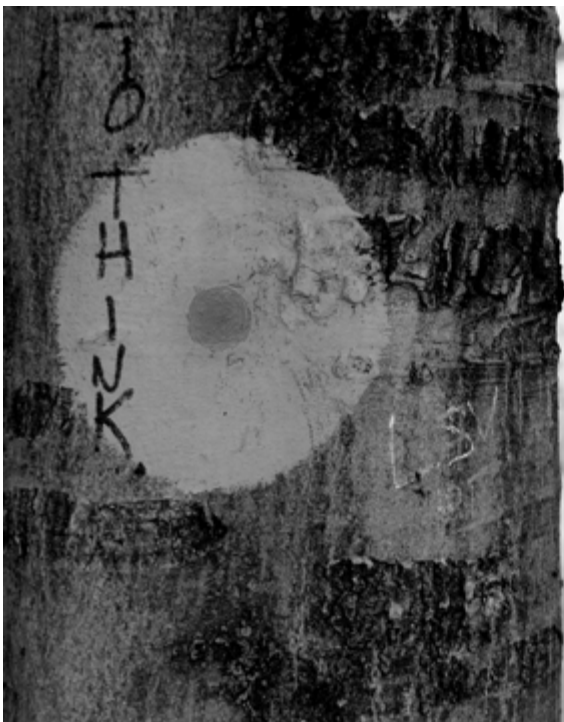
Entretien avec Bojena Horackova

Fukushima no ato 1

Devant une fenêtre, un morceau de bambou suspendu recueille les tiges d'une fleur disparue depuis cinquante ans mais dont le retournement de terre à Fukushima a permis la renaissance. Cette opposition entre vie et mort, entre mouvement et immobilisme, est au cœur de la mise en scène de Fukushima no ato 1, court-métrage de la réalisatrice tchèque Bojena Horackova. Trois ans après la catastrophe, elle filme une performance de Astunobu Katagiri, maître de l'ikebana, l'art floral japonais, au sein d'une maison abandonnée dans la zone évacuée. Délaissant ses sujets politiques de prédilection, comme l'immigration, la réalisatrice narre la journée passée avec trois artistes que sont Astunobu Katagiri et deux photographes : la japonaise Naoko Tamura et le taïwanais Jaushing Arthur Liou. Sans l'informer de leur destination précise, les artistes pénètrent avec elle dans le « cercle interdit » : périmètre de vingt kilomètres autour de la centrale. En dix-sept minutes, le film raconte cette épopée qui s'achève sur la réalisation d'un tableau floral. L'omniprésence du peintre à l'image, pivot de la mise en scène, traduit l'intérêt de la réalisatrice pour cet artiste, son œuvre et son engagement politique.

En 2014, malgré l'interdiction d'entrer dans le cercle interdit et le danger de contamination radioactive encouru, vous vous êtes rendue à quelques kilomètres de la centrale de Fukushima. Comment avez-vous vécu cette expérience et comment est né le film ?

C'était une atmosphère très étrange. Il n'y avait aucun bruit d'insectes ou d'oiseaux, rien... Pour moi, le danger invisible de la radioactivité s'incarnait dans ce silence oppressant. Je ne réalisais pas vraiment ce qui se passait. A vrai dire, je n'avais pas prévu de me rendre si près de la centrale. Ce n'est qu'une fois la voiture arrêtée que j'ai compris qu'on était à quelques kilomètres du réacteur. Je ne m'explique encore pas pourquoi mes amis artistes ne m'ont pas prévenue alors même que je n'étais pas du tout protégée de la radioactivité. J'étais même en sandales ! Peut-être leur semblait-il évident que réaliser un film sur Fukushima impliquait de se rendre



en zone interdite. Le film a été tourné en une journée durant laquelle Naoko, une amie photographe, me traduisait quelques mots à voix basse. Dans le cercle interdit, nous ne parlions pas beaucoup. Et quand le maître de l'ikebana a commencé son œuvre, on a tous gardé le silence. C'est un événement qui m'a beaucoup marquée. J'ai vu, j'ai vécu une journée en zone interdite à Fukushima. On était si près de la centrale... Ça échappe au raisonnement. Seule avec ma petite caméra, j'ai souhaité témoigner de ce moment.

Quelles relations peuvent entretenir l'ikebana et ce lieu ?

Issu d'une longue tradition, l'art floral japonais est en réalité une cérémonie au cours de laquelle chaque mouvement et chaque découpe découlent d'une intention. L'agencement et le choix des fleurs varient selon l'évènement, comme lors des mariages ou des enterrements. C'est important d'apporter cet art dans ce lieu, mais savoir à quelle symbolique le maître de l'ikebana se référerait à ce moment-là restera une question.

On perçoit un certain militantisme parmi ces artistes présents durant cette journée. Peut-on parler d'engagement politique de leur part, notamment de la part d'Atsunobu Katagiri ?

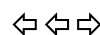
La fleur nouvelle réapparue après le tsunami a tout de suite eu une grande signification pour Katagiri qui a décidé de créer ses œuvres à Fukushima. Il souhaitait ainsi briser le silence des médias japonais sur la catastrophe, tout en signifiant que les artistes doivent avoir le courage de retourner sur les lieux. Malgré le danger,

dont il est conscient, il collecte tous les matériaux nécessaires à ses tableaux dans la zone contaminée. Il s'y rend régulièrement sans tenir compte des risques, car il importe que les végétaux qu'il utilise viennent de cette zone. Quant aux deux autres photographes qui nous accompagnaient, ce sont des artistes qui luttent, même s'ils ne revendiquent pas d'engagement politique. Par exemple, Jawshing Arthur Liou a filmé sa traversée de la zone interdite. Atsunobu parle quant à lui de « devoir moral », mais à mes yeux, c'est un acte politique que d'apporter l'art de l'ikebana dans un lieu détruit par la négligence humaine.

Votre mise en scène se met au service de votre personnage. Avez-vous, comme lui, ressenti un devoir de témoigner, vous plaçant ainsi dans une dimension militante ?

J'ai voulu montrer cet endroit que personne ne voit. J'ai rajouté des sons d'éléments naturels comme le bruit de l'eau qui coule ou du vent qui souffle jusqu'au petit clinquement en fin de film pour souligner la fragilité du lieu. Face à la catastrophe de Fukushima, j'ai ressenti une nécessité d'agir, mais je ne parlerais pas d'engagement politique de ma part. J'ai néanmoins ramené d'autres images de ce voyage, notamment des exilés de Fukushima à Kyoto. Peut-être qu'une dimension politique surgira de l'ensemble de cette œuvre filmée.

Propos recueillis par Marion Tisserand



Rédacteurs

Sébastien Galceran
Antoine Garraud
Morvan Lallouet
Claire Lasolle
Romain Peillod



Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi



Photographes

Claire Lasolle
Mireia Ferron
Nathalie Postic

P. 1
P. 3
P. 5

SALLE CINÉMA

10H00
RENCONTRES PROFESSIONNELLES
Écrire et développer un documentaire de création
 Atelier animé par Valentine Roulet (CNC).
 En présence de Nathalie Quintane, Jean-Marc Chapoulie, Elsa Minisini, Elisabeth Pawlowski.
 Suivi d'un cocktail CNC au Green Bar.



Blue Bar

12H30
 Ecole documentaire de Lussas : présentation des formations.

14H30
UNE HISTOIRE DE PRODUCTION : LES FILMS DU BILBOQUET
Chaque mur est une porte
 Elitza Gueorguieva
 2017 - 58' - VOSTF
 En présence d'Eugénie Michel-Villette, productrice.



21H00
RENCONTRES PROFESSIONNELLES : DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN
Sauvagerie
 Rémi de Gaalon
 Jonathan Le Fourn
 2017 - 94' - VOSTF
 Débat animé par Valentine Roulet (CNC).
 En présence des réalisateurs et du producteur.

PLEIN AIR

21H30
L'Usine de rien
 Pedro Pinho
 2017 - 177' - VOSTF
 En cas d'intempéries, salle Cinéma à 21h00.

SALLE DES FÊTES

10H00
TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE
Pont de papier
 Ruth Beckermann
 1987 - 95' - VOSTF
 Atelier animé par Alice Leroy.
 En présence de Ruth Beckermann, Susana de Sousa Dias.

14H30
TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE
Luz Obscura
 Susana de Sousa Dias
 2017 - 76' - VOSTF
 Atelier animé par Alice Leroy.
 En présence de Ruth Beckermann et Susana de Sousa Dias.

21H00
TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE
Austerlitz
 Sergueï Loznitsa
 2016 - 94' - VOSTF
 Atelier animé par Alice Leroy.
 En présence de Ruth Beckermann, Susana de Sousa Dias et Sergueï Loznitsa (interventions skype).

Hors les Murs
 Aubenas - Cinéma Palace

21H
Athènes Rhapsodie
 Antoine Danis
 2017 - 78' - VOSTF
 (entrée au tarif du cinéma)
 En présence des réalisateurs.

SALLE SCAM

10H15
JOURNÉE SCAM
Les Deux Visages d'une femme Bamiléké
 Rosine Mbakam
 2016 - 76' - VOSTF
Gildas a quelque chose à nous dire
 Just et Tristan Philippot
 2016 - 45' - VOF
 Débats en présence de Rosine Mbakam, Just et Tristan Philippot.

14H45
JOURNÉE SCAM
Une tournée dans la neige
 Hélène Marini
 2016 - 80' - VOF
Les Chants de la Maladrerie
 Flavie Pinatel
 2017 - 26' - VOF
Sur le quai
 Stefan Mihalachi
 2016 - 65' - VOF
 Débats en présence de Hélène Marini et Flavie Pinatel.

21H15
JOURNÉE SCAM
Chronique du tiers-exclu
 Claire Angelini
 2017 - 116' - VOF
 Débat en présence de la réalisatrice.

Jardin de Tënk

19H
 Séance d'écoute. *LSD, La Série documentaire* (France Culture).



SALLE MOULINAGE

10H15
EXPÉRIENCES DU REGARD
Le Poisson
 Martin Verdet
 2017 - 82' - VOSTF
Le Saint des voyous
 Maillys Audouze
 2017 - 35' - VOF
 Débat en présence de Martin Verdet et Maillys Audouze.

14H45
ROUTE DU DOC : LIBAN
En cette terre reposent les miens
 Reine Mitri
 2014 - 110' - VOSTF
74. Reconstitution d'une lutte
 2012 - 95' - VOSTF
 Débat animé par Carine Doumit. En présence de Reine Mitri, Chaghig Arzoumanian, Ghassan Salhab, Mohamed Soueid et Sarah Francis.

21H15
EXPÉRIENCES DU REGARD
Tchekhov à Beyrouth
 Carlos Chahine
 2016 - 50' - VOSTF
El patio
 Elvira Diaz
 2016 - 82' - VOSTF
 Débat en présence de Carlos Chahine et Elvira Diaz.

Séance Jeune Public

15H - 18H
 Préinscription à l'accueil public.

SALLE JONCAS

10H30
HISTOIRE DE DOC : POLOGNE
L'École des sentiments
 1963 - 4' - sans dialogue
Un moment de silence
 1965 - 17' - VOSTF
Temps de transformation
 1968 - 17' - sans dialogue
La Vie quotidienne
 1976 - 17' - sans dialogue
Eh
 1972 - 11' - VO trad. simul.
Jastrzebie
 1974 - 17' - VO trad. simul.
Ce grand petit monde
 1977 - 13' - VOSTF
La Force des intentions
 1977 - 9' - VO trad. simul.
Immeuble
 1982 - 9' - sans dialogue
Sucre en morceaux
 1987 - 9' - sans dialogue
 Présentation par Federico Rossin.

15H00
REDIFFUSIONS
Athènes rhapsodie
 Antoine Danis
 2017 - 78' - VOSTF
16H45
Antoine, l'invisible
 Sergio Da Costa, Maya Kosa
 2017 - 17' - VOSTF
In Art We Trust
 Benoît Rossel
 2017 - 86' - VOSTF
Bricofutur
 Nicolas Cilins
 2016 - 18' - VOFSTA

21H30
REDIFFUSIONS
Pont de papier
 Ruth Beckermann
 1987 - 95' - VOSTF
Luz Obscura
 Susana de Sousa Dias
 2017 - 76' - VOSTF

Films du Master

21H15
 Coopérative fruitière
 Entrée libre.

Blue Bar

1H-4H
 DJ Le petit padawan.