

L'HOMME DU PASSAGE

Le refuge de Nedïa Touïjer Ces films qui nous regardent

Le plan fixe d'un cimetière vu à travers une fenêtre grillagée laisse la place au plan fixe de l'agitation d'une rue tunisienne vue à travers cette même fenêtre... Entre-temps, la caméra s'est installée dans le lieu sacré des morts. Ce changement de point de vue n'est pas anodin : personne (croyant ou non) ne franchit les portes d'un cimetière sans ressentir qu'elles obligent à décélérer sa marche, à contourner les sépultures, à baisser la voix. Les condamnations unanimes qui suivent l'annonce de profanations de tombes le confirment *a contrario* : le lieu a ses règles qu'il faut respecter pour espérer l'appivoiser (la leçon de la séquence d'ouverture, initiatique, sonne comme une mise en garde), pour espérer apprendre de ses habitants.

À l'exception peut-être des tourneurs de table, tout le monde admet que rencontrer les morts est une gageure insurmontable. La réalisatrice Nedïa Touïjer contourne ce détail de la condition humaine ; mieux, elle le résout : renonçant à approcher les habitants permanents du cimetière, elle se tourne vers un de ses habitants "permissifs". Toute la journée, dans le cimetière de Tunis nimbé de ce blanc qui est la couleur du deuil dans la religion musulmane, un homme nettoie les pierres tombales et vend de l'encens en échange de quelques dinars. Le mendiant, comme figure classique de la marge, mais ici comme figure renouvelée de l'entre-deux : son regard n'est pas encore celui de l'au-delà, mais celui d'un ici trop peu là. Trop pauvre pour faire partie des vivants, trop proche des défunts et de leur famille pour ne pas penser continuellement à la mort, trop imprégné du lieu pour ne pas savoir l'absurdité de l'inutile et la valeur de l'essentiel...

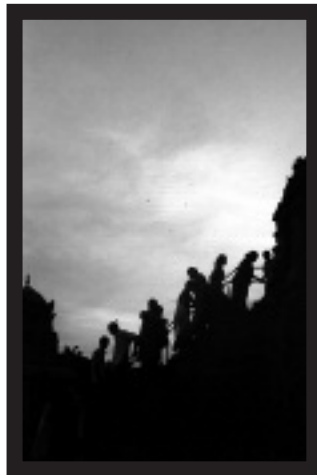
Cet intercesseur entre nous et Eux est un témoin invisible : on ne représente le sacré qu'avec des risques, avertissaient les iconoclastes... Nedïa Touïjer le dévoile dans quelques plans de ses mains blanchissant la pierre (pour retrouver son lustre, pour honorer le mort, pour réduire la distance qui le sépare de lui) et dans quelques plans de son ombre. De la fumée s'échappe de sa bouche, une cigarette, un dernier

souffle de vie ? Les familles des morts n'ont pas de visage non plus... Pas de plan rapproché : on n'aborde la souffrance et les larmes qu'avec quelques précautions. Le recueilli et l'intrus (le mendiant, la caméra) apprennent aussi cela dans un cimetière, à respecter la distance en-deça de laquelle ils dérangent.

En voix *off*, le film offre uniquement la méditation de l'homme qui mendie. Méditation sur sa vie, sur ses contemporains trop pressés, sur sa croyance d'une vie après la mort ("*nus et tous égaux là-haut*"), sur son désir parfois de rester au cimetière et de ne plus en sortir. S'isoler de ceux qui marchent dehors, trop vite, trop bruyamment, trop aveuglément ces êtres minuscules qui grouillent en tout sens, est-ce nous vus du ciel ou des fourmis vues au ras du sol ?, comme s'ils fuyaient la question à laquelle ils n'échapperont pourtant pas... C'est la force du mendiant : comme il dialogue avec la mort, sa voix est apaisée, réconciliée. Son regard, celui de Nedïa Touïjer, le nôtre se portent alors sur les arbres, les racines dans la terre et la cime tournée vers le ciel, une matière vivante transférée, dans ce lieu, en nos *alter ego* terrestres et célestes.

Refusant le tabou de la mort qui contamine nos sociétés occidentales, le film se confronte à la question ultime de la représentation : comment représenter l'irreprésentable, l'Inconnu ? Il se confronte à la question ultime de l'existence, donner un sens à la vie, donner vie à un sens (quel qu'il soit, divin, héritage des ancêtres, valeur...) pour ne pas être submergé par l'angoisse du dernier passage : ressentir ce qui "déborde" nos savoir et perception, ce qui dans l'homme "dépassé" l'homme. Il le fait sans apporter de réponse toute faite. La nuit tombée, notre voix intérieure peut relayer la voix *off* : dans l'acceptation de sa propre impuissance et de sa pauvreté face à la mort, il y a une fécondité, disait déjà Epicure. Le cinéma comme compagnon de voyage sur ce pas de plus qui fait de l'être humain autre chose qu'une vaine compilation d'organes. Le cinéma comme expérience de mise au monde de l'homme à la veille de sa disparition.

Sébastien Galceran



LES DISPARUS

Les pompiers de Santiago de José-Maria Berzosa Parcours

Par une mise en scène ingénieuse, et par l'incroyable boursoufflement de certains des protagonistes, par leur naïveté face à un interlocuteur malicieux, *les pompiers de Santiago* de José-Maria Berzosa met à nu l'absurde bêtise de certains membres de la classe dirigeante chilienne, au temps de la junte militaire du général Pinochet.

L'un des objectifs du coup d'État de 1973 (l'enjeu principal étant de couper court à l'aventure socialiste, si néfaste aux intérêts d'une classe minoritaire et ostensiblement liée aux intérêts étasuniens) était la réparation des expropriations menées par l'Unité populaire de Salvador Allende. Sur neuf millions d'hectares expropriés entre 1970 et 1973, la junte en a restitué quatre aux grandes familles, et redistribué seulement un aux seuls paysans n'ayant jamais revendiqué les terres des *latifundios*.

José-Maria Berzosa triche dès le titre. *Les pompiers* ne seront pas le sujet principal du film. Les pompiers, corps d'élite morale des nations, combattant du feu, dévoués toujours à la protection de leurs concitoyens, ne sont pas ici d'héroïques chevaliers magnifiés par une caméra en contre-plongée. Très vite, le regard s'extirpe du conte de fée.

Berzosa ne s'intéresse pas aux exploits, même si la première séquence est dédiée au compte-rendu d'une intervention aussi glorieuse que bouffonne (une frénésie shaddockienne s'empare des pompiers en uniforme de parade qui s'acharnent à pomper l'eau indispensable à l'extinction d'un feu).

Il utilise la focalisation sur une brigade de Santiago (qui affirme son indépendance et sa laïcité mais dont les collusions et les amitiés contredisent rapidement cette dévotion laïque) comme chemin d'accès aux coulisses du pouvoir.

Le secrétaire général des pompiers est un fervent admirateur de Napoléon et, historien d'opérette dans le civil, son ouvrage sur l'histoire de l'uniforme militaire chilien, depuis les origines, est dédié



à son *excellence* le Général Pinochet.

Le doyen d'université, joueur d'échec, membre du *Club de l'Union* et pompier, s'indigne encore de l'idée scandaleuse, émise par le gouvernement d'Unité Populaire qui visait à transformer le gigantesque local du Club en centre d'accueil pour les mères et les enfants, ou en centre culturel. Il est cependant le personnage principal d'une séquence grandiose : sous une coupole immense, et grâce à un long zoom arrière, puis avant, qui présente un espace insolent de démesure, Berzosa introduit l'interview de ce doyen peu avare de litanies réactionnaires. Le choix de mise en scène, exubérant et disproportionné, emprisonne le vieil homme dans l'absurde. Il est isolé avec un partenaire d'échec, minuscule dans une salle immense. Le décalage entre le point de vue et le sujet entraîne un vacillement vers le ridicule. Et pourtant le doyen accepte le dispositif, parce que son orgueil se réjouit sans doute d'entendre le vide impressionnant et luxueux dans lequel résonne chacun de ses mots. Et parce qu'à l'évidence, Berzosa sait dissimuler ses véritables intentions au moment du tournage...¹

Selon le secrétaire général, toutes les classes sociales de Santiago sont présentes au sein de la brigade. Berzosa, perplexe, accompagne ainsi quelque temps le pompier désigné comme représentant du prolétariat. Le discours de cet homme s'avère étriqué, conformiste, symétrique au cadre très resserré choisi par le cinéaste. Depuis l'intérieur de sa voiture, le soi-disant prolétaire se révèle employé de banque. Classe moyenne *civilisée* et *tranquille*... Il faut assurer ses acquis : une voiture, une maison, une petite fête entre collègues. Et toujours, la matérialisation par le cadre de cette étroitesse qui renie dans l'indifférence l'exaltation populaire que vécut le Chili entre 1970 et 1973... Un des pompiers de la

¹ Pour Pinochet et ses trois généraux, il a réussi à s'introduire dans les salons personnels de chacun des généraux de la junte. Et chacun s'y révèle dans sa médiocrité propre, embarrassé par le déséquilibre invisible que Berzosa laisse flotter, mais rassuré par la platitude apparente des questions posées... (film projeté salle 1 - 14h30)

brigade, présent lors de l'évacuation du palais de la Moneda du corps d'Allende, le 11 septembre 1973, souffle à demimot sa fierté d'avoir été acteur d'un tel événement...

Le chemin, détourné, finit par éloigner définitivement le récit de son objet initial. Détour lumineux vers la frontalité : les dispositifs de Berzosa ressemblent à des pièges pharaoniques pour gros gibiers. Mais une fois la proie prise au piège,

son envergure diminue comme le beurre au soleil. Reste la fatuité, et en creux l'évidence d'un pouvoir usurpé.

Les pompiers de Santiago est un film sur les crimes de la junte militaire chilienne. Intercalées, entre la mauvaise foi fréquente de ceux ayant su profiter du changement de régime, quelques séquences laissent la parole aux familles des hommes disparus, enlevés sans aucune forme de procès par la police. Ces images

de femmes et d'enfants, plus simples et plus rares, sont le pendant tragique de la mauvaise comédie jouée par les pantins déshabillés par Berzosa.

Il filme sans fioriture ces épouses, épuisées par des mois de recherches infructueuses et d'attentes désespérées.

Sylvain Baldus



CHRONIQUE LUSSASSOISE

La foudre s'était abattue sur l'église. La salle 2 s'était transformée en hall de réfugiés, le Blue Bar en vaisseau perdu dans la tempête, le village entier en une vaste piscine. Jérôme se remettait de ses émotions, tandis qu'Antoine, la cinquantaine bien tassée, lui faisait partager le vaste champ de ses réflexions cinématographiques. Impossible d'en caser une : Jérôme le laissait parler en attendant la potentielle séance du soir.

– Quand tu vois les films de Krier et de Berzosa, c'est vraiment la mesure du temps qui a passé. Ce que la télévision permettait !

– Je sais pas si c'est la télé ou simplement l'époque elle-même qui était traversée par des mouvements esthétiques d'une plus grande ampleur, tenta Jérôme.

– On dit toujours ça pour justifier la médiocrité. C'est une excuse à la paresse...

– Mais on voit pas ces films de la même manière : ils se sont inscrits depuis dans une certaine histoire du cinéma. *Le Prof de philo*, par exemple, me faisait penser à la fois à Clouzot et à Eustache, au *Corbeau* et au *Père Noël*,

c'était très étonnant sur la distance.

– C'est magnifique. Et c'est fini.

Là-dessus, Antoine aspira les dernières gouttes de son dernier verre. C'était le signe avant-coureur d'une grande tirade : Jérôme se voyait déjà subir les tartes à la crème de la télé-réalité et bien sûr du docu-fiction. Gagné.

– Même *Le Monde*, même Garrel, tout le monde donne sa caution, "oui pourquoi pas, gnagnagni gnagnagna", mais bordel c'est pas du documentaire ! C'est une spoliation pure et dure, et de surcroît en plein débat sur la définition d'une œuvre audiovisuelle, avec tous les enjeux qu'on sait ! Les mots sont importants, Jérôme.

Et pof. Droit dans les yeux. Grand moment solennel, Antoine agrippa Jérôme pour ne pas s'écrouler :

– Bienvenue à la grande auberge du docu ! Tout le monde y a sa table ! Après le programme de flux et le journalisme télévisé, c'est au tour de la fiction pédagogique de s'asseoir !

Jérôme ne résista pas au plaisir de la provocation :

– Moi je trouve tout ça très logique. On voit bien avec Krier comment les codes du cinéma classique, pour aller vite "de fiction", sont passés à la télévision. Quand je tombe sur un feuilleton documentaire aujourd'hui, j'adore retrouver ça, des souvenirs liés à ces plaisirs-là. Un peu rétrécis d'accord...

– Tu me fais de la peine. "Tous des héros", avec leurs guns, leurs bistouris, leurs lances d'incendies, leur string olympique...

Jérôme risqua :

– Je sais pas s'il faut être méprisant comme ça...

– Ah oui, j'oubliais, "rester populaire"... Ben ça aussi ça a changé depuis l'ORTF... Dorénavant le geste d'un cinéaste documentaire, c'est de produire une radicalité qui l'apparentera plus aux artistes et aux plasticiens qu'aux réalisateurs traditionnels. Là !

Antoine fixa son verre vide, saoulé par ses paroles autant que par le vin ardéchois... Jérôme sourit. Pourvu que ce soir le film soit beau, terriblement beau : il le dédierait secrètement à son interlocuteur enflammé.

Gaël Lépingle

ENTRETIEN

FILMER SOUS CONTRAINTES

L'armée russe en Tchétchénie, l'ancienne société est-allemande, la "clôture de sécurité" israélienne empiétant sur les territoires occupés, le Rwanda dix ans après le génocide... Autant de contextes où l'acte de filmer se heurte à un ordre politique ou social maintenu par la force. Pour les réalisateurs concernés, cela suppose de se confronter à des contraintes susceptibles d'entraver le développement de leur propos cinématographique. Dans une série d'entretiens, des cinéastes présents à Lussas proposent leurs solutions.

I, CRÉER UN ESPACE POUR INVERSER LES RÔLES

ANNE TOUSSAINT

Sans elle(s) Cinéma en prison

Dans le processus d'élaboration et de distribution de votre film, quelles contraintes avez-vous rencontrées ?

En 1995, il y a eu un protocole entre les ministères de la Justice et de la Culture pour faire entrer la culture en prison. Plutôt que d'initiatives individuelles, il s'agit d'interventions culturelles le plus souvent institutionnalisées. Sans elle(s) a été réalisé dans le cadre d'un atelier vidéo. Nous disposons d'un studio de 30 m² dans l'ancienne chapelle, au centre de la prison de la Santé (Paris), avec du matériel de tournage, de montage, de diffusion. Nous travaillons, sans surveillance, deux jours par semaine. Mais entrer dans la prison prend du temps avec les contrôles. Les prisonniers, dispersés, ne se déplacent pas facilement. Tout est soumis à autorisation, les demandes doivent être précises et argumentées, les réponses peuvent prendre deux à trois semaines. Cela dépend aussi de la volonté du gardien qui va ouvrir la porte. À part les cellules, tous les lieux sont des lieux de passage, on ne peut s'y arrêter, y discuter. Et si l'on plante un tournage, il est difficile de le refaire, l'insistance est tout de suite suspecte. Comme de vouloir s'installer dans la durée : le travail sur ce film a duré neuf mois, alors que la prison est un lieu de rupture permanent. Dans le processus de création à chaque séance, les choses ne viennent pas tout de suite, il y a un temps de mise au travail. L'heure de fin ne peut être dépassée, le temps de la rencontre ne colle donc pas forcément avec le temps carcéral dont nous sommes dépendants.

Selon le ministère, les prisonniers ne doivent pas être les sujets des activités. Et au premier niveau, pour certains surveillants à l'intérieur de la prison, il est difficile d'admettre que des prisonniers aient un espace de création et de construction, que celui qui est regardé puisse devenir regardant. Les surveillants ou membres des services sociaux qui nous suivent le font sur la base d'un engagement individuel. Et surtout, les détenus sont dans une contrainte extrême,

celle du non-choix où on ne leur permet pas de désirer quoi que se soit. Là, il s'agit de décider de passer à l'acte cinématographique pour pouvoir désirer quelque chose.

Face à ces contraintes, quelle a été votre démarche ?

Dans le cadre d'un atelier de réflexion sur le cinéma avec les détenus, nous réalisons une programmation diffusée sur le canal interne de la prison, des rencontres avec les réalisateurs. Cela permet aux participants de se connaître, d'échanger, de se familiariser avec l'image, l'écriture et la technique. Au bout d'un temps peut surgir l'envie de produire quelque chose. J'attends que cette envie émerge.

Pour *Sans elle(s)*, nous avons décidé de travailler sur l'absence. Dès le début, les participants avaient une forte envie de sortir de la salle pour aller filmer dans la maison d'arrêt. Il me semblait plus intéressant de filmer l'expérience de la prison plutôt que la structure. Pas la matière monobloc du bâtiment mais plutôt leurs images mentales. Je leur ai demandé d'écrire longuement sur le sujet, de collecter de la matière,

des images et des sons. J'ai alors fait un travail d'interprète sur un mot, une fixation – en prison, il y a toujours un ressassement – pour faire la relation entre ce que l'on voit physiquement en ce que l'on voit intérieurement.

Plus que cinéaste, je suis aussi médiatrice. J'amène le premier regard de l'extérieur, la réflexion sur la place de spectateur. Lorsque je suis entrée dans la prison, ce n'était pas pour filmer. Le cinéaste a une place de pouvoir, c'est celui qui regarde. Je ne voulais pas à l'intérieur de la prison remettre un échelon supplémentaire dans la hiérarchie des regards, sachant que celui qui a le moins ce pouvoir, c'est le prisonnier. La place que j'ai occupée, c'est plutôt de trouver et créer l'espace pour permettre une inversion, pour que la prison soit racontée mais du côté du prisonnier. Pour qu'il prenne le pouvoir sur ce qu'il a envie de regarder et de montrer aux autres. Le documentaire permet de



...

créer cet espace cinématographique où investir cette subjectivité. Certains, depuis qu'ils sont en prison, se plaignent de ne plus voir d'images. Il s'agit pour eux de retrouver les images, donc de donner du regard plus que de la parole.

Malgré ces contraintes, quels propos émergent de votre film ? À destination de quel public ?

Ce film a été depuis le début fait pour être montré à l'extérieur. Les auteurs ne souhaitaient pas forcément, même après leur sortie de prison, rencontrer le public : il y a toujours une ambiguïté, un risque, qu'ils ne soient vus que comme des détenus. Lorsque le film était montré, nous mettions en place un dispositif, le vidéo-parloir, cabine de la taille d'un parloir où les spectateurs pouvaient enregistrer leurs réactions. Certains spectateurs n'y parlaient pas que de la prison, comme cette femme de marin qui a parlé de son rapport douloureux à l'absence, au temps.

On peut aussi poser un sujet qui n'est pas directement lié à la prison, mais il ne sera de toute manière traité que

par le biais de la prison. Les détenus ne peuvent pas être déplacés mentalement au point de parler d'autre chose. C'est donc interroger quelque chose de l'extérieur, et le mettre en relation avec la prison. Pour parler depuis la prison plutôt que de la prison. Une façon pour que les participants aux ateliers puissent apparaître, même si on ne les voit pas, comme des individus à part entière avec leurs univers, et une vie qui dépasse la prison.

Propos recueillis par
Sophie Berdah et Boris Mélinand

AUTOMNE BRUMEUX DES EAUX MÉLANCOLIQUES

L'Absence de tous bouquets Mathieu Petit Rencontres - Les films de fin d'études

“ Demain, je fuirai l'Ardèche, ce nom me fait horreur. Et pourtant il renferme les deux mots auxquels j'ai voué ma vie : art, dèche. Tu vois, je suis misérable, je fais des calembours”. En 1864 à Tournon, Stéphane Mallarmé écrit à un ami. En 2004, la caméra de Mathieu Petit longe le serpent des trottoirs de Tournon et enlace progressivement la ville. Sa caméra panote et s'arrête quand la symétrie du plan est respectée : les voitures garées en épi, leurs capots initiant le chemin vers la tour du château en ligne de fuite. Le regard s'arrête parce qu'il savait d'avance où il allait, ce vers quoi il tendait ; une séquence de *L'Absence de tous bouquets*, construite à partir de lettres qu'envoie Mallarmé à un ami et d'extraits d'*Hérodiade*, poème qu'il commença sans l'achever dans cette ville ardéchoise où il était alors professeur d'anglais.

Le panoramique non pas comme immersion dans la subjectivité de Mallarmé mais plus encore : moyen d'endosser sa démarche, sa puissance

destructrice et créatrice. S'approcher au plus près du ressenti – non pas les mots tels qu'on les dit, mais tels qu'on les entend –, sans même parler des “mystères”. Être son propre Mallarmé : douce ambition, tendre modestie. “*Je me crois seul en ma patrie et tout autour de moi vit dans l'idolâtrie*”, dit le poème. La mélancolie incontrôlable et la lucidité qui éloigne des autres. La souffrance irrépressible et l'esprit avide de liberté.

Mathieu Petit écarte progressivement le “rideau de l'unique fenêtre”. En donnant sa vision de Tournon, du lycée où Mallarmé râlait d'enseigner, et de l'intérieur de la maison où il “séjourna” – comme disent les toutes naïves plaques commémoratives –, le réalisateur s'écarte des images illustratives. Aux feuilles mortes, préférer l’*“automne brumeux des eaux mélancoliques”*. À la mort du regard, l'image incarnée. “*Mieux percevoir le Rhône*” pour s'imaginer partir.

Le sujet du film n'est évidemment pas Mallarmé (sauf en forme d'homme qu'on imagine vivant et intime de la part du cinéaste) mais le film est

mallarméen. “*On aime voir dans leur intérieur ceux auxquels on pense et je sais que tu penses à moi*”, écrit Mallarmé à son ami, pour s'excuser d'avoir noirci de trop nombreuses feuilles de papier à lettres. Langue filmique, fille de Mallarmé, qui suscite essentiellement les projections personnelles et respecte l'écoute de l'Autre. Film mallarméen qui incite à penser que l'acte de création – le verbe et l'image – est de donner à voir son “intérieur” et qu'il s'accompagne de la sincérité absolue de l'auteur et d'un don d'amour.

Sébastien Galceran

HORS CHAMP

ATTENTION ! C'EST TOUJOURS L'AFFICHAGE DES PANNEAUX QUI PRÉVAUT SUR CE

PROGRAMME

| SALLES | 10h00 | 14h30 | 21h00 |
|--|---|---|--|
| 1 | <p>PARCOURS</p> <p>Les ouvriers noirs de Paris (1964, 25') La rue du moulin... (1957, 25') Sarcelles, 40 000 voisins (1960, 15') Une histoire d'amour (1963, 51') de Jacques Krier</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence du réalisateur.</i></p> | <p>PARCOURS</p> <p>Les pompiers de Santiago (1978, 75') Pinochet et ... (2004, 100') Les bienheureux (Ep. 3) (1986, 62') de José-Maria Berzosa</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence du réalisateur.</i></p> | <p>PARCOURS</p> <p>Le musée de la police (1967, 20') Joseph et Marie... (1979, 75') Des choses vues... (1979, 61') de José-Maria Berzosa</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence du réalisateur.</i></p> |
| 2 | <p>CINÉMA EN PRISON</p> <p>Sans elle(s) (2001, 59') de Anne Toussaint, Hélène Guillaume</p> <p><i>Projection suivie d'un débat avec Caroline Caccavale, Joseph Césarini Jimmy Glasberg, Jean-Pierre Lenoir et Anne Toussaint.</i></p> | <p>CINÉMA EN PRISON</p> <p>9m² pour deux (2004, 23') de Joseph Césarini, Jimmy Glasberg</p> <p><i>Projection suivie d'un débat avec Caroline Caccavale, Joseph Césarini Jimmy Glasberg, Jean-Pierre Lenoir et Anne Toussaint.</i></p> | <p>CES FILMS QUI NOUS REGARDENT LES MOTS FACE AU POUVOIR</p> <p>Efremov,... (2004, 52') de Iossif Pasternak</p> <p>La langue ne ment pas (2004, 80') de Stan Neumann</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence des réalisateurs.</i></p> |
| 3 | <p>10h15 CES FILMS QUI NOUS REGARDENT QUESTION DE TEMPS</p> <p>Le refuge (2003, 25') de Nedja Touijer</p> <p>Fermeture définitive... (2004, 58') de Bojena Horackova</p> <p><i>Projection suivie d'un débat avec Bojena Horackova</i></p> | <p>14h45 MARCO BELLOCCHIO</p> <p>Addio del passato (2003, 47') Sogni Infranti (1995, 52') de Marco Bellocchio</p> | <p>21h15 MARCO BELLOCCHIO</p> <p>Le sourire de ma mère (2004, 102') de Marco Bellocchio</p> |
| 4 | <p>10h30 REDIFFUSION</p> <p>Sveaborg (1972, 23') A stranger in Finland (1983, 25') The Walls have Eyes (1981, 9') Boy of Granit (1979, 10') Three Secrets (1984, 17') Proxy (1989, 23') de Antti Peippo</p> | <p>15h CES FILMS QUI NOUS REGARDENT LES STRATES D'UNE NATION</p> <p>En Iran (2004, 20') de Claire Childéric</p> <p>Promenades entre chien et loup... (2004, 94') de Anja Unger</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence des réalisatrices</i></p> | <p>21h30 REDIFFUSION</p> <p>Les matinales (1967, 48') Le conscrit de Longes (1962, 16') Le prof de philo (1964, 32') Sarcelles, 40 000 voisins (1960, 15') Une histoire d'amour (1963, 51') de Jacques Krier</p> |
| 5 | <p>10h15 LA ROUTE DU DOC</p> <p>Yo también te haré llorar (1984, 18') de Enrique Colina En Guayabero, mamá... (1986, 31') de Octavio Cortázar M.S. (1970, 22') de Enrique Pineda Barnet La Época, ... (1999, 27') de Juan Carlos Cremata Almacén (2001, 20') de Henry Eric, Yván R. Basulto</p> | <p>14h45 LA ROUTE DU DOC</p> <p>Douglas y Jorge (1979, 14') de Bernabé Hernández Simparelé (1974, 30') de Humberto Solás Octubre del '67 (1988, 34') de Rebecca Chávez, Ramón García ¡Viva la República! (1972, 100') de Pastor Vega</p> | <p>21h15 LA ROUTE DU DOC</p> <p>La Clase (2003, 36') de Eloy Encisco Jose Manuel, la mula ... (2003, 14') de Elsa Cornevin Nada con Nadie (2003, 14') de Marcos Pimentel Café con Leche (2003, 30') de Manuel Zayas Chicosis (2001, 10') de Isabel Espronceda</p> <p><i>Projection suivie d'un débat avec d' Elsa Cornevin et Manuel Zayas</i></p> |
| <p>21H30 EN PLEIN AIR, SOUS L'ARC EN CIEL Conversation de salon (2004, 30')</p> <p>Dans les champs de batailles (2004, 90') de Danielle Arbid</p> <p>21H30 SCAM : NUIT DE LA RADIO : départ des navettes pour St Laurent devant l'église 1^{er} départ : 20h00 - 2e départ : 20h45</p> | | | |

CONCERT 23H30 JEAN-CHRISTOPHE CHATILLON ET MARIANNE MOLINA : Green Bar