

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS • MARDI 17 AOÛT 2004 • N°2



EXPIATIONS

Proxy de Antti Peippo autour de Antti Peippo

Sur la photographie de famille, l'enfant blond ne sourit pas. Il a l'air réticent, infiniment méfiant. Peut-être la démarche d'Antti Peippo se reflète-t-elle dans ce cliché en noir et blanc, dans cette impossibilité de sourire qu'il affiche à l'âge de quatre, cinq ans : *“On forgeait déjà le nœud de mes problèmes. Beaucoup de choses passaient sous silence, et il fallait remercier Dieu pour les épreuves.”*

Dès l'ouverture du film, le ton est donné. De son lit d'hôpital, atteint d'un cancer, Antti Peippo cherche, en s'adressant directement à sa mère, la douceur du sens, la cohérence... Les archives sont exhumées des placards comme autant de mines prêtes à exploser. Son objectif a pour limites les contours des photographies qu'il caresse et

dé-visage durant ces vingt-trois minutes où le passé prend toute la place, “mange” le cadre et suffoque. La démarche, classique, porte loin de la nostalgie et la projection prend des allures de réquisitoire.

Comment révéler l'emprise ? Étrange décalage entre ce que les photographies donnent à voir et la réalité qu'il affronte alors. Un intérieur cossu, un couple uni, trois frères, un environnement artistique, des pique-niques et des bonshommes de neige... Il y a du Hammershoi¹ dans cet univers familial clos et comme habité par un secret, dans ces visages tournés vers les fenêtres, dans ces nuques éclairées par la lumière du Nord. La vie aurait pu être douce chez les Peippo ; il n'en est rien. Pourquoi cet enfant refuse-t-il obstinément

¹ Vilhelm Hammershoi (1864-1916), peintre danois.

...

de sourire ? Seul dépositaire d'une dette, d'une mauvaise conscience familiale, il est seul et embarrassé. "D'emblée, j'ai montré ma détresse", souligne-t-il, et la caméra s'y immerge, cherchant dans les recoins des visages des pistes, dans l'analyse des dessins des preuves. Sa caméra est une sonde ; sa voix, un lien entre les fantômes.

Les photographies, les petits films en Super 8 sont rapidement absorbés par une bande-son évocatrice, sa propre subjectivité. Derrière les images qui donnent à voir une famille aimante, la matière auditive offre le ressenti : la solitude et l'emprise. Les chants religieux enveloppent les premières minutes d'une dimension mystique et inquiétante. Ce sentiment lugubre est amplifié, ici par des pas qui s'enfoncent dans la neige ; là par une pelle qui creuse. L'enfance est convoquée, et pas le moindre rire, le moindre carillon. Cette résurgence prend des allures de cauchemar avec ses roulements de tambour, ses tirs de canon, ses balançoires qui grincent. Rarement mixés, les sons résonnent seuls, s'absentent et réapparaissent, surprennent et effraient, prêts à emporter les personnages dans leur sillage. De fait, les membres de la famille disparaissent, fauchés les uns après les autres.

Les ancêtres sont conviés et leurs visages montrent leur façade. Antti Peippo s'adresse à sa mère, victime elle aussi de la violence familiale : "Naturel-

lement, tu ne pouvais tout expier toute seule". Expiation : cérémonie religieuse en vue d'apaiser les colères célestes. À nouveau, les dieux menaçants, écrasants, cette dimension mystique que durant ces années sa mère alimente. Double calvaire : s'il porte en lui la mauvaise conscience familiale, il souffre aussi de son refus de l'entretenir. L'enfance ressemble à une longue prière. "Je ne t'abandonnerai point" (Josué I) ; "Il ne se perdra pas un cheveu" (Luc XXI) : en écho au mal-être, Antti Peippo affiche ces deux sentences bibliques comme une dernière ironie. Il rend ainsi à sa mère les termes du pacte familial, façon de déposer les armes.

Cheminaut le long de ces reliques familiales, la balade devient une oraison funèbre qu'il aurait composée pour elle : "Je n'ai pas accepté la mission que tu m'imposais, mais j'avais cependant assumé ta mission. Je l'ignorais encore". Au-delà de la réconciliation finale, thérapeutique, et du plaisir complaisant de l'enfance revisitée, il se dégage de *Proxy* cet air revêché d'expiation, de mauvaise grâce assumée, un désir malin et obsédant de faire parler les photographies à rebours, un goût de bronze sur la langue.

Sophie Berdah

ALLEMAGNE FANTÔME

Promenades entre chien et loup... de Anja Unger Ces films qui nous regardent

Cela commence par une comptine. Une douce voix d'homme chuchote en allemand un chant pour accompagner le sommeil, pendant qu'à l'écran, dans une scène tirée d'un film de famille, des enfants jouent gaie-ment avant de se coucher. En un français tinté d'accent, la voix d'une femme, celle de la cinéaste, se lève pour dire son enfance allemande, près de la Forêt-Noire. Dans l'interstice entre les deux langues, la langue maternelle et la langue apprise dans le pays où elle grandit, niche l'exil, l'origine du film. Anja Unger, élevée en France, retourne donc en Allemagne, cette terre natale qu'elle a quittée, dont elle s'est éloignée, qui peu à peu lui est devenue presque étrangère. Le film est une quête, dont le point de départ est cette origine paradoxale de l'exilé, qui ne connaît plus son pays mais le porte en lui comme un rêve, un territoire intérieur. Comme l'allégorique figure allemande du *Wanderer* auquel le film ne cesse de se référer, *Promenades entre chien et loup* se met en chemin vers un but lointain et

fuyant : traversant l'Allemagne d'Ouest en Est, la cinéaste part à la recherche de ce qui serait l'identité allemande, pour se réapproprier son pays et tenter peut-être de le raccorder avec ce territoire mental du souvenir.

Pour son enquête, Anja Unger suit différents trajets, utilise divers moyens, fait parler êtres, objets, paysages, et toujours entrelace les voix et les signes, noue des rapports pour essayer de mettre à jour l'objet de sa quête. Dès le début du film, dans une vieille malle familiale, des photographies, des documents sont scrutés, et tout le long du trajet ces images fixes et papiers administratifs seront interrogés, indices mutiques pouvant receler des fragments du puzzle, fragments qui s'embranchent aux autres éléments, vestiges d'une histoire intime qui ouvrent sur l'histoire du peuple allemand : ici, le souvenir d'un ancêtre postier, qui servit "au nom du Roi" et prit sa retraite à l'arrivée du Führer, raccorde aujourd'hui avec le portrait d'un jeune postier racontant ses difficultés à trouver du travail ; là, le "livret de généalogie"

de la race aryenne, créé par les nazis, précède une séquence autour du Rhin, emblème du nationalisme allemand, avant d'entrer cruellement en résonance avec cet entretien où une vieille tante de 92 ans évoque sa jeunesse sous Hitler avec nostalgie, tout en percevant la gêne que sa franchise installe. Ainsi, par bribes, l'histoire allemande se redéploie : la guerre, la fin de la guerre (dans son ambiguïté pour le peuple allemand : défaite ou libération), la découverte des camps et le silence qui suivit, la séparation du pays, la vie dans les deux blocs, les révoltes étudiantes et leur paroxysme atteint dans les attentats, la communication entre les deux États pour les familles séparées, la réunification... Chaque moment de l'histoire allemande est racontée par un individu singulier qui l'a vécu, dont elle a induit les modes d'existence, de pensée, de perception, histoire non "événementielle" mais composée de multiples subjectivités, histoire polyphonique et affective. Chaque individu, acteur de son histoire personnelle, semble plus qu'ailleurs

¹Anja Unger tente dans le film de donner une traduction au verbe "wanderen" : "on pourrait dire marcher, randonner, vagabonder, errer, migrer, c'est tout cela et beaucoup plus encore..." Le "Wanderer" est une figure du romantisme allemand.

témoin de l'histoire du peuple ; écoutés et filmés par Anja Unger, les entretiens sont des récits, deviennent les épisodes d'un conte ou d'une légende. L'histoire allemande se reconfigure à la fois dans sa dimension prosaïque, factuelle, et mythique, fantasmatique. Les signes de l'unité de l'Allemagne comme État et nation – le passeport, la monnaie, le drapeau – répondent aux signes plus obscurs de la psyché allemande – les

ailes menaçantes de l'aigle, mais aussi les arbres nus, la forêt sombre, un feu brûlant des pages, un bloc de pierre gravé du mot "Buchenwald". Entre les voix des témoins, et la propre voix de la cinéaste (voix guide, voix du trajet), entrelacée à elles, une autre voix traverse le film, masculine et dédoublée, une voix allemande dont l'écho résonne en français, récitant doucement des fragments de littérature allemande

(Schiller, Nietzsche, Hölderlin, Brecht). Ces fragments épars, réunis par le film, semblent ne constituer qu'un seul et long poème. De même le destin allemand, cette histoire chaotique d'un pays qui détruit et fut détruit, histoire en ruine d'un peuple désuni, se reconstruit peu à peu, retrouve une unité perdue par le montage des plans et le raccord des voix.

Safia Benhalm



CHRONIQUE LUSSASSOISE

Deuxième jour. C'était beau temps, les salles étaient pleines, les gens souriants. "Hi hi, on est loin des épaves comateuses de fin de semaine", pensa Jérôme en buvant son café, le cœur plein d'enthousiasme.

– Tu vas revoir *Tarnation* ? Moi je sais pas, il paraît qu'ce soir la sélection française est super.

C'est son amie Céline qui passe... et qui s'assoit...

– Ça s'appelle plus comme ça, rétorqua Jérôme, à cheval sur les noms et surtout sur sa tranquillité du petit matin.

Bon. Pour *Tarnation*, oui, ça faisait longtemps qu'il s'était pas fait un plein air.

– Moi c'est hors de question, une seule fois merci. C'est vraiment le syndrome du tout visuel. C'est du clip...

– Oui, oui je sais, l'interrompt Jérôme, déjà las de la joute qui s'engageait. Mais pour moi, le film pose une vraie question... quelque chose comme : le monde est-il encore une scène, est-ce qu'une scène y est encore possible ? Son amie lui adressa un regard interloqué.

Jérôme ne se laissa pas démonter :

– ... une scène, tu vois, au sens d'un espace tangible dans lequel pourrait encore se déployer une mise en scène... Les scènes théâtrales et cinématographiques traditionnelles permettaient une résolution cathartique des conflits qui fait défaut, c'est tout le nœud du film. Comme il n'y a plus d'enjeu d'espace, il n'y a plus d'altérité, plus de référent réel, et ça devient vertigineux.

– Tu me permettras de préférer des films dont le discours s'articule justement autour d'enjeux de mise en scène : comment faire avec le monde ? – plutôt que de stricts enjeux d'écriture, qui mettent l'énonciateur dans une position de pouvoir et non d'exposition.

– Tu parles comme si les images se donnaient encore dans un principe d'analogie ou d'écart avec le réel. Aujourd'hui le seul référent des images, ce sont les images elles-mêmes.

– Mais justement, le rôle du cinéaste, c'est de résister à ça, dis donc ! s'exclama Céline.

– Oh ! Sacro-sainte morale... vouloir toujours se situer plus haut que tout le monde ! Non, ce que j'aime c'est que Jonathan Caouette... il parle depuis sa place dans le monde, humaine et trop humaine, et pas "professionnelle". Il est pris dans des réseaux infinis d'images, et c'est depuis cette place qu'il tente de se reconstruire.

– Toi, tu es une vraie midinette ! De toute façon dès qu'il y a un enjeu vital, comme ici, genre "je fais ce film pour sauver ma peau", alors là... Et c'est pratique, ça résout toutes les questions très vite et très simplement.

– C'est pas simple, le rapport à un réel dégradé. Et pouvoir en parler de l'intérieur, c'est une grande émancipation.

Céline se tut. Un mois plus tôt, elle était parvenue à emmener Jérôme voir les neuf heures d'*À l'Ouest des Rails*, qu'elle avait adorées (griffithien, griffithien), et où Jérôme avait copieusement dormi.

Que pouvait-on bien faire pour lui ?

Gaëlle Lépingle

ENTRETIEN

AVEC OCTAVIO CORTAZAR

LA TRANSFORMATION D'UN MONDE

Por Primera vez - Al sur de Maniadero La Route du Doc

Octavio Cortazar (né en 1935) est l'un des principaux artisans du renouveau du cinéma documentaire cubain à partir de la révolution. Il a souvent traité du même sujet : la transformation du monde et la nostalgie qui en découle, ou comment le fait politique résonne dans l'humain. Par ailleurs, il s'est tourné vers le théâtre (mise en scène et direction d'une salle), l'enseignement (à la fameuse Eictv de San Antonio de Los Banos située à 40 km de la Havane) et les films de fiction (deux gros succès populaires en 1977 et 1981). Il est aujourd'hui vice-président de l'Uneac, Union nationale des écrivains et des artistes de Cuba.

École de la révolution

"L'Icaic (Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie) a été fondé en 1959, l'année même de la révolution : c'est la première grande institution culturelle créée par l'État. À partir de la révolution, beaucoup de cinéastes sont venus de l'étranger pour aider et former les jeunes réalisateurs cubains. La France, en particulier, a eu une influence déterminante sur le cinéma cubain, à travers Joris Ivens, Chris Marker, Agnès Varda... J'avais 24 ans à l'époque. Je suis entré à l'Icaic comme assistant de production, puis j'ai profité de mon séjour à l'école de cinéma de Prague, entre 1963 et 1967, pour voir de nombreux films qui ont été des sources d'inspiration importantes – par exemple Resnais et Antonioni. En même temps, chaque année, je me suis rendu au festival de Leipzig, où j'ai rencontré en 1964 Robert Flaherty".

Films de persuasion

"Il y a, pour moi, quatre types de films documentaires : les films d'observation, d'analyse, d'expression et enfin de persuasion. À l'intérieur des films de persuasion, il y a ceux de propagande et ceux de dénonciation. *Sobre un primer combat*, par exemple, est un film de dénonciation. C'est moi qui l'ai voulu : nous pouvions choisir environ 90 % des sujets de nos films. Même quand les thèmes étaient "suggérés" par l'Icaic, nous avions la liberté de les traiter comme nous voulions. *Sobre un primer combat* traite d'un événement ancien – un attentat américain de 1962 –, mais en 1971, avec Nixon au pouvoir, la menace américaine se faisait de nouveau plus forte. Je sentais que c'était le moment de témoigner de ce danger, pour re-motiver une conscience de défense. La structure du film était très précise : elle reprenait celle des films noirs américains des années 1940 que j'aimais beaucoup, notamment *13, rue Madeleine* de Henry Hataway. Nous pouvions mettre notre culture cinématographique au service de nos sujets. On peut faire de l'art dans n'importe quelle forme de documentaire. Regardez *Now*, de Santiago Alvarez : tout est dans la mise en scène".

¹ Guayabero sera projeté mercredi salle 5.



Transformation / Disparition

"Je voulais être témoin, à l'époque, des transformations à l'œuvre dans un pays sous-développé. À cette époque, lorsqu'on travaillait avec l'Icaic, il était facile de se procurer de l'argent et une équipe pour faire des repérages. Je suis parti, et j'ai trouvé des chasseurs de crocodiles (*Al sur de Maniadero*). Quoi de plus symbolique qu'un métier traditionnel comme celui-ci pour saisir un monde en train de disparaître ? D'autant que ce métier est spécifique à toute l'Amérique latine..."

Il y a toujours un double mouvement : le formidable essor d'un nouveau monde entraîne la disparition de l'ancien monde qu'il remplace. Cela fait surgir une nostalgie que l'on retrouve dans beaucoup de mes films. Dans *Por Primera Vez*, l'enchantement que représente la découverte du cinéma par un petit village se double de la disparition d'une innocence qui était due, pour une bonne part, à l'ignorance. De même pour *Guayabero*¹ : le processus révolutionnaire a changé beaucoup de choses, et les amuseurs publics sont en train de disparaître avec le reste. Le dernier plan est à rapprocher de celui des *Temps modernes* de Chaplin : le *guayabero* s'en va, à la fois vers le futur et vers sa disparition.

Au départ de ce film, l'Icaic m'avait proposé d'aller filmer un festival de musique. Arrivé sur place, c'était très officiel et ennuyeux. Pendant trois jours, je suis resté là sans filmer, il n'y avait pas la matière. C'est le dernier jour que j'ai rencontré ce groupe, où j'ai trouvé mon *guayabero*, exemple même de cette catégorie ancienne de chanteurs de *son* et de *trova*, d'un langage populaire où les formes sont mélangées. Je l'ai filmé, je l'ai inclus dans le documentaire musical qui était commandé, et du coup le *guayabero* est devenu célèbre. C'est après seulement que nous sommes partis tourner le véritable film : nous étions devenus amis, d'autant plus que j'étais pour une bonne part dans sa notoriété".

Propos recueillis par Gaël Lépingle

HORS CHAMP

SYLVAIN BALDUS, SAFIA BENHAÏM, SOPHIE BERDAH, BENJAMIN BIBAS, THOMAS GABISON, SÉBASTIEN GALCERAN, GAËL LÉPINGLE, BORIS MÉLINAND, ÉRIC VIDAL. REMERCIEMENTS À SAMANTHA RÉMY. PHOTOGRAPHIES : NATHALIE POSTIC (P.1) ET JACQUES LENG (P.2,3,4,5).

PRIMORDIAL RETOUR AU CONTEXTE

Now - 79 *primaveras* Santiago Alvarez La Route du Doc

Now et 79 *primaveras* sont deux démonstrations d'un cinéma en lutte. Démonstration renversante par l'énergie qu'insuffle la composition des sons et de l'image.

Santiago Alvarez apprend tardivement, à quarante ans, le métier de cinéaste, dans l'urgence nerveuse de l'instauration d'une nouvelle société, lorsqu'il intègre l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique (Icaic), créé dès mars 1959 par Fidel Castro. Un des vœux de la révolution était de propager la lutte auprès des peuples opprimés. *Now* clame la révolte des noirs américains, 79 *primaveras* soutient le Viêtnam contre l'invasion meurtrière des États-Unis.

Now, c'est tout d'abord un appel à la révolte, suite aux émeutes de Watts, scandé par la chanteuse noire américaine Lena Horne dans son interprétation en anglais, et version jazz, d'une chanson hébraïque. La chanson est le film. Et les images s'associent rageusement à la musique et à la voix, pour opposer à la force de l'injustice la puissance de la détermination. Elles sont pour la plupart photographiques, glanées par-delà les frontières dans un panthéon d'images qu'Alvarez considérait universelles.

"*Now, it's the time*": il est temps de ne plus accepter l'inqualifiable précarité de droit, le violent racisme et la sanglante répression policière dont est victime la communauté afro-américaine aux États-Unis. En contrepoint de la première image du film (une conversation apparemment détendue entre Martin Luther King et Lyndon B. Johnson), Alvarez précipite une succession d'images "*de todas partes y para todos*" : à un rythme de plus en

plus poignant s'accroissent les exactions commises par les blancs. Les photographies et les images en mouvement s'écrivent sur une partition qui nuance, immobilise, accentue la puissance évocatrice de chacune. L'utilisation du banc-titre, du recadrage, du trucage redonne mouvement aux témoignages photographiques figés, et les séquences filmées ponctuent la musicalité du montage de singulières respirations...

Si l'art de la mise en scène consiste, en premier lieu, à se réapproprié ces matériaux de toutes parts, l'art du montage chez Alvarez révèle pour tous le sens dramatique intrinsèque à ces images. Une courte séquence présente un enchaînement de plans très rapides, rythmés exactement sur plusieurs occurrences sonores du mot *NOW*. Ces plans sont issus de la même photographie plusieurs fois recadrée. Un policier tient en joue un homme à terre. Le fusil est sans compassion. Et, toujours plus aveugle, il devient l'unique sujet du plan...

Quand des flammes sont ajoutées à l'image du corps calciné d'une victime de lynchage ; quand la bannière étoilée est insérée côtoyant le drapeau nazi lors de solennelles réunions du Ku Klux Klan ; quand la ponctuation finale du film, au son et à la gâchette d'une mitrailleuse, est l'écriture du mot *NOW*, il s'agit sans ambiguïté d'un cinéma politique. "*Attraper la réalité telle qu'on la comprend, et non telle qu'on la voit*", telle est la démarche revendiquée par le cinéaste ; elle conduit politiquement, en l'occurrence, à instruire le regard du spectateur de l'agressivité du monde impérialiste.

79 *primaveras* évoque, lui, la mort d'Ho Chi Minh, leader du Parti communiste vietnamien, et, au travers d'une chronologie de sa vie, l'histoire du soulèvement contre les colonisateurs. 79 printemps vers la victoire. Pour Alvarez, l'issue du conflit au Viêtnam était connue, et s'annonçait inéluctablement favorable au peuple vietnamien. Le film s'ouvre sur l'éclosion d'une fleur que ne pourra pas détruire la bombe lancée du ciel. Il accuse frontalement les crimes américains, leurs photographies de trophées de guerre, tristement contemporaines. Il observe les victoires vietnamiennes. Mais il craint que le camp socialiste ne se fissure. Il s'inquiète avec lucidité pour l'avenir de la lutte. L'intelligence de cette lucidité s'accorde peu aux impératifs du film de propagande...

Il y a dans les compositions d'Alvarez une force fragile qui résiste aux accumulations de temps et de défaites. Ses films sont ceux d'un peuple en guerre, et, de fait, en résistance permanente. Le cinéaste investit l'écran non seulement par sa maîtrise rythmique, ses expérimentations troublantes, ses inventions narratives, et son habilité à faire avec des moyens pauvres de remarquables objets cinématographiques. Mais aussi parce que se reflète dans son travail une époque où se jouèrent de nombreux enjeux qui font le monde contemporain. À ce titre, il peut être utile d'aborder ce cinéma en se remémorant, s'imaginant ces années charnières, trop souvent enterrées par l'Histoire. C'est une distanciation primordiale à opérer pour ne pas se heurter trop définitivement à quelque déconcertant sentiment de manipulation.

Sylvain Baldus



PROGRAMME

SALLES **10h00** **14h30** **21h00**

1

PARCOURS

La pêche au feu (1960, 55')
C'est arrivé en Limousin (1959, 25')
Le colonel corse (1960, 33')
Mesaada à l'heure d'Evian (1961, 11')
Planning familial... (1961, 15')
Le budget d'un gréviste (1962, 11')
 de Jacques Krier
*Projection suivie d'un débat
 en présence du réalisateur*

PARCOURS

Les matinales (1967, 48')
Le conscrit de Longes (1962, 16')
Le prof de philo (1964, 32')
La montée (1970, 95')
 de Jacques Krier
*Projection suivie d'un débat
 en présence du réalisateur*

CES FILMS QUI NOUS REGARDENT

En Iran (2004, 20')
 de Claire Childéric
**Promenades
 entre chien et loup...** (2004, 94')
 de Anja Unger
*Projection suivie d'un débat
 en présence des réalisateurs*

2

LES SEUILS DU REGARD

800 km de différence (2001, 70')
 de Claire Simon
*Projection suivie d'un débat
 avec Alain Françon, Laurie Laufer
 Sylvie Lindeperg, Hervé Nisic, Soko Phay,
 Claire Simon*

CINÉMA EN PRISON

Mon ange (1999, 10')
 de Joseph Césarini et Adel L.
La vraie vie (2000, 26')
 de Joseph Césarini et Aziz B.
En sursis (2004, 6')
 de Yoanne D.
L'expérience de Yoanne (2004, 26')
 de Thierry Lanfranchi
Mirage (2000, 40')
 de Tiziana Bancheri, Francine B. et Maguy Y.
Projection suivie d'un débat

CINÉMA EN PRISON

L'épreuve du vide (2002, 60')
 de Caroline Caccavale et
 Abdoulaye Diop Dany
Si bleu, si calme... (1996, 80')
 de Eliane de Latour
*Projection suivie d'un débat avec
 Caroline Caccavale, Joseph Césarini,
 Jimmy Glasberg, Anne Toussaint
 et Jean-Pierre Lenoir*

3

CES FILMS QUI NOUS REGARDENT

La disparition (2003, 52')
 de Philippe Bernard
 et Juliette Cahen
Tableaux dans un grenier
 (2003, 59')
 de André Darteville
*Projection suivie d'un débat
 en présence des réalisateurs*

AUTOUR DE ANTTI PEIPPO

Sveaborg (1972, 23')
A stranger in Finland (1983, 25')
The Walls have Eyes (1981, 9')
 de Antti Peippo
Boy of Granit (1979, 10')
 de P. Aine, A. Peippo,
 O. Soimio et M. Virtanen
Grandad's Waking Dream (2003, 46')
 de Anu Kuivalainen

AUTOUR DE ANTTI PEIPPO

Three Secrets (1984, 17')
Proxy (1989, 23')
 de Antti Peippo
Love is a Treasure (2002, 57')
 de Eija-Liisa Ahtila

4

REDIFFUSION

Ody (2003, 29')
 de Etgard Bartenev, Denis Osokin
Fabric (2004, 29')
Landscape (2003, 60')
 de Serguej Loznitsa
*Projection suivie d'un débat
 en présence du réalisateur*

REDIFFUSION

La maison est noire (1962, 20')
 de Forough Farrokhzad
Bophana (1996, 60')
 de Rithy Panh
800 km de différence (2001, 70')
 de Claire Simon

REDIFFUSION

**The Key
 to Determining Dwarfs** (2002, 58')
 de Martin Sulik
Pelym (1998, 107')
 de Andrzej Klamt
 et Ulrich Rydzenski

5

LA ROUTE DU DOC

Now (1965, 6')
Noticiero 421, Sátira política (1968, 11')
El tigre saltó y mató... (1973, 16')
79 Primaveras (1969, 24')
 de Santiago Alvarez
Projection suivie d'un débat avec Tony Mazon

LA ROUTE DU DOC

Por primera vez (1967, 10')
Al sur de maniadero (1969, 26')
 de Octavio Cortázar
En un barrio viejo (1963, 9')
Nosotros en el Cuyaguatete (1972, 10')
Reportaje (1966, 11')
Desde la Habana ;1969!...(1971, 18')
 de N.Guillén Landrián
Rocha que voa (2000, 94')
 de Eryk Rocha et Bruno Vasconcelos

LA ROUTE DU DOC

Vecinos (1985, 16')
 de Enrique Colina
Suite Habana (2003, 80')
 de Fernando Pérez

ET PARCE QU'IL FERA BEAU À 21H30 EN PLEIN AIR **Tarnation** (2004, 88') de Jonathan Caouette

UNE URGENCE QUI DURE : Il y a un an, les Etats généraux du documentaire déclaraient l'état d'urgence suite à la signature du protocole du 26 juin 2003 réformant le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. Un an après... Qu'avons-nous fait ? Qu'allons-nous faire ? **Réunion-débat avec le groupe du 24 juillet SRF-ADDOC**, en présence de M. le Maire de Darbres, de Marie-José Mondzain et de Luc Clémentin (Les Plateaux tournants). **19 h Salle 2**