

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS • VENDREDI 19 AOÛT 2005 • N°5

HAUT DÉBIT

Vies nouvelles de Olivier Meys et Liping Weng Ces films qui nous regardent
Yanmo (Mise en eau) de Li Yifan et Yan Yü Séances Spéciales

“**L**e repos est un mouvement qui se retient, plus inquiétant encore que le mouvement.” Martin Heidegger. La Chine, l’autre côté de la terre. Là-bas, le déluge ne tombe pas du ciel, il monte du cœur des vallées. Le barrage des Trois Gorges, dix-sept ans de travaux, trois phases d’inondation, une région entière vouée à l’engloutissement. La fierté de ses concepteurs. Un ogre impitoyable pour les habitants des villes et villages ennoyés, sacrifiés sur l’autel de la politique énergétique. Un million de déplacés, au regard du milliard de Chinois qui bénéficieront de cet ouvrage titanesque, c’est un détail pour le gouvernement. Une goutte d’eau dans laquelle plongent les réalisateurs de *Yanmo* et *Vies nouvelles*. Ils y découvrent un monde suffisamment vaste pour que leurs films, réalisés à seulement trois ans d’intervalle, ne se ressemblent en rien. C’est d’abord leur regard qui change. Mais leurs approches sont déterminées par le sujet : la rencontre avec les futurs expropriés des rives du Yang-Tse. Or les habitants du village de DongPing et ceux de la ville de Fengjie réagissent différemment au basculement tragique de leurs destins.

Olivier Meys et Liping Weng inscrivent dans un cadre fixe la calme résignation, l’amertume contenue, les sourires polis, la douce lumière de la vallée déjà transformée en lac, en attente de la troisième phase d’inondation. Au cœur de compositions et de perspectives harmonieuses, la parole, la réminiscence peuvent se déployer librement, le quotidien s’écouler paisiblement. Les villageois ramassent du bois, tuent le cochon, se réunissent pour trouver un nom au nouveau-né, comme si rien n’avait changé. Comme si de l’autre côté du lac endormi, la ligne d’horizon n’était pas menaçante. À la poésie du vieux pêcheur qui invite à admirer la surface miroitante de l’eau, et de l’oncle qui veut baptiser sa nièce “*calme comme la rivière devenue un lac*”, font écho les images

métaphoriques des réalisateurs : filmant les villageois depuis l’intérieur de leurs maisons par l’encadrement de la porte, il figure leur future expropriation. Ici l’expression de la douleur est inhibée, retenue comme le cours du fleuve, figée comme la surface immobile du lac. Si les vannes s’ouvrent, la rage se déversera dans un débit dévastateur. Sans quoi elle étouffera ceux qu’elle habite.



À Fengjie, au contraire, tout n’est que bruit et fureur. On pleure, on hurle, on se bat. On s’agite pour littéralement sauver les meubles en les embarquant sur le fleuve, trouver une parcelle de terrain constructible dans la nouvelle ville, évacuer les habitants, que les autorités administratives jugent “scandaleusement” réticents à quitter leurs logements. On défonce à coup de masses, à renfort d’explosifs, on rase au bulldozer. On s’engueule dans les foyers, sur les marchés, dans les rues. On invective l’enclavé de service, préposé au relogement, qui s’indigne de l’outrage. Il s’est pourtant donné la peine d’organiser une loterie pour distribuer la poignée d’appartements exigus généreusement offerts par l’état en compensation de milliers de vies détruites. Mais ses efforts pour distraire le peuple ne lui valent que des injures.

Li Yi Fan et Yan Yü saisissent cette frénésie de l’intérieur, en s’y engouffrant. Depuis le cœur de l’enfer, ils nous livrent une vision parcellaire de son effondrement. Le cadre ne circonscrit jamais tout à fait l’événement, les histoires sont privées de conclusion. Le style est tout en débordement et bifurcations soudaines, les séquences se noient les unes dans les autres. Les réalisateurs poursuivent les porteurs dans leur course effrénée, en gros plan, et enchaîne sur une vue panoramique de la ville qui semble vivre du grouillement de la foule, de l’affaissement des immeubles, du grognement des machines. Elle semble souffrir avec les hommes, et c’est l’agonie d’un monde que représente *Yanmo* dans cette cosmologie apocalyptique.

Antoine Garraud



L'ŒIL DU SIÈCLE

L'homme à la caméra de Dziga Vertov *Les Peurs du siècle*
Installation *Contre-chant* de Harun Farocki

Bien que non projeté en tant que tel, *L'Homme à la caméra* semble circuler cette année à Lussas, du séminaire *Les Peurs du Siècle* (évoquant par Marie-José Mondzain) à l'installation *Contre-chant* de Harun Farocki (qui recycle des images du film). Cette symphonie urbaine, manifeste avant-gardiste source de toutes les formes de "documentaires expérimentaux", incunable inépuisable, pourrait être chargée de dresser l'inventaire rétrospectif des thèmes catastrophistes du siècle passé – industrialisation, militarisation, néantisation du sujet, uniformisation médiatique, bref, le *procès* de réification de la société spectaculaire marchande. Mais que peut-on encore découvrir dans ce maëlström visuel, son utopie d'une perception totale et ses lunes matérialistes, qui concernerait notre condition historique et notre rapport actuel aux images ?

Il faut replonger un œil dans le ciné-œil', et ce, en mettant de côté l'évidence : la mise en pratique d'une théorie du montage basée sur l'intervalle reliant tous les points du visible ; le fantasme "panoptique" d'un super-œil ubiquiste produisant une perception non humaine ; les jeux cinétiques sur la vitesse et le mouvement ; la figuration métaphorique du montage par ces plans de rouages de machines, et par la mise en abyme : image de l'enfant soudain figée en photogrammes sur la table de la monteuse – l'épiphanie du réel réduite à une manipulation. Un inventaire exhaustif de tous les aspects de la vie moderne, comme destiné aux générations futures.

Tout cela, c'est ce que mobilise et épuise Vertov, avec sans doute la volonté de surclasser le reste de la classe, de réaliser LA somme théorique, l'indépassable œuvre cinéma-

tographique du matérialisme historique. Mais son génie poétique, plus retors, tient peut-être moins à l'affirmatif, aux manifestations formalistes d'un art total incarnant l'Histoire, qu'à l'interrogatif, aux symptômes figuratifs, qui dessinent comme une résistance au projet même : côté face, le monument dédié à la nouvelle perception, côté pile, la ruine anticipée d'un monde comme absent à lui-même.

Que voit-on en effet *entre* les intervalles ? Une ébauche de ville moderne indéterminée, très peu d'éléments contextuels (rien ou presque qui rappelle explicitement l'imagerie soviétique ou fasse œuvre de propagande). Une agitation molle et répétée, sans but apparent, sans vraie dramaturgie, avec d'étonnants moments de grâce qui n'embrayent sur aucun récit, comme cette jeune fille au réveil, nuque et dos sans visage, intimité

fugitivement érotisée. Des lambeaux de foules loin d'être si présentes, ordonnées ou signifiantes qu'attendues, pas de personnification du corps collectif à l'opposé du pathos eisensteinien. Et ces nombreux plans vides répétés, devantures, vitrines, détails d'un monde désaffecté, temps morts, quelque chose qui rappelle étrangement les photos d'un Atget, une silencieuse apocalypse qui perdurerait.

Sous ses dehors triomphants (l'homme nouveau bondissant avec sa caméra d'un lieu à un autre), *L'Homme à la caméra* s'avère une symphonie atone, sans rythmique "futuriste", celle d'un monde où la machine, loin de sublimer ou de se substituer à l'homme, semble emportée dans une même suspension hébétée. L'ubiquité, l'égalitarisme

matérialiste des motifs, la totalisation du visible, la diffusion de la perception à tous les points de l'univers, tendent curieusement vers un même état indifférencié, une même temporalité vaporeuse.

Le super-œil vertovien embrasse en cela le spectacle du siècle, comme lui grande logistique impersonnelle recyclant immédiatement toute chose en images muettes et réifiées, grouillantes et imperturbables, sans devenir. La visibilité totale renvoie ironiquement à l'homme l'image de sa perte d'emprise sur le cours de l'humanité.

C'est peut-être le vrai sujet de Vertov, en partie inconscient, fruit de son jusqu'au-boutisme : l'homme dominé par la technologie, asservi aux images "objectives" de cette domination.

Tout à son désir de vision totale, Vertov aura anticipé le devenir idéologique des images du monde, "écrans" angoissants naturalisant l'ordre des choses. Mais, en laissant s'épanouir dans les intervalles un reste d'étrangeté, de vie *surréelle*, il aura aussi exorcisé ce devenir-surveillance de la vision, en nous laissant encore la liberté d'imaginer, entre les images. La boucle est bouclée, *L'Homme à la caméra* était déjà une installation – c'est ainsi qu'on peut le voir. C'est ainsi sans doute que le voit Farocki, héritier de Vertov à l'âge du désenchantement historique, lorsqu'il entremêle ces images de 1927 aux images contemporaines de vidéosurveillance.

1. "Ciné-œil", expression de Vertov désignant sa théorie du cinéma.

Émeric de Lastens



19
08
05

CHRONIQUE LUSSASSOISE

La nuit avait été longue. Promenade champêtre après la fermeture du Blue Bar, puis Franck l'avait laissée rentrer seule au camping. Martine, un peu ivre, étendue devant sa tente, se projetait des images anciennes sur fond de nuit noire. Elle pensait à Jérôme : sa jalousie, sa possessivité... Et sa tristesse aussi, comme seule relation possible au cinéma : celle d'une messe déjà dite dont ils étaient les officiants jamais synchrones.

Au matin, touillant son café devant un Franck groggy :

– Eustache disait qu'il travaillait contre la modernité.

– Faut pas forcément le croire.

– Oui mais c'est bizarre, les cinéastes que j'aime sont souvent taxés de réac'. Blain, Truffaut, Eustache...

Franck maugréa, les yeux mi-clos, dans un effort surhumain pour articuler :

– D't'façon les réacs y paraît que c'est nous maint'nant, repliés sur nos vieux acquis de 36 ! Alors qu'un monde nouveau pourrait s'ouvrir à nous : art contemporain,

Europe, nouvelles frontières... Allez hop, roulez jeunesse!

– La modernité serait-elle forcément néolibérale ?

Franck esquissa un sourire, et tenta d'ouvrir complètement les yeux.

– Je crains le pire.

– Au fond c'est logique, continua Martine. Le cinéma s'est vécu très tôt comme rédempteur, comme devant arracher les choses et les êtres à la mort. Leur chercher une maison, un refuge à l'abri du temps, c'est vivre dans une inquiétude, un souci de préservation qui ne va pas forcément dans le sens de l'idéal progressiste forgé au XX^e siècle : homme nouveau et grands commencements.

– Ouais je vois, le cinéma-mausolée, Godard et ses Histoires. La pulsion d'antiquaire ?

– On pourrait imaginer, par exemple, que le Réel (petit ralenti guttural sur le R) est une invention, presque une idéologie, qui a justement permis de lutter contre la fatalité de la disparition et la tentation nostalgique du repli sur soi...

– Que ce soit une idéologie, c'est certain, ricana Franck. Ça n'existe pas dans la nature !

– Voilà. D'un côté, une éthique du Réel dans la lignée de 68 - pour aller vite.

– Tu prends du sucre ?

– De l'autre, l'essor des films-concept, à la radicalité affichée, sinon effective. Tout ça est très politique : il s'agit chaque fois de penser la possibilité d'une langue moderne débarrassée du lourd outillage du XIX^e siècle, des formes romanesques aliénantes. C'est excitant... mais j'arrive pas à suivre, et je sais pas pourquoi.

Martine s'arrêta. Ils replongèrent dans leur pensée comme dans leur café.

– Il faut prendre ça comme un jeu, pas trop sérieux, essaya Franck. Les gens occupent des places pour se donner une identité mais rien n'est si figé. Souviens-toi Visconti : "Si nous voulons que rien ne change, il faut d'abord que tout change".

Avec le souvenir du beau Burt Lancaster le café leur sembla tout d'un coup moins amer.

Gaël Lépling

ENTRETIEN

DÉSIRS DE FORME

Les Etats Généraux présentent cette année à la fois les fictions et les documentaires d'au moins trois cinéastes : Ebrahim Mokhtari, Gian Vittorio Baldi et Philippe Grandrieux. Comment la porosité si souvent évoquée des deux genres est-elle mise en jeu dans leurs œuvres ? Troisième entretien de la série.

3. "COMME UN HORIZON OBSÉDANT"

PHILIPPE GRANDRIEUX

Fragment d'une œuvre

À Lussas, vous avez eu l'occasion de revoir une grande partie de vos documentaires, et vos deux films de fiction, *Sombre* et *La Vie nouvelle*. Un fil conducteur apparaît très nettement...

J'ai été moi-même surpris par une permanence : un certain type d'images, une relation à la lumière et aux corps, au rythme des plans, semblent traverser tous mes films, même dans des films de commande. Quelque chose de difficilement définissable qui n'arrête pas de venir "buter", comme un horizon obsédant. Par exemple, à la fin de *Brian Holm...*, ces plans d'herbes avec le fleuve se retrouvent dans *Sombre*. Je crois que je fais des films avec très peu de choses. Je tente de travailler dans un champ qui est de l'ordre du non-su, du non-savoir, d'une obscurité inconsciente qui nous anime et qui est le *réel* – même si ce n'est pas la définition habituelle du réel. Peut-être même est-ce la définition la plus stricte du réel. Godard disait que tout film est un documentaire sur les acteurs, leur corps, leur présence. Pour moi, tout film est un documentaire, au sens où il attrape, il arrache quelque chose de cette relation très éblouissante à la multitude, au bruissement du monde. Mes films convoquent le propre réel du spectateur, sa propre relation au réel, les affects qui nous équilibrent ou nous déséquilibrent, sa sexualité, ses rêves, ses angoisses, ses joies... Je travaille sur cette ligne de partage que cite Deleuze en reprenant D.H. Lawrence : essayer de faire un geste artistique, essayer d'ouvrir une fente dans cette ombrelle qui nous protège du chaos, essayer d'entendre ce chaos venteux.

Vos œuvres sont également parcourues par l'importance du geste même de filmer, avec tout le corps...

Mon approche de ce geste n'est pas du tout intellectuelle. Quand un plan est strictement instrumentalisé par le scénario, il ne m'intéresse plus. Il y a plusieurs années, j'ai accepté de filmer des comédiens qui jouaient une pièce de Thomas Bernhard. Mais, en tournant, je ne ressentais aucun désir, ni pour le texte, ni pour le jeu, ni pour les acteurs. Puis j'ai basculé le point : le visage perdait sa consistance, devenait une surface de chair défaite, presque gangrenée par le flou. Quand les acteurs ont vu le film, ils l'ont détesté ! Mais de mon côté, j'avais alors senti un désir pour cette image-là, plus juste, plus vraie, plus dense. J'étais alors face au trou noir, à l'informe au sens de Bataille, quelque chose qui est à l'intérieur du

corps, quelque chose d'organique, au sens où l'organe est ce qui nous menace le plus. Le geste de filmer est comme celui de peindre : les peintures du Greco naissent d'un geste qui dépasse la question du sujet, de la théologie. Elles placent les corps dans une sorte d'étirement lumineux, dans un ciel très cotonneux... "*Que veulent dire vos peintures ?*", demandait-on à Picasso. Il répondait : "*Que veut dire un chant de coquelicots ?*" Cela pose la question de la présence des êtres et des choses, celle d'un réel produit par notre subjectivité. Le cinéma est une caisse de résonance incroyable pour saisir cette dimension-là. Dans une scène d'*Accatone*, le personnage principal marche mais ce n'est pas seulement un acteur qui arrive dans le champ. Pasolini filme ce corps, le désir qu'il a pour cet acteur, la totalité de la vibration qui l'occupe, la banlieue défaite dans laquelle il avance, la qualité de la lumière...

Avant même la réalisation de *Sombre* et de *La Vie nouvelle*, vos documentaires sont traversés par des fragments de fiction. Dans *Cafés* (1992), qui est une suite d'immersions dans des bars à travers l'Europe, vous incluez une trame fictionnelle portée par deux comédiens qui font le lien entre les différents épisodes. La scène du café de la gare de Nîmes, fréquenté par des légionnaires, est exemplaire...

Pour cette scène, j'avais tourné dans le bar et je sentais qu'il y avait une possibilité d'y inscrire un bout de fiction. L'actrice de *Cafés* se retrouve seule au milieu des légionnaires ; et l'un d'eux l'aborde, un quart d'heure avant de prendre son train. Elle avait une présence "fabriquée", lui une présence brute. Avec l'incroyable fragilité de cet homme, la déstabilisation de la comédienne, le caractère éphémère de la rencontre, je sentais une possibilité très grande de mise en scène. Plus généralement, beaucoup de mes documentaires sont travaillés par la façon dont des éléments issus de la réalité la plus brute peuvent alimenter des irruptions fictionnelles. Dans le même temps, ce désir très fort de fiction ne prenait jamais complètement corps, il était toujours entravé. Comme dit Lacan, on ne s'autorise jamais que de soi-même : je ne m'autorisais pas cette possibilité de produire les images que je voulais réellement produire. Cela passait encore par du tiers. Le documentaire ne me permettait pas de produire le monde qui m'occupe obscurément. Dans le documentaire, mon monde surgit par fragment. Dans la fiction, il est plus intense, réuni, massif, homogène.

Envisagez-vous alors de revenir aux documentaires ?

Je n'en avais pas envie et je ne m'en sentais pas capable. Aujourd'hui, je ressens une nouvelle envie de documentaires. Après *Sombre* et *La Vie nouvelle*, du coup – c'est l'expression juste – je veux voir ce que je vais pouvoir filmer et comment je vais le filmer. Voir le geste que j'aurai à ce moment-là. Je ne le connais pas et je ne peux même pas le pressentir. Mais je pense qu'il sera plus apaisé, qu'il ouvrira peut-être un nouveau chemin, un nouveau frayage dans la question du réel et des corps. Pendant de nombreuses années, beaucoup de choses ont été liées chez moi à la mélancolie. Je ne suis plus du tout mélancolique, je le suis beaucoup moins. La grande question pour ma vie est

celle de la joie. Très profondément. La mort ne m'intéresse pas ; ce qui m'intéresse, la vérité de mon combat, même s'il est très dur, c'est la possibilité de déployer, de soutenir une vie vivante.

Propos recueillis par Safia Benhaim, Sébastien Galceran et Christophe Postic.

1. "Dans un texte violemment poétique, Lawrence décrit ce que fait la poésie : les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur le dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions ; mais le poète, l'artiste pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu du chaos libre et venteux et cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente, primevère de Wordsworth ou pomme de Cézanne, silhouette d'Achab."

LE STADE DU MIROIR

Pour vivre, j'ai laissé... de Güldem Durmaz.

Bénédicte Liénard et Valérie Vanhoutvimck Ces films qui nous regardent

“Je dois continuer. Je ne peux pas continuer. Je vais continuer”
Samuel Beckett, *L'Innommable*.

Accéder à la requête d'un demandeur d'asile, c'est lui offrir deux sorties : celle, géographique, du centre où il est enfermé "en attendant". Et celle, existentielle, qui est opérée par le regard de l'autre lorsqu'il nous reconnaît comme son égal (*ex-sistere* : se tenir hors de soi), et qui se tient au principe de la conscience de soi. Privés de cette reconnaissance, les demandeurs d'asile résidents d'un centre ironiquement baptisé Le Château, à Bruxelles, nous parlent, à travers les films réalisés dans le cadre d'un atelier vidéo, de leur absence à eux-mêmes et au monde.

Le regard rivé au sol, nous suivons, le long d'un couloir, la monotone répétition des motifs du carrelage, enfermés dans une perspective qui ne débouche que sur la répétition d'elle-même. Ce couloir peut être la représentation métonymique d'un centre d'accueil pour demandeurs d'asile : un lieu de passage d'où l'on ne sort pas, une transition à laquelle nous sommes éternellement assignés. Par moments, l'ouverture d'une fenêtre projette un cadre de lumière, que traverse l'ombre du caméraman qui s'avance. Puis l'ombre rejoint l'ombre. Elle réapparaît, disparaît à nouveau. Comme un spectre, de ceux qui hantent les châteaux. Éclipse de lumière, elle est comme lui la manifestation d'une absence. Comme lui, son existence ne tient qu'à sa visibilité. Et de même qu'il exprime la douleur de l'oubli, elle est une présence anonyme, sans visage, sans nom.

Le long des galeries du centre, telles les âmes de l'enfer se plaignant à Ulysse, les voix off des réfugiés se mêlent pour

énumérer tristement ce qu'ils ont dû quitter : "Pour vivre, j'ai laissé...". Nous découvrons leur nom à côté de leur visage sur leur carte de demandeur d'asile. Mais là encore, le portrait photographique n'est qu'une image spectrale qui dit : "J'étais" et non "Je suis", plus encore si elle est entourée d'autres photos de jeunesse, ou du pays perdu auxquels renvoient les consonances étrangères des patronymes.

Mustafa, par un système ingénieux, a fixé son badge de résident sur sa caméra. Il filme les rues de Bruxelles qui n'apparaissent plus alors que dans le maigre intervalle qui sépare le badge du périmètre du photogramme. Double métaphore de sa marginalité que lui renvoie ce monde en marge de lui-même, et de l'obsession de sa précarité, soulignée par la répétition litannique de son matricule, ce dispositif installe également sa présence à l'image (nom, visage, voix), qui reste cependant incomplète. Cette pudeur, ce refus de se montrer touchent autant qu'ils inquiètent.

Pourtant certains parviennent à vaincre leur réticence à s'exposer, tout en se préservant par le biais d'un artifice : le miroir. L'image spéculaire fait alors pièce à l'absence spectrale. Par leur reflet, les résidents deviennent pour eux-mêmes l'autre qui manquait à leur reconnaissance. Soit ils enregistrent dans ce miroir leur propre image, soit encore ils le filment, vierge de tout reflet, plein seulement de lumière, et l'instituent, par le biais d'un conte, en allégorie de la vérité. Lorsqu'ils y apparaissent à plusieurs, le miroir devient le lieu d'inscription et d'avènement d'une communauté qu'ils opposent à celle qui les rejette. Ainsi la naissance d'une amitié entre un ex-demandeur d'asile, coiffeur bénévole

au centre, et son "client" est filmée là où elle se joue : dans la glace du salon de coiffure, où leurs regards se croisent. Cette reconnaissance mutuelle vient à nouveau pallier le défaut de celle qui leur manque. Mais parce que le partage des affects compte d'avantage que celui des droits, elle devient plus importante. Le choix d'entremêler au montage les séquences des différents films de l'atelier, se lit comme l'affirmation par leurs auteurs de la valeur de cette communauté.

La revendication directement adressée au spectateur est une autre façon d'exister en se projetant, par la parole, vers un tiers supposé. Telle cette jeune bulgare qui, à l'évocation des années de son enfance "perdues au centre", s'abandonne à sa colère dans un discours qui l'emporte littéralement, et l'empêche de céder la parole à ses sœurs. Elle nous prend à partie, dardant sur nous son regard indigné : "On doit reconnaître les droits à tous ou à personne !". L'irruption de cette confrontation brutale et inattendue, parmi les évocations discrètes de la douleur, saisit autant qu'elle séduit.

Selon Bernard Noël, qui déclarait écrire "pour entendre ce qu'il voulait se dire", la création vise la conscience de soi par l'expression du désir. L'artiste se confère ainsi une existence propre qui n'est plus celle que lui renvoie le social. Pour les exilés du Château qui ne se voient reconnaître qu'une identité négative d'exclu, et partagent avec les morts un statut d'absent, la réalisation de films relève d'une résistance vitale à l'effacement. C'est peut-être à cette nécessité de s'appartenir quand s'étirole l'appartenance au monde que tient la beauté poignante de *Pour vivre j'ai laissé...*

Antoine Garraud

PROGRAMME

salle

10h00

14h30

21h00

01

SACEM

Documentaire et nouvelles technologies
Films abordés : Enthousiasme, la symphonie du Donbass, Melodie der Welt, Song of Ceylon, Night Mail, Le Territoire des autres, Egypte O Egypte, Mobiles etc.

Intervention de Philippe Langlois

SÉANCE SPÉCIALE

Le Trou noir (1989, 29')
de Philippe Grandrieux
La Lettre jamais écrite (1990, 55')
de Dominique Dubosc
La Place Rouge (1992, 40')
de Daniele Incalcaterra
Berlin 10 / 90 (1991, 64')
de Robert Kramer

Débat en présence de Raymond Bellour et Philippe Grandrieux

SÉANCE SPÉCIALE

Die Schulung (1987, 44')
Rien sans risque (2004, 52')
de Harun Farocki

Débat en présence du réalisateur

02

AFRIQUE

Mon beau sourire (2005, 5')
de Angele Diabang Brener
D'une fleur double et de quatre mille autres (2005, 19')
de Claude Haffner
Un amour pendant la guerre (2005, 63')
de Osvalde Lewat-Hallade

Débat en présence de Angele Diabang Brener et Claude Haffner

AFRIQUE

Sorcière, la vie ! (2004, 52')
de Monique Mbeka Phoba Gbégamey
Hadja Moi (2005, 70')
de Laurent Chevallier
Nanga Def (2005, 50')
de Moussa Touré

Débat en présence des réalisateurs

CINÉMAS ET ARTS CONTEMPO

La Peinture cubiste (1974, 50')
de Phillippe Grandrieux, Thierry Kuntzel
Corpus Callosum (2001, 92')
de Michael Snow

Coordination : Christa Blümlinger

03

10H15 **CES FILMS...**

Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés (2005, 80')
de Marc-Antoine Roudil et Sophie Bruneau
Pour vivre, j'ai laissé (2004, 30')
de Güldem Durmaz, Bénédicte Lienard et Valérie Vanhoutvimck

Débat en présence des réalisateurs

14H45 **SACEM** Bernard Favre

La Pluie (Regen) (1929-1941, 12')
de Joris Ivens
Enthousiasme, la symphonie du Donbass (1931, 68')
de Dziga Vertov
Night Mail (Courrier de nuit) (1936, 25')
de Harry Watt et Basil Wright
Nuit et Brouillard (1955, 32')
d'Alain Resnais

21H15 **SACEM**

Jungle Blue (2004, 67')
de Jacques Goldstein *Mention Spéciale*
Genève au son du temps (2004, 26')
de Serge Leroux *Prix Sacem 2005*
Remise du prix SACEM du meilleur documentaire musical à 21h par François Bayle, président de la Commission de la Musique Symphonique de la Sacem
Rendez-vous autour d'un verre à l'issue de la séance

04

10H30 **REDIFFUSION**
FRAGMENT D'UNE ŒUVRE

Isole di Fuoco (1954, 10')
Surfarara (1955, 10')
Pasqua in Sicilia (1955, 10')
Contadini del mare (1955, 9')
Parabola d'oro (1955, 9')
Pastori di Orgosolo (1958, 10')
Banditi a Orgosolo (1961, 98')
de Vittorio De Seta

15H00 **REDIFFUSION**
FRAGMENT D'UNE ŒUVRE

Fuoco ! (1968, 86')
Zen - Zona Espansione Nord (1988, 98')
de Gian Vittorio Baldi

05

10H15 **CINÉMAS**
ET ARTS CONTEMPORAINS

Perfect Film (1986, 22') de Ken Jacobs
Art of Memory (1987, 36')
de Woody Vasulka
The Future is Behind You (2004, 21')
de Abigail Child
Pensão Globo (1997, 15')
de Matthias Müller
Coordination : Christa Blümlinger

14H45 **CINÉMAS**
ET ARTS CONTEMPORAINS

Sur les bords de la caméra (1932, 10')
de Henri Storck
Dial H-I-S-T-O-R-Y (1997, 68')
de Johan Grimont
Installation Contre-chant
de Harun Farocki
Visite de l'exposition suivie d'un débat
Coordination Christa Blümlinger

21H15 **CES FILMS...**

Un été silencieux (2005, 52')
de Stéphane Breton
Vies nouvelles (2004, 52')
de Olivier Meys et Liping Weng

Débat en présence de Olivier Meys

INFO PLUS

LA MAISON DU DOC : 10H00 ET 20H30, jusqu'au samedi 20 août

Installation Contre-Chant : Harun Farocki

VIDÉOTHÈQUE - SALLE COLLECTIVE : 18H30 ET 19H00

- Dans le cadre de "Doc en Sibérie", une résidence d'écriture en projet avec la collaboration d'Ardèche Images en Sibérie, projections de *Le Baigne* de E. Solomine (2001, 26') ; *La Chute d'Icare* de I. Schiller (2003, 30') ; *La Dernière peine* de V. Eisner (2002, 35').
- À 19h, M. Verdet réalisateur de *Donner le jour* signe son livre "Lison" (Les Éditions de l'Œil, 2005).

HORS CHAMP

SAFIA BENHAIM, THOMAS GABISON, SÉBASTIEN, GALCERAN, ANTOINE GARRAUD, CÉLINE LECLÈRE, GAËL LÉPINGLE, NATHALIE MONTOYA, ISABELLE PÉHOURTICQ, PIERRE THÉVENIN.
PHOTOGRAPHIES : NATHALIE POSTIC + YANN MAURY-ROBIN (*HAUT DÉBIT DE L'EAU*) + LE PEINTRE RUSSE
INVITÉS SPÉCIAUX : ÉMERIC DE LASTENS - ANITA ET FABRICE (titreurs à l'essai) - CLOTILDE UNE EX AS.

PLEINE MER

Pourquoi ? (2004, 8') de Sokhna Amar
Cinq sur Cinq (2004, 54') de Moussa Touré
Une fenêtre ouverte (2005, 52')
de Khady Sylla

Débat en présence de Moussa Touré et Khady Sylla