

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS • VENDREDI 20 AOÛT 2004 • N°5



LES LIENS DU SANG

La peau trouée Julien Samani Ces films qui nous regardent

Malgré des prémices peu engageantes sur lesquelles plane l'ombre dévorante de la télévision (ballet aquatique de dauphins et couchers de soleil carte postale), *La peau trouée* est une épopée humaine et cinématographique hautement captivante. Passé les premiers plans d'ouverture, ce que l'on pressentait comme un reportage de plus sur la pêche en haute mer – avec commentaire obligé sur l'état des forces économiques, juridiques et écologiques en présence – s'avère en fait une fausse piste. En effet, le beau film de Julien Samani, au titre énigmatique, ne s'intéresse pas aux lois élaborées à Bruxelles ou ailleurs qui fixent les différents moratoires, quotas ou autres sanctuaires marins. Pas plus qu'il ne dresse le portrait d'une catégorie socio-professionnelle au bord de l'épuisement, ni ne milite en faveur de la protection d'espèces en voie d'extinction. Autant de "sujets" certes d'importance, mais largement balisés par les grands médias de l'audiovisuel ou de la presse écrite.

De fait, *La peau trouée* est une aventure sensible d'une tout autre envergure. Tendue vers un unique objectif, une pêche sanglante, le film est un document rare sur une forme de vie enracinée dans des temps immémoriaux.

Embarqué pendant quinze jours avec cinq pêcheurs de requins-taupes au large de la mer d'Irlande, Julien Samani enregistre des gestes séculaires qui visent à la féroce mise à mort de dizaines d'énormes poissons. Conçu comme un triptyque, le voyage auquel nous sommes conviés démarre sur un rythme léger. Manger, prendre le quart, dormir, scruter le ciel, rester en contact radio, préparer les appâts, jeter les filets : autant d'actes de la vie quotidienne à bord d'un bateau mais effectués, paradoxalement, dans un quasi mutisme.

Si dans notre monde résolument dévolu au bavardage de la communication ce resserrement de la parole peut dérouter, il est en revanche l'une des clés du film. Cette pénurie de mots ouvre indéniablement

...

un vaste champ de possibles pour le cinéma, qui ne passe plus seulement par l'information verbale ou l'injonction. Il faut donc lâcher prise. Abandonner un certain nombre de repères pour s'attarder sur les visages de ces marins taiseux qui brûlent de leur présence la pellicule. Sans se douter que la mort à venir gît déjà dans les sourires complices à peine esquissés, ou les regards, exceptionnellement "caméra", comme si celle-ci s'était peu à peu éclipsée.

C'est pourtant par un cri puissant ("*Fish !*") que le film, rompant avec son rythme nonchalant, bascule brusquement dans une dimension archaïque pour le moins imprévisible. Une fois la présence des poissons avérée, le moment de la pêche proprement dite vire au rituel primitif. Se penchant dangereusement au dessus du bastinage, harponnant, à l'aide de puissants crochets et à une cadence infernale, les proies emprisonnées dans les mailles du filet, les hommes transforment la parcelle d'eau de mer sur laquelle ils opèrent en un champ de bataille sanguinolent. En transes, comme possédé par la tâche à accomplir, l'équipage œuvre sans discontinuer dans le bruit assourdissant des machines, et c'est le cœur parfois bien accroché que l'on assiste à la métamorphose de la cale du bateau en salle mortuaire.

Serait-ce la violence convulsive de ces étranges créatures marines ? La construction d'un climax parfaitement dominé (avec progression graduelle,

acmé et retour à la normale) ? La captation instinctive d'un climat sacrificiel au voisinage des écrits théoriques de Georges Bataille ou des crucifixions colorées de Francis Bacon ? Toujours est-il qu'une obscure tension érotique travaille ces images. Car c'est le propre des grands récits cinématographiques, notamment, que d'échapper à la raison et à la volonté de maîtrise de leur créateur. Une perte, souvent décisive, pour que le cinéma s'ouvre à une pluralité de lectures ou de sensations. Et que le spectateur soit (at)tiré vers des zones plus sombres de la psyché où la complexité des expériences humaines s'exprime sur un autre mode, ici ésotérique.

Engagé dans une recherche forcément insensée et dérisoire, Julien Samani renoue sobrement avec la grande tradition du cinéma direct. Ses images, ce qui n'est pas rien du point de vue de la transmission de l'art cinématographique, en convoquent d'autres. Les épopées lyriques et poignantes de l'Italien Vittorio de Seta, ou les films (estampillés Office National du Film) des Québécois Michel Brault et Pierre Perrault, recueils fascinants sur la pêche traditionnelle au large de la Sicile (*Contadini del mare*, 1955) ou dans le fleuve Saint-Laurent (*Pour la suite du monde*, 1963). Sans aucune concessions au folklore, avec pour seuls commentaires sonores la clameur des hommes, le tumulte des flots et le bruit des machines, *La peau trouée* s'inscrit à son tour dans une mémoire qui lie le geste à la technique.

Éric Vidal

PARTICULES INSÉPARABLES

Mur Simone Bitton Plein Air

Comment ne pas condamner le gouvernement israélien ? Comment ne pas soupçonner le transfert forcé de population – modalité internationalement reconnue de crime contre l'humanité – lorsqu'un village entier est coupé de ses terres fertiles ? Comment même ne pas craindre une forme de génocide, dès lors que la malnutrition infantile fait son apparition dans les territoires occupés les plus isolés¹ ? Ces préoccupations, prégnantes depuis l'accession d'Ariel Sharon au poste de Premier ministre en février 2001, ont été avivées par la construction dès juin 2002 de la "clôture de sécurité" par laquelle Israël entend se séparer des Palestiniens et se protéger du terrorisme venu de Cisjordanie. Une clôture alternant des portions en béton de huit mètres de haut et des tronçons de barbelés, clôture qui fut condamnée en juillet par la Cour internationale de justice de La Haye.

Dans son film *Mur*, grand prix

du dernier Festival international du Documentaire de Marseille, Simone Bitton enquête sur l'érection de cette barrière. Mais pour elle, il ne s'agit pas tant de condamner moralement un projet que de rendre compte en détails de son avancée. L'ouvrage, d'abord, frappe par son immensité : travellings interminables sur une barrière qui s'étire à l'horizon, plans rapprochés sur des blocs de béton trop grands et trop lourds pour les ouvriers qui les manipulent, coût moyen de deux millions de dollars par kilomètre édifié... Il choque ensuite par la violence qu'il déploie : violence faite à une terre pourtant sacralisée, avec des milliers de mètres cubes de champs retournés ; violence subie par les Palestiniens de Cisjordanie, spoliés de leurs vergers et surveillés depuis des miradors ou des hélicoptères de combat ; violence infligée également aux Israéliens, rendus aveugles par cette clôture opaque.

La progression de l'ouvrage est lente,

mais certaine. Déplacés par une grue dont le rouage tourne de façon inquiétante, les pans de mur filmés en plan fixe viennent inéluctablement obstruer la totalité de l'écran. Il y a pourtant une faille dans ce *Mur*, une insondable fragilité. Une incapacité, malgré le gigantisme des moyens déployés, à atteindre les objectifs qui lui ont été assignés. L'obstination des Cisjordaniens à franchir l'obstacle de béton pour aller travailler ou rendre visite à leurs proches, la dérisoire facilité avec laquelle un Palestinien traverse un rideau de barbelés, la gêne d'un vieil Israélien d'origine irakienne avouant qu'il se sentait mieux dans son pays natal, la honte d'un enfant israélien refusant que sa mère parle arabe à la maison... Autant de traits qui révèlent l'impossibilité d'une séparation unilatérale par le mur et pointent son inefficacité en termes de sécurité.

Car de part et d'autre de ces stèles en béton, la vie poursuit son cours

et les corps se déplacent, dégagés de tout asservissement. Côté israélien, les enfants dessinent sur le mur ; côté cisjordanien, les Palestiniens s'appuient sur lui pour fonder leur résistance. Gros plans sur ces mains qui à travers les barbelés se rejoignent et s'aident à passer, peu importe la peine, peu importe la durée. Peu importe aussi l'attitude solennelle qu'affiche Amos Yaron, Directeur général du ministère de la Défense, dont les contre-sens politiques donnent envie de s'agiter. C'est ici que réside la puissance de *Mur* : rendre civil, inlassablement mobile et audacieux. À la fin du

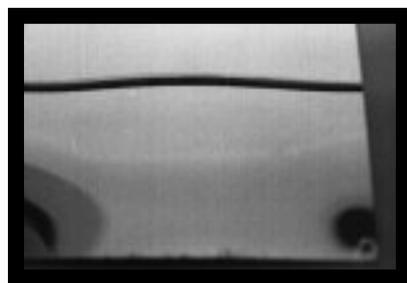
film, le mur lui-même s'est transformé. Il n'est plus une offense ; il est réapproprié, comme le montre cette scène où une femme le caresse de la paume : geste qui renvoie immédiatement à un autre mur disputé, façon de suggérer que la matière ne peut rien séparer.

"*La perception morale des Israéliens n'a rien à faire de commissions d'enquête, de tribunaux internationaux*", formulait l'historien Ilan Greilsammer il y a déjà dix ans, insistant sur la priorité morale absolue que constitue pour les Israéliens la sécurité de leur nation. Simone Bitton en prend acte, et si elle s'attaque au mur, c'est davan-

tage pour démontrer son absurdité que son immoralité. À l'instar d'autres films récemment primés, *Mur* trouve sa valeur cinématographique non tant dans sa beauté – pourtant saisissante – que dans son efficacité. C'est que, dans un monde où les valeurs fondatrices du droit international vacillent, il y a urgence à intervenir sur le réel autant qu'à le transcrire, il y a urgence à créer des objets aptes à susciter la mobilisation de toutes les personnes concernées. C'est ce que tente *Mur*, en proposant au spectateur un salutaire déplacement de sa faculté de juger.

**Benjamin Bibas,
avec Sophie Berdah**

¹ Selon la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide (1948, Assemblée Générale de l'ONU), il y a génocide si un groupe national, ethnique ou religieux est soumis à certains actes allant du "meurtre des membres du groupe" à "la soumission du groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique", et s'il y a "intention de détruire" tout ou partie du groupe en question.



20
08
04

CHRONIQUE LUSSASSOISE

Il restait encore à Lussas une poignée de spectateurs aquatiques et volontaires, nageant d'une salle à l'autre comme des petits poissons. Le soir, ils se rassemblaient au Blue pour noyer leur fatigue.

Franck se fraya un chemin dans la foule jusqu'à la terrasse, et tendit à Jérôme un vieux numéro de l'Huma :

- J'ai pensé à toi. Tu peux lire, c'est une inter de Desplechin, ça répond pas mal à notre conversation d'hier.

Jérôme n'en était pas vraiment à son premier verre. Il rassembla ses forces et fronça les sourcils pour marquer sa concentration :

- Mmh : "*Depuis l'invention de la machine par les frères Lumière, cela marche parce qu'il y a deux mondes, un très quotidien où l'on vit, qui fonctionne sur le mode de la déception, et un autre tout aussi réel où quelque chose doit être possible... Les gens ont du mal à apprendre, à désirer, ils ont été désappropriés de ce qui leur revenait de droit, ce qui nous avait été transmis par nos parents... Le cinéma présente des utopies qui ne sont pas modestes mais triviales, car il*

ne peut être autre chose que populaire".

Bon. Jérôme releva les yeux. Son amie Céline dansait avec des garçons de l'accueil. Antoine était accoudé au comptoir, sans doute en train de défendre une nouvelle cause perdue. Étaient-ce les mojitos bus un peu trop vite pour fêter la fin de la sélection cubaine? Tout se fondait dans un tourbillon, les éclats de voix, les T-shirts Che Guevara, les apprentis caméramen en action, les images de la semaine...

- Alors qu'est-ce que t'en penses? demanda Franck.

- Oui, bien sûr, mais c'est un cinéaste de fiction.

- Et alors ? Il ne devrait pas y avoir de différence, tu ne crois pas ?

- Je ne sais pas, je ne crois plus grand-chose, dit Jérôme, de plus en plus saoul. Tiens, regarde, moi qui déteste les gens qui disent "je", qui livrent leur histoire intime en voix off, déballe le paquet, les couilles et l'intérieur. Après je me demande toujours comment ils peuvent se trimballer éhontément dans les rues de Lussas... Ben trois des plus belles

émotions de la semaine, ça tenait sur, ou avec, ce "je" : *Promenades entre chien et loup, Après et Bobadilla...*

- Ben ouais, faut se méfier des convictions trop fermes. Moi aussi *Promenades* c'est tout ce qui m'emmerde, la meuf qui va soigner son trauma familial en faisant un voyage "au pays de ses racines". Ça devient un genre en soi. Mais là c'est miraculeux, elle réussit à traverser l'Histoire de son pays comme on est bien en peine de le faire ici. Chez nous, la commémoration le prend toujours sur la mémoire.

C'était un peu trop pour Jérôme, qui avait des remontées de mojitos de plus en plus alarmantes. La nuit était belle, les étoiles tapissaient le ciel comme dans un planétarium.

- Ça va Jérôme ?

Jérôme agrippa la rambarde. Fixant la voûte étoilée, il pensa aux films de Guy Gilles, si fragiles, si méconnus. Des films comme ces étoiles, venant d'un autre temps, parvenant bien tard à destination mais brillant d'autant plus fort.

Il n'osa pas le dire.

Gaël Lépling

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.

3. "FILMER EN RELATION"

DENIS GHEERBRANT

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

Même s'il a été tourné dans un pays de gouvernement totalitaire, *Après* est un film que j'ai fait dans la plus grande liberté qui m'ait jamais été donnée. Je n'avais pas de diffuseur, je travaillais seul, j'ai monté pendant un an, je me suis donné une simple et unique règle – aller comprendre et filmer le fait d'aller comprendre –, et rien ne m'a empêché de la tenir.

Mais certaines contraintes idéologiques ont été extrêmement pesantes. Faire un film sur le génocide rwandais, c'est ajouter une pierre dans un champ extrêmement balisé. Le génocide est associé à l'horreur. L'horreur mobilise une pulsion de jouissance qu'on peut appeler la compassion. Que faire de cette jouissance ? Comment la prendre en compte, non pas pour la satisfaire mais au contraire pour produire une connaissance qui nous fasse rencontrer l'autre ?

De plus, c'était la première fois que me rendais en Afrique subsaharienne. Or cela ajoute une contrainte formelle spécifique. Chaque film construit son spectateur. Celui-ci aborde le film avec un certain nombre de savoirs partiels ou de non-connaissances, d'attentes... Jusqu'à *Après*, j'avais toujours travaillé sur la société française et, pour que mes films soient accessibles, je n'avais pas à construire un savoir pour le spectateur. Dans *Après*, pour que ce qui me parle puisse également être accessible à celui qui regarde le film, il a fallu que j'élabore un savoir à son adresse. Enfin, sur un tel sujet, je voulais éviter de travailler dans le cadre institutionnel, de faire un film humanitaire, un film d'ONG.

Face à ces contraintes, quelle a été votre démarche ?

Dans la première séquence du film, en Allemagne, j'ai introduit le personnage d'Esther, qui participe de la culture européenne et de la culture rwandaise. Elle permet de faire le passage, d'appréhender la société rwandaise avec des mots qui font référence pour nous.

La manière dont je travaille m'empêche de filmer en-dehors de la relation. La relation, ou du moins l'empathie, c'est le fait de partager avec la personne filmée une même image du film qui est en train de se faire, bien qu'on ne le connaisse pas *in fine*. Ainsi Deo, mon compagnon lors du second voyage au Rwanda, marche dans ce projet : il se réapproprie ma volonté de comprendre. *A contrario*, l'entretien avec le génocidaire a été très difficile pour moi. J'avais du mal à construire un rapport à l'autre qui m'interdise l'empathie, et qui en même temps fasse référence à quelque chose que je peux entendre. Il faut bien qu'à un moment on partage une expérience du monde pour pouvoir

s'entendre ; mais qui a envie de partager avec un génocidaire ?

Pour aller filmer la prison où les génocidaires sont incarcérés, j'ai bénéficié de la complicité d'Esther, qui m'a ouvert les portes des ministères concernés. Sinon, c'est très simple de filmer au Rwanda : il suffit d'acheter un timbre à cent dollars pour obtenir l'autorisation. Faire un film en Afrique, c'est d'ailleurs mettre en œuvre un certain rapport à l'argent. La relation entre un Occidental et un Africain passe par là. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de rapport, ni que vous achetez la personne que vous filmez. Par exemple, le génocidaire interviewé dans le film m'a demandé de l'argent. Après l'entretien, je lui ai donné une somme en cachette des geôliers. C'est aussi une logique de don et de contre-don. Humainement, même si je réprouve ce qu'il a fait, j'estime qu'il y a un tel déséquilibre économique que je suis obligé de le prendre en compte.

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

Aujourd'hui, il y a une question concernant le peuple rwandais. Comment peut-il se reconstruire à partir de ce qui s'est passé ? Le génocide a créé une rupture ethnique qui est beaucoup plus violente qu'avant, et le régime actuel est dans une dénégation systématique de cet état de fait. Aller filmer dans ce pays n'a de sens que pour le constituer à nos yeux en tant que peuple et non en tant que victime, en tant qu'autre et non en tant qu'étranger.

Ce n'est pas pour rien que le film s'appelle *Après* : c'est un film sur la question du temps, le temps du deuil, de comprendre, de découvrir, d'appréhender. Par exemple, quand je filme la danse des enfants, il y a d'abord les enfants à l'écran et ensuite l'explication de leur danse. Deo me disait : "*Denis, tu viens de voir quelque chose, je vais t'expliquer ce que tu viens de voir*". Tout le film s'est donc construit dans cette dialectique entre je vois, je comprends... Le travail au montage de ma voix *off* ne devait jamais précéder l'expérience sensible. Car la connaissance se nourrit de l'expérience sensible, comme elle la nourrit en retour : on est dans un certain mystère de la danse que l'on voit, et on n'a l'explication qu'après coup. Mais si j'inverse, je suis dans l'image qui atteste, illustre, et non plus dans l'image vivante. Le projet même du film, qui est un voyage pour faire l'expérience physique de ce qu'est comprendre, alors s'effondre.

Pour moi, le spectateur est au cœur de l'acte de filmer. Je ne fais pas des films pour tel ou tel public. J'envisage plutôt le spectateur comme un lecteur, un être très précis, un autre moi-même et en même temps quelqu'un d'universel.

20
08
04



LE SPLEEN DE PARIS

mélancolies Guy Gilles Parcours

“ Quel est celui de nous qui n’a pas, en ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C’est surtout dans la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.”

Ainsi Baudelaire, en introduction au *Spleen de Paris*, décrivait-il son entreprise poétique : dresser le portrait d’une ville, de ses rues, de ses foules, de ses passantes entrevues fugitivement et dans le regard desquelles étincelleraient des promesses d’amour aussitôt perdues, et dans le même mouvement, grâce à cette fréquentation exacerbée des flux de la grande ville, inventer une forme d’écriture inédite, celle même des mouvements intérieurs de la conscience. Les films de Guy Gilles apparaissent comme un puissant écho cinématographique au projet baudelairien. Cinéaste topographe, Guy Gilles, de documentaires en fictions, du court au long métrage, semble ne filmer obsessionnellement qu’un seul et même film, où un lieu réel – Paris – devient, par le montage fragmenté, découpé en blocs d’immobilité, et par la puissance litanique de la voix *off*, un pur espace mental. Dresser le portrait de la ville revient à arpenter un territoire intérieur, se promener dans ses rues revient à errer sans fin en un labyrinthe mnésique, retomber toujours sur le visage d’une

vieille femme fardée d’un mauve faisandé (*Absences répétées*) revient à dévisager une obsession morbide, celle du temps qui passe et de la mort qui vient.

La topographie de cet espace mental est rigoureuse, construite selon un montage et des motifs récurrents : dans *Côté court côté champ* comme dans *Absences répétées*, des plans fixes des rues de Paris où la foule anonyme des passants semble un lent défilé de somnambules flottants (“*Que regardent-ils ? - À quoi rêvent-ils ?*”), alternent avec des plans fixes et longs de jeunes garçons ou de jeunes filles aux beaux visages mutiques, regardant fixement la caméra, sortes d’anges qui semblent les seuls survivants dans la ville de pierre. Dans un Paris filmé comme une ville fantôme, la caméra de Guy Gilles s’attache à enregistrer les lieux vides, pareils à des ruines, hantés par des “*traces*”, des “*signes*” : le jardin des Tuileries, dans le film éponyme, est “*une île ouverte sur la ville*” mais une île déserte, qu’un homme regarde de loin, à travers le grillage qui semble enclore le jardin comme le lieu interdit d’une catastrophe ancienne. Le guignol vide, les chaises vides, le gant perdu sont autant de vestiges qui témoignent de gestes de vie, disparus dans un temps englouti ; et le regard de la caméra qui se pose sur eux, seul œil à pénétrer dans cette zone abandonnée, semble appartenir à une temporalité suspendue, un temps mort.

Les films de Guy Gilles installent cette étrange temporalité, sans événement, atone, étale, produisant des perceptions

ambiguës : douce rêverie, vague et aléatoire, ramenant à soi les images comme autant de fragments de mémoire (*Ciné-Bijou, Les Cafés de Paris...*) ; angoisse d’un présent impossible à saisir, où tout moment vécu devient immédiatement souvenir. Dans *Absences répétées*, François semble mourir de ces absences au présent, de ce que tout “file” sans jamais tenir, la drogue étant alors peut-être pour lui la tentative désespérée non pas de la fuite, mais au contraire de la “fixation” du présent, d’une image du présent.

Dans *Ciné-Bijou*, Guy Gilles fait le portrait d’un tombeau de mémoire, un lieu presque en ruine, mais qui garde en lui le temps passé et réanime les souvenirs, les images mortes. D’abord apparemment banal, le cinéma – plus exactement l’avant-salle, arpentée par les spectateurs, où sont affichées les visages des stars – devient au fur et à mesure de ce court film, un lieu de transfiguration où le réel se confond, s’incruste littéralement au fantôme : dans ce boudoir de lumière et d’ombre aux murs tapissés d’affiches et de grands miroirs, un enfant caresse les images de papier, embrasse le visage d’un acteur. Le profil de l’enfant se découpe en silhouette contre le profil du visage photographié, dans les miroirs son reflet côtoie celui des icônes figées. Réifié par l’immobilité et le silence, le corps vivant s’amalgame au décor ; rassemblés en un même reflet, territoire commun, le visage du rêveur et le visage rêvé ne sont plus qu’une seule et unique image.

Safia Benhaim.

PROGRAMME

SALLES	10h00	14h30	21h00
1	<p>JOURNÉE SACEM : FRANCK CASSENTI</p> <p>Lettre à Michel Petrucciani (2003, 62')</p> <p>Retour en Afrique Archie Shepp à Saint-Louis du Sénégal (1994, 49')</p> <p>Jazz à Porquerolles (2003, 52')</p> <p>de Frank Cassenti</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence du réalisateur</i></p>	<p>PARCOURS</p> <p>Paris, un jour d'hiver (1965, 9')</p> <p>Ciné Bijou (1965, 9')</p> <p>Vie retrouvée (1969, 51')</p> <p>La vie filmée - 1946/1954 (1975, 50')</p> <p>Les cafés de Paris (1966, 6')</p> <p>Côté cour, côté champs (1971, 13')</p> <p>La loterie de la vie (1975, 52')</p> <p>de Guy Gilles</p>	<p>PARCOURS</p> <p>Soleil éteint (1958, 12')</p> <p>Le partant (1969, 9')</p> <p>Absences répétées (1972, 79')</p> <p>de Guy Gilles</p>
2	<p>FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Lettre à mes amis restés...(1991, 160')</p> <p>1^{er} épisode de Babel (1^{re} partie)</p> <p>de Boris Lehman</p>	<p>FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Lettre à mes amis restés...(1991, 220')</p> <p>1^{er} épisode de Babel (2^e partie)</p> <p>de Boris Lehman</p>	<p>FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Homme portant (2003, 61')</p> <p>La dernière (s)cène (2003, 14')</p> <p>de Boris Lehman</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence du réalisateur</i></p>
3	<p>10h15 CES FILMS QUI NOUS REGARDENT</p> <p>Le retour du monde (2003, 52')</p> <p>de Jean Breschand</p> <p>La peau trouée (2003, 52')</p> <p>de Julien Samani</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence des réalisateurs</i></p>	<p>14h45 JOURNÉE SACEM</p> <p>One P.M. (1972, 90')</p> <p>de Jean-Luc Godard</p> <p>Original Cast Album... (1970, 58')</p> <p>Monterey Pop (1998, 46')</p> <p>de D.A. Pennebaker</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence du réalisateur</i></p>	<p>21h15 JOURNÉE SACEM REMISE DU PRIX SACEM</p> <p>L'énigme Rezvani (2003, 65') PRIX SACEM</p> <p>de Gloria Campana</p> <p>Le génie du mal (2003, 85') MENTION SPÉCIALE</p> <p>de Iossif Pasternak</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence du réalisateur</i></p>
4	<p>10h30 REDIFFUSION</p> <p>Now (1965, 6')</p> <p>de Santiago Álvarez</p> <p>Por primera vez (1967, 10')</p> <p>de Octavio Cortázar</p> <p>Rocha que Voá (2000, 94')</p> <p>de Eryk Rocha</p> <p>Vecinos (1985, 16')</p> <p>Yo también te haré llorar (1984, 18')</p> <p>de Enrique Colina</p>	<p>15h REDIFFUSION</p> <p>Suite Habana (2003, 80')</p> <p>de Fernando Pérez</p>	<p>21h30 REDIFFUSION</p> <p>Addio del passato (2003, 47')</p> <p>Le sourire de ma mère (2004, 102')</p> <p>de Marco Bellocchio</p>
5	<p>10h15 AFRIQUE</p> <p>Gardiens de la mémoire (2004, 52')</p> <p>de Eric Kabera</p> <p>La main invisible (2002, 62')</p> <p>de Sylvain L'Espérance</p>	<p>14h45 AFRIQUE</p> <p>La vie là, c'est quoi même (2003, 73')</p> <p>de Emmanuelle Lacosse</p> <p>Si tu veux savoir ... (2004, 48')</p> <p>de Teboho Edkins</p> <p>Story of a Beautiful Country (2003, 73')</p> <p>de Khalo Matabane</p>	<p>21h15 CES FILMS ...</p> <p>Deux allers simples... (2003, 73')</p> <p>de Carlos Alvarez</p> <p>Déluge au pays... (2003, 46')</p> <p>de Omar Amiralay</p> <p><i>Projection suivie d'un débat avec Carlos Alvarez</i></p>
<p>21H30 EN PLEIN AIR ORTELS NUS Détail (2003, 8') de Avi Mograbi - Mur (2004, 98') de Simone Bitton</p> <p><i>Projection suivie d'un débat avec Simone Bitton</i></p> <p>La foudre est tombée près des salles 1 et 2. Nous espérons que l'entreprise publique EDF pourra y rétablir le courant rapidement. Des modifications sont à prévoir. Consultez l'affichage.</p>			

HORS CHAMP 