



GRABIGOUJI, LA VIE DE LA DISPARITION

BRIGITTE CORNAND

FILM D'OUVERTURE, 47', FRANCE
JEUDI 22 MARS, 16H15, PETITE SALLE
DIMANCHE 25 MARS, 15H45, CINÉMA 2 + DÉBAT EN SALLE

Quand j'étais à Paris, j'appelais Louise tous les jours à la même heure, il était dix-sept heures. A New York, c'était pareil, je lui téléphonais chaque soir à neuf heures et demie pour lui souhaiter une bonne nuit sans oublier d'ajouter : « A tout à l'heure Louise », la phrase qui maintenait en vie avant de raccrocher. Voici ce que raconte Brigitte Cornand dans son livre « Grabigouji ». La réalisatrice Brigitte Cornand habite entre Paris et New York où elle rencontre Louise Bourgeois au début des années 90. À New York, elles sont voisines et partagent la même langue maternelle. De leur amitié vont naître plusieurs films, « Chère Louise » (1995), « C'est le murmure de l'eau qui chante » (2003), « La Rivière gentille » (2007) et ce dernier film imaginé pour son centenaire et que l'artiste ne verra finalement pas. Cet ultime hommage nous fait entendre la relation d'intimité que Louise Bourgeois entretenait encore avec son pays d'origine et son besoin de rassembler ses souvenirs de jeunesse.

Quand j'arrive chez Louise Bourgeois, je lui dis : « Bonjour Grabigouji. » Et Louise de répondre : « Grabigouji. » Alors je suis contente, ça veut dire que tout va bien.*

Pendant plusieurs années Louise Bourgeois a chantonné ou repris vaguement des airs archiconnus de comptines pour enfants. Petit à petit le texte initial s'est transformé en onomatopées. Puis la mélodie, à son tour, a disparu. Ne reste maintenant que « Grabigouji, Grabigouji » qu'elle décline avec plaisir et qui signifie bien des choses.*

D'abord [...] c'est notre nom de code entre elle et moi, mais c'est aussi l'expression d'un désir, l'envie de faire un dessin, de voir les oiseaux sur la terrasse, d'appeler ses fils au téléphone ou bien c'est un signal, la fin d'une visite amicale et Louise d'ajouter à ce moment-là : « I want to go in the other room. » Grabigouji pour toujours.*

* Extraits du livre GRABIGOUJI de Brigitte Cornand, éditions Dilecta.

A partir de quel moment avez-vous décidé de filmer Louise Bourgeois ?

Je l'ai rencontrée pour la première fois en 1994 pour faire un film sur elle « Chère Louise ». Ce premier film fut le début d'une grande amitié et petit à petit j'ai continué à filmer Louise Bourgeois comme je le fais avec mes autres amis artistes.

Vos conversations téléphoniques étant le fil conducteur principal du film, comment avez-vous conçu le montage image ?

C'est un film sur la mort. Il n'était pas question de montrer Louise Bourgeois en train d'expliquer quelque chose comme si elle était avec nous. Je travaille beaucoup à la campagne, la campagne dite étasunienne et ça m'inspire énormément. Relier les conversations au téléphone, la maison vide de l'artiste et ce paysage en plan fixe m'enchantent toujours. Je n'ai pas collé des images à partir d'un discours.

Selon vous, comment l'œuvre de Louise Bourgeois était-elle travaillée par ces éléments de mémoire extrêmement précis ?

Louise Bourgeois est partie vivre aux Etats Unis à 27 ans, c'est donc une « personne déplacée ». Elle a eu besoin de raviver ses racines et donc ne pas oublier son enfance.

Louise Bourgeois dit de ses œuvres qu'elles sont une défense contre « la peur de la désintégration » et tout le long du film affleure une époque disparue. A l'obstination de s'assurer que la vie et la mémoire perdurent, répond la belle obstination de Brigitte Cornand à filmer, d'années en années, Louise Bourgeois. L'artiste était d'autant plus intéressée par les informations et les objets que lui ramenait son amie qu'elle avait quitté la France

depuis très longtemps et que cet exil volontaire semblait s'être refermé sur elle à jamais. Le film permet de mesurer l'importance qu'elle accordait à ces traces d'un monde révolu qui avait puissamment nourri son imaginaire.

■ Propos recueillis par Mahsa Karampour et Gauthier Leroy

LETTRE D'UN CINÉASTE OU LE RETOUR D'UN AMATEUR DE BIBLIOTHÈQUES

RAÚL RUIZ

FILM D'OUVERTURE, 16', FRANCE

JEUDI 22 MARS, 16H15, PETITE SALLE

VENDREDI 30 MARS, 18H00, PETITE SALLE + PRÉSENTATION

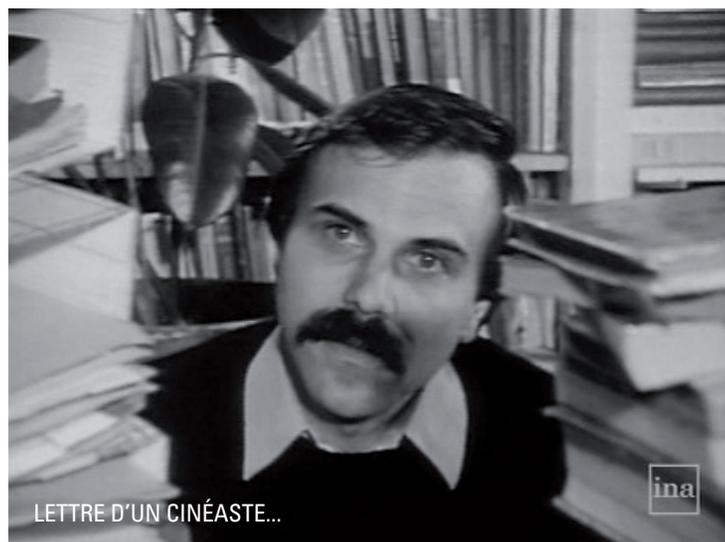
Cinéaste prolifique, Raul Ruiz répondait régulièrement à des commandes qu'il savait parfaitement s'approprier. Loin du foisonnement baroque et des travellings virtuoses de ses derniers films, Raul Ruiz signe en 1983 cette lettre pour l'émission « Cinéma, Cinémas » de Claude Ventura. Peu de temps avant, Godard a filmé sa « Lettre à Freddy Buache » et au même moment Chantal Akerman prépare « Lettre d'une cinéaste » ; la lettre cinématographique dans ces trois cas est un exemple de retour sur l'œuvre au bord de l'essai et de l'expérimentation.

Cette invitation à suivre le cinéaste au moment où pour la première fois il revient dans son pays natal, après avoir fui neuf ans plus tôt la dictature de Pinochet, révèle plusieurs niveaux de narration. Le titre du film de Ruiz évoque J. L. Borges et Bioy Casarès. Très vite, à la voix du cinéaste s'exprimant en espagnol, se substitue celle plus timbrée et classique d'un narrateur parlant français. Le documentaire devient soudain un conte fantasque riche de références.

Le besoin de se souvenir afin d'éclaircir le traumatisme du départ et de retrouver ce qui n'est plus là passe à deux reprises par le sommeil. Au réveil de celui-ci le regard est chaque fois transformé.

Démuni devant le spectacle des lieux qu'il a quittés des années plus tôt sans pouvoir agir, le narrateur part à la recherche du seul livre manquant à sa bibliothèque. Il se rend dans sa maison d'enfance et auprès d'amis, mais les pistes sont aussitôt brouillées. Pour l'étranger qu'il est devenu, la différence avec la Santiago du Chili qu'il a connu saute aux yeux de manière insidieuse, lui imposant un déplacement qu'il lui incombe de traduire par l'imaginaire. Les amis qu'il visite, les seuls personnages parlant du film, s'adressent à d'autres mondes et leurs paroles oscillent entre absurde et fantastique. Symboliquement la parole des amis restés au pays où ils ont été victimes impuissantes de la dictature est devenue inaudible pour le narrateur.

Cette lettre commencée sous forme de retour méditatif aux origines dit l'impossibilité de revoir le pays tel qu'il avait été quitté. La douleur a transformé les êtres aimés et leurs discours. Même la référence amusée à l'enseignement des Mayas et la



découverte du livre perdu (« Cantos » de Uribe Echevarria) ne peuvent suffire devant la douleur de l'exil.

Cette rare échappée intime dans l'œuvre de Ruiz en donne une des clefs : même quand il s'empare d'œuvres littéraires ou s'illustre dans des œuvres de commande, le regard de l'exil entraîne toujours chez lui une distorsion aussi nécessaire que féconde.

■ Gauthier Leroy

DÉCOUVERTE D'UN PRINCIPE EN CASE 3

GUILLAUME MASSART ET JULIEN MEUNIER

CONTRECHAMP FRANÇAIS, 59', FRANCE

JEUDI 22 MARS, 18H30, CINÉMA 1 + DÉBAT EN SALLE

SAMEDI 24 MARS, 18H00, PETITE SALLE + DÉBAT EN SALLE

SAMEDI 31 MARS, 17H00, CENTRE WALLONIE-BRUXELLES

Dans la Saline royale d'Arc et Senans, Guillaume Massart et Julien Meunier filment les confrontations quotidiennes des auteurs pendant une résidence d'expérimentation de bande dessinée. Par une mise en scène posée mais discrète, c'est le respect pour une recherche et une posture d'artiste qui se dévoile peu à peu.

Quel est le point de départ de votre film ?

Julien Meunier : On voulait filmer le travail en bande dessinée. On s'est posé la question de comment éviter de passer par le dessin, car il nous semblait qu'à chaque fois qu'on l'abordait à l'image, il prenait toute la place.

Guillaume Massart : Oui, une bande dessinée ce n'est pas juste un dessin final. C'est un agencement de plusieurs cases et un agencement de pensées.



Vous abordez ce processus par la marge, approchant une résidence expérimentale.

GM: On n'est pas allés dans cette résidence par hasard. C'est une résidence d'Oubapo, c'est-à-dire d'OUvroir de BAnde dessinée POtentielle, qui reprend la leçon de l'Oulipo en littérature: lorsqu'on pose une contrainte, on peut trouver une solution à laquelle on n'avait pas pensé pour aller au bout d'un travail. La résidence *Pierre Feuille Ciseaux* s'inspire de l'Oubapo et soumet les auteurs à des exercices et à des contraintes pour créer, ce qui les amène à le faire collectivement.

JM: L'idée d'aborder la bande dessinée par ses formes d'expérimentation, était pour nous la possibilité de rendre saillant ce qui au contraire fait le cœur de son système.

GM: On s'est rendu compte qu'en décalant le curseur habituel des attentes d'un film sur la bande dessinée, on se retrouvait au cœur même de l'acte de création et que ceci pouvait s'appliquer à plusieurs arts. Du coup, ce n'était pas grave d'exclure le dessin du cadre parce que cela permettait de parler de beaucoup d'autres choses.

JM: Oui, finalement on s'intéresse plutôt aux relations qui peuvent se créer au sein d'un groupe en recherche. Par exemple, les auteurs sont obligés d'inventer des formes de langage et de rapports pour pouvoir travailler ensemble et il y a un univers poétique qui se crée. C'était surtout cette position face au travail qui nous intéressait.

Votre film propose des cadres qui renvoient aux cases de bande dessinée et qui semblent montés de manière aléatoire et elliptique, à l'image des expérimentations sur le récit que vous montrez pendant la résidence. Néanmoins, un dessinateur est suivi plus que les autres, L.L. de Mars. Vous semblez attirés par ce personnage qui introduit une certaine linéarité dans la narration au point qu'il vient comme la contaminer.

GM: C'est lui qui décide de cette linéarité en entrant en scène sur l'esplanade centrale. Bien sûr, on choisit de suivre son jeu mais à ce moment-là, L.L. de Mars dérègle notre principe de struc-

ture consistant à passer d'un personnage à l'autre. Finalement, la part d'aléatoire se retrouve là aussi. Ce qui nous a plu avec L.L. de Mars, c'est que c'est lui qui nous a choisis. On ne voulait pas qu'il devienne l'unique centre d'attention parce qu'on n'avait pas envie de perdre le groupe. En même temps, on ne pouvait pas s'empêcher d'être séduits par lui. C'était un bonheur, un beau cadeau du réel, que quelqu'un formule enfin clairement ce qu'on avait envie de faire passer dans le film.

JM: Si on a décidé de le garder au montage c'est aussi parce qu'il ramène une énergie de revendication. Ce qu'il formule le mieux, c'est la position de résistance à l'égard de ce que doivent ou peuvent être un artiste, une recherche, un travail. On a voulu terminer sur cette note, sur le fait qu'il y avait des batailles à mener. En bande dessinée comme au cinéma. Il faut trouver sa place et la tenir.

Les dessins apparaissent malgré tout dans le film, et ils racontent finalement assez peu du travail que vous explorez.

JM: Ce qui nous plaît dans ces plans, plus que les dessins, c'est la main qui trace ou qui creuse, les corps au travail, la technique, le savoir faire. C'est vraiment le tracé.

Le principe de la case et de l'ellipse dont on parlait, a fait qu'on ait pu créer un espace-temps assez indéfini. Une idée très floue de la temporalité nous a permis, paradoxalement, d'être plus présents sur l'instant, de nous pencher sur un geste de tête ou un petit mouvement de doigt. N'étant pas dans un récit linéaire, chaque moment a sa propre intensité.

Il y a aussi une intensité du décor.

JM: Ce lieu était pour nous la promesse qu'il se passe quelque chose à l'image et il participe de cette temporalité floue dont je parle. C'est un endroit très clos et en même temps très grand, avec une architecture un peu impressionnante qui déréalise le contexte. C'est également cela qui fait qu'on n'est pas dans un rapport « sociologique » aux auteurs de bande dessinée. On cherche autre chose et le lieu apporte du fictionnel et du fantasmagique.

Par ailleurs, la référence que L.L. de Mars fait à Foucault nous permettait de souligner un aspect un peu double du travail en bande dessinée, en tout cas dans ce contexte: les auteurs prennent la place des ouvriers dans la Saline. Il y a quelque chose du labeur qui nous paraissait important. Mais il ne s'agit pas de n'importe quel travail. Ils ne sont pas ouvriers et ils se créent une certaine liberté dans cet espace. Par exemple, lorsqu'ils sortent les tables pour travailler au soleil: il y a quelque chose d'un pied de nez par rapport au décor, qui a une histoire terrible en relation au travail. Mais justement, les auteurs de bande dessinée ont beau être dans un lieu de surveillance et presque d'emprisonnement, c'est là-dedans qu'ils réinventent leur liberté et leur pratique.

Pour d'autres points de vues, dessins et informations sur le film: <http://www.case3.fr/>

■ Propos recueillis par Lucrezia Lippi

**« LES OEUVRES QUI M'ONT GRANDI SONT TOUTES
DES OEUVRES QUI M'ONT RÉSISTÉ »**

KAKO SAM ZAPALIO SIMONA BOLIVARA

IGOR DRLJACA

COMPÉTITION INTERNATIONALE, COURTS MÉTRAGES, 9'
BOSNIE HERZÉGOVINE / CANADA
JEUDI 22 MARS, 18H30, CINÉMA 1 + DÉBAT EN SALLE
SAMEDI 24 MARS, 18H00, PETITE SALLE + DÉBAT EN SALLE
JEUDI 29 MARS, 13H15, CINÉMA 2

Un travail de montage à partir d'archives familiales raconte la guerre à travers les yeux d'un enfant. Histoire personnelle et universelle d'une guerre qui signe la fin d'une enfance.

Les archives que vous utilisez sont touchantes car elles relatent des moments d'intimité familiale tout en montrant les signes d'une guerre qui approche. On sent qu'en filmant, votre père avait une conscience aigüe de l'importance de documenter ces moments. Quand avez-vous eu le sentiment que le moment était venu de redonner vie à ces images et à ce passé ?

C'est en 2006 que j'ai commencé à réfléchir à l'idée de faire un film sur le début de la guerre. J'ai d'abord voulu en faire un film expérimental en utilisant des images 16mm d'une façon détournée. Mais j'ai réalisé qu'en faisant ce travail, je n'étais pas honnête avec la portée de ces images, avec ce qu'elles racontaient. J'ai compris que de simples images vidéo, analogiques et de basse qualité, pouvaient donner quelque chose de fort.

Ce film a connu un long processus pendant plus de cinq ans. Je n'avais pas d'obligations puisqu'il s'agissait d'un projet personnel. Puis ma mère est tombée gravement malade, et j'ai ressenti l'urgence de le terminer. C'est devant l'imminence de sa perte que ce film a vu le jour.

Grâce à la voix off, vous réussissez à rendre l'incompréhension de l'enfant que vous étiez devant la guerre. Et cela prend très vite une dimension universelle. Comment avez-vous travaillé à la construction de la voix off ?

Initialement je voulais que l'histoire soit racontée par quelqu'un d'autre, par un enfant. J'ai compris ensuite que je devais rester fidèle à l'idée initiale du film qui était centrée autour de ma propre expérience. J'ai dû faire très attention aux images sur lesquelles je juxtaposais la voix : au départ la voix off relatait plus de détails, elle était beaucoup plus présente, mais durant le processus de montage cela m'a paru de moins en moins nécessaire et j'ai essayé de la rendre la plus légère possible. J'ai compris que les silences étaient également très importants. Mais c'est bien connu, les choses simples sont les plus difficiles à atteindre.

En tant qu'auteur-réalisateur vous venez de la fiction et avec ce film vous vous confrontez pour la première fois à une démarche documentaire. Comment vivez vous le dialogue entre l'une et l'autre forme de récit ?

Je crois à une hybridation entre fiction et documentaire. Je trouve que la recherche de l'authenticité a été surévaluée par le passé et que nous vivons aujourd'hui dans un monde "post-authentique". C'est pour cela que ces deux genres ont tendance à s'entremêler. Les cinéastes ressentent de plus en plus l'urgence de s'engager sur ces frontières, sur ces chevauchements, et le produit de ces inte-



KAKO SAM ZAPALIO SIMONA BOLIVARA

ractions ce sont souvent des œuvres très dynamiques. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai eu le désir profond d'explorer le documentaire et je vais sûrement continuer dans cette direction en essayant d'hybrider, en faisant s'entrechoquer le documentaire et la fiction.

■ Propos recueillis par Daniela Lanzuisi

APRÈS LE SILENCE, ce qui n'est pas dit n'existe pas ?

VANINA VIGNAL

CONTRECHAMP FRANÇAIS, 95, FRANCE / ROUMANIE
JEUDI 22 MARS, 21H00, CINÉMA 1 + DÉBAT EN SALLE
MERCREDI 28 MARS, 14H00, CWB
SAMEDI 31 MARS, 14H00, CINÉMA 2 + DÉBAT PETIT FORUM

A travers son amitié pour Ioana, Vanina Vignal revient sur les traumatismes de la dictature communiste en Roumanie. Elle accompagne sa «famille de coeur», trois générations plongées dans le déni, sur le difficile chemin de la réconciliation.

Après le silence semble presque plus un film autour d'une amitié que sur l'histoire ou la mémoire.

Disons que ce qui porte le film c'est l'amitié. Sans l'amitié, je ne serais pas allée creuser. Dans la vie de Ioana, je suis quelqu'un qui bouscule, qui questionne, je l'ai toujours aidée à dépasser ses limites. C'est le socle de notre amitié depuis 20 ans et de fil en aiguille c'est devenu le film : un chemin vers ce qui se cache derrière le mythe familial et l'histoire de son pays. Ioana n'arrivait pas à faire le travail toute seule, c'était trop douloureux. Mais elle a trouvé le courage d'y aller avec moi.



Est-ce que de manière plus large, c'est un genre de relation que vous instaurez avec les personnes que vous filmez ?

Je pense que j'aurais du mal à filmer l'ennemi. Il y a des gens qui font des films avec l'ennemi. Je sais que je n'y arriverais pas, même si je ne porte aucun jugement. Personnellement j'ai besoin de l'empathie avec l'autre, même si ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de conflit. Mais on fait les choses ensemble.

Les images de 1991 sont-elles le point de départ du film ? Pourquoi les avez-vous filmées à l'époque ?

Parce que j'avais piqué la caméra Hi8 de mon père qui l'avait reçue à son mariage et ne l'utilisait pas. Je m'amusais à filmer tout et n'importe quoi. J'ai toujours eu besoin de garder des traces, et de regarder la vie autour de moi à travers un objectif. A l'époque je ne visionnais pas ce que je filmais, j'avais peur d'abîmer les bandes. Je me disais qu'il fallait que je les garde pour plus tard.

Comment avez-vous imaginé la structure du film ?

On a navigué à vue pendant un an avec Mélanie Braux, ma monteuse, parce qu'on aurait pu faire beaucoup de films avec le matériau qu'on avait. Ce qui m'intéressait vraiment, c'était leur pensée et comment elles arrivaient ou pas à dire les choses. Il était évident qu'on ne pouvait pas découper la parole de Ioana parce qu'il fallait qu'elle existe dans la durée, dans les silences, elle avait besoin de temps. Ce n'était pas tant ce qu'elles disaient qui m'importait, mais comment. Lors du visionnage du premier "ours" il est apparu qu'il fallait étoffer mon personnage pour aider le spectateur à faire les liens et j'ai dû me résoudre à me mettre en avant.

Votre voix off prend une place importante.

Elle a été très dure à construire, c'est ce qui nous a pris le plus de temps : selon ce qu'on disait à chaque étape, selon ce que nos personnages disaient à leur tour, cela changeait tout l'équilibre du film. On avait besoin de cette voix, puisque c'est elle qui prend en charge l'analyse que les personnages ont toujours refusé de faire. Mais il ne fallait pas non plus qu'elle soit comme

un dieu qui sait tout face aux personnages qui ne savent pas. Il fallait accompagner délicatement. Ça a été assez compliqué, tout comme d'accepter l'idée d'être à ce point présente dans le film. Ça s'est imposé et on a pris le temps de le faire. Encore une fois, il y a des films où tu ne peux pas passer à côté du temps.

Trois générations apparaissent dans le film, trois temps pour une mémoire. Étonnamment, c'est Rodica qui semble avoir la parole la plus facile, comme si elle avait besoin d'évacuer aussi.

Dès que je lui ai demandé de me parler de son enfance - sans savoir ce qui lui était arrivé - Rodica a déversé sur moi tout ce qu'elle n'avait jamais réussi à dire à ses filles. Je pense que ma position à la fois d'étrangère et de pas étrangère, de « fille de la famille » mais aussi d'autre chose, de française n'ayant pas vécu cette réalité ni connu le communisme etc... Je crois que cela a été la base du film, avec les trois femmes.

Teona, elle, est très directe quand elle dit que le sujet ne l'intéresse pas.

Oui, mais en même temps elle dit que ça lui brûle les lèvres... Donc elle a compris, sans qu'on le lui dise, qu'il ne fallait pas en parler. C'est ça la force du secret et du déni. Quand j'ai commencé à faire le film en pensant d'emblée le faire avec trois générations, j'allais instinctivement dans cette direction. Car ce que je travaille ici, c'est comment un secret se perpétue d'une génération à l'autre.

Quand j'ai trouvé le titre "Après le silence" j'ai d'abord pensé qu'il n'était pas tout à fait juste, parce que pour moi ces femmes étaient encore dans le silence. C'est finalement un bon titre parce que c'est le film qui va les faire passer de l'autre côté du silence : le trajet vers le film comme le visionnage en famille du film.

Pensez-vous que le film va les aider à passer un cap ?

Ioana a fait le film pour sa fille, et moi aussi quelque part. Je ne peux pas avoir la prétention de changer les choses, je ne suis pas Dieu. Mais à un moment, j'ai compris qu'avec le montage, ces personnages allaient se répondre. Aussi, le simple fait de vouloir regarder le film ensemble, même en silence, alors qu'elles savent désormais de quoi il en retourne, cela va faire bouger quelque chose. Ceci dit, cela a déjà "travaillé" puisque Téona m'a dit qu'elle voulait faire des études d'histoire...

Vous clôturez le film avec une image du passé.

Certaines personnes ne comprenaient pas ce plan final et voulaient qu'il soit dans le Bucarest d'aujourd'hui. Pour moi il fallait une image d'avant, c'était évident. Ce plan représente ma réponse à ce que dit Ioana et il affirme que je suis d'accord avec elle : les choses n'ont pas changé. Il y a peut-être toute la modernité et le consumérisme, mais les choses n'ont pas changé encore dans la tête des gens. Et c'est normal. Faire un travail sur ce qui fait mal à l'échelle d'un pays, c'est compliqué. Ça ne se fera pas d'un coup de baguette magique.

■ Propos recueillis par Lucrezia Lippi et Sébastien Magnier

PROGRAMME JEUDI 22 MARS

CINÉMA 1

CINÉMA 2

PETITE SALLE

15H45 DA

RAÚL RUIZ #1

SOTELO

Raúl Ruiz

France

15', VO/FR+ESP

LA CHOUETTE AVEUGLE

Raúl Ruiz

France / Suisse

86', VO/FR

16H30 DA

DICK FONTAINE #1

WHO'S CRAZY? - DAVID,

CHARLIE AND ORNETTE

Grande Bretagne

27', VOEN/FR

SOUND ??

Grande Bretagne

27', VOEN/FR

16H15 DA

LETTRE D'UN CINÉASTE OU LE

RETOUR D'UN AMATEUR DE

BIBLIOTHÈQUES

Raúl Ruiz

France

16', VO/FR

SP

GRABIGOUJ, LA VIE DE LA

DISPARITION

Brigitte Cornand

France

47', VO/FR

ENTRÉE LIBRE

18H30 CM

KAKO SAM ZAPALLO SIMONA,

BOLIVARA

Igor Drljaca

Bosnie Herzégovine / Canada

9', VO/FR+EN

CF

DÉCOUVERTE D'UN PRINCEPE

EN CASE 3

Guillaume Massart

et Julien Meunier

France

59', VO/FR

+ DÉBAT

18H15 DA

48

Susana De Sousa Dias

Portugal

93', VO/FR

+ DÉBAT

18H00 SP

LES ATELIERS VARAN,

30 ANS DE RÉSTANCE

120'

ENTRÉE LIBRE

21H00 XD

COMBATTANTS #1

DOUGLAS BRAVO, LA GUERRE

DE GUERRILLA AU VENEZUELA

Georges Mattéi

Jean-Michel Humeau

Venezuela

90', VO/FR

+ JEAN-MICHEL HUMEAU

Mathieu Touren,

film en cours / extrait

+ DÉBAT

21H00 CF

APRÈS LE SILENCE, ce qui

n'est pas dit n'existe pas ?

Vanina Vignal

France

95', VO/FR

+ DÉBAT

RÉDACTION Lyloo Anh, Stéphane Gérard, Leïla Gharbi, Olivier Jehan, Mahsa Karampour, Daniela Lanzuisi, Gauthier Leroy, Lucrezia Lipoi, Sylvain Maestruggi, Sébastien Magnier, Julien Meunier, Anne-Lise Michoud, Marjolaine Normier, Alexandra Planelli, Amandine Poisson, Amanda Robles, Jean Sébastien Seguin
RÉDACTEUR EN CHEF Dorine Brun, Zoé Chantre, Mâté Peltier **MISE EN PAGE** Maxime Dendreaën **CONTACT** journaldureel@gmail.com