

## ALTER EGO

SÉANCES SPÉCIALES

### Mafrouza oh la nuit ! ; Mafrouza - Cœur d'Emmanuelle Demoris

On n'apprendra rien ou très peu sur les métiers des uns et des autres, on ne saisira pas le sens de toutes les paroles, de toutes les inquiétudes, de toutes les querelles, on ne comprendra pas les ressorts de toutes les situations... Jusqu'à ressentir parfois l'agacement de n'y rien entendre, la frustration de ne pas avoir quelques clefs, quelques codes... Dans un quartier d'Alexandrie, Emmanuelle Demoris filme comme on rencontre : en suspendant ses propres grilles de lecture, en admettant la béance entre ce que l'on sait et ce que l'on aimerait savoir. Elle offre deux films en témoignage d'une faille : ni incompréhension ni transparence, un entre-deux, espace-temps de liberté.

*Oh la nuit !* s'ouvre d'ailleurs sur cet avertissement : le discours savant expose au dessèchement. Stéphane Rousseau, un archéologue, raconte l'origine du quartier de Mafrouza (« le plus grand cimetière du monde méditerranéen ») à l'un de ses habitants, il lui suggère des aménagements, des travaux dans sa maison... Adel s'en amuse : à quoi cela pourrait-il bien lui servir ? Avant de lancer un « Bienvenue ! » inattendu qui ouvre sur un autre registre. L'enjeu semble d'abord là : ne plaquer aucun point de vue surplombant, n'enfermer ni la personne filmée, ni le spectateur dans une définition a priori – on ne jouera évidemment pas la énième version de l'occidental versus l'arabe. Filmer un sujet en alter ego. Ni tout à fait *alter*, ni tout à fait *ego*.

Voilà le marié qui se prépare, l'escalier de la maison à reconstruire, la conversation qui tourne à l'engueulade amoureuse... Comment éviter le plat inventaire, la succession sans lien de séquences sans fin, le film-liste-de-commissions, pire le film de voyage ? D'abord en installant son documentaire dans la durée. En passant et en nous faisant passer du temps ici et maintenant. On a souvent l'habitude de ronchonner devant les longs métrages trop longs (documentaires ou non) : le réalisateur se fait plaisir, il se regarde et s'écoute filmer. Ici, le temps qui passe est un enjeu non du film mais de la vie même des hommes et des femmes à l'écran : le niveau de l'eau qui monte inexorablement rend l'appartement de plus en plus inhabitable ; la pâte du pain risque d'être perdue si elle n'est pas cuite avant la pluie... La durée de *Mafrouza* est aussi celle de la rencontre avec ses habitants puisque quelques mois séparent le tournage des deux films. Si les séquences ne font pas inventaire, c'est qu'elles installent,

non un fil dramaturgique, mais une présence : un visage devient familier, on le quitte, on le retrouve ; il chantait en souriant à pleines dents, il réapparaît une cicatrice sur la joue...

Ensuite, dans les situations qu'Emmanuelle Demoris filme seule ou lors des entretiens où un traducteur devient interlocuteur, le mouvement recrée les conditions de la rencontre : entre retrait et implication, distanciation et engagement, malentendu et attention... Elargir ou non le cadre, s'éloigner ou se rapprocher, changer de point de vue, répondre ou non aux injonctions à filmer : ainsi s'élabore un mouvement perpétuel entre *exit*, *voice* et *loyalty*. La caméra d'Emmanuelle Demoris trace ainsi le sismographe sensible des relations humaines dans leurs variations, leur inconstance, leurs attractions et leurs répulsions...

Enfin, une dernière clôture doit sauter : aucun des protagonistes ne doit être considéré comme ennemi ou – défi encore plus difficile – comme acquis. La réalisatrice ne cache pas ce que sa présence peut susciter de tensions, de craintes. Pourquoi est-elle là ? Pour quelle télévision travaille-t-elle ? A-t-elle des autorisations ? Que fera-t-elle de ses images ? Sans doute du scandale, en France, sur l'Égypte, sur le quartier, sur ces mendiants d'Égyptiens ? Ces interrogations, très présentes dans le second film, sont déjà abordées dans le premier. La différence est de taille : dans le premier, ce sont surtout les personnes filmées ou leurs proches qui s'inquiètent ; dans le second, ces derniers rassurent eux-mêmes les méfiants ou les hostiles. La rencontre a eu lieu, mais elle n'est jamais assurée, elle est toujours à détricoter et reticoter.



Au final, les deux films prennent à contre-pied le reportage télé vite fait, le docu autobio complaisant, l'approche explicative. Ils affichent une démarche compréhensive qui ne vise pas à la totalité. A propos notamment des œuvres d'Akerman, de Costa et Monteiro, Emmanuelle Demoris écrit : « *Il y a des films comme ça, qui ouvrent des espaces de rencontre et d'échanges entre le spectateur, les personnes filmées et le*

*cinéaste. Des films où la liberté de chacun en appelle à celle de l'autre, sans que l'on rassure à coups de connivence ou de surplomb.* »<sup>1</sup> Mafrouza est sans conteste de ces films-là.

<sup>1</sup> « Camera con vista (Chambre avec vue) », in *Cinéma 08*, octobre 2004.

Sébastien Galceran / Photo : Nathalie Postic

## USAGE DE LA VIE

**No man is an island** de Sonja Lindén

ROUTE DU DOC: FINLANDE

Sonja Lindén a un père hors du commun. Pendant une année, la réalisatrice a filmé sur une île au nord de la Finlande la vie en solitaire de Krister. Connecté au monde des humains via les coups de téléphone passés quotidiennement à sa femme hospitalisée et l'écoute de son immense collection de rares enregistrements musicaux. Les écrits de cet homme qui se font voix *off* sont le fondement du film. Sans être omniprésents, ce sont eux qui permettent de transcender les images insulaires. L'exilé écrit un texte d'un genre particulier. À la fois des recommandations simples, extrêmement détaillées, sur l'entretien de la motoneige par exemple, ou la protection de la maison du froid ; ou bien des conseils (se méfier des avocats), ou encore, des devoirs à accomplir (écouter un morceau de la collection musicale par jour). L'organisation pratique de ses obsèques en fait partie également. Le tableau brodé « *Au début, l'homme créa Dieu* » occupe une place centrale dans sa maison. Il ne faudra jamais l'enlever, exige l'homme.

Aucune distinction entre les valeurs de ces paroles : entretenir une motoneige ou défier Dieu fait partie d'un seul et même être. Le texte, dit avec la puissante voix de Krister, n'a pas la fonction de commenter ou de raconter. Il devient l'essence même d'une existence. Mode d'emploi d'une vie en solitaire et commandements à l'usage de la descendance ; organisation de la filiation et de la disparition : la vie se fait préparation à la mort. Sans tristesse, ni regrets.

Dans *No man is an island*, le texte est un dépassement de l'image de la réalité. Sonja Lindén focalise son attention sur les gestes du quotidien de Krister, qui par là prennent une valeur d'exemple. Elle filme le présent qui se fait action lors de moments précis de l'année : abattre un arbre, profiter des premiers rayons de soleil après un long hiver, se débattre avec la tondeuse à gazon, construire son cercueil... Dans un décor qui se limite à la maison et ses alentours – la forêt et l'eau – des longs plans séquences au cadre fixe traduisent

le rythme de vie de l'homme vieillissant qui grâce au texte prennent une valeur non pas religieuse mais spirituelle. Le découpage narratif est minuté avec une précision d'horlogerie. Quatre séquences d'exactly dix minutes chacune présentent successivement les quatre saisons. Malgré cette rigueur formelle, la structure narrative est dépourvue de toute rigidité. Le passé fait immersion dans ces images du présent absolu à plusieurs reprises à travers des plans en noir et blanc d'un garçon seul, face caméra, dans une rue de ville ou celles d'un couple de mariés. Des instants de réminiscence à répétition. Une délicate et subjective traduction formelle de la mémoire. Passé, présent et avenir (mort et descendance) se trouvent ainsi réunis dans le film. « *Aucun homme n'est une île* » : le titre trouve alors toute sa signification. L'homme, aussi éloigné des humains soit-il, n'est pas un « isolement ». Il s'inscrit dans un temps et une généalogie, réelle ou symbolique.

La fille filme son père. Sonja est personnellement concernée par la transmission qu'organise

Krister. Elle ne suivra probablement pas ses recommandations et ne s'installera pas sur son île. Elle préfère le filmer et ainsi transmettre à son tour. Face à l'exigence de son père qui pousse aux limites la correspondance entre actes et paroles, le spectateur est convoqué en témoin (absent sur l'île) et inclus dans une filiation symbolique. Un procédé déroutant.

Au terme des quarante minutes, tout est dit et la mort peut advenir. Reste un court texte final offrant un étrange moment de fusion entre personnage et cinéaste, entre père et fille, entre présent et néant, rêve, réalité et cinéma : « *Comme le rêve d'un rêve, je suis venue au monde. Mon esprit est à l'aise. Un jour, je disparaîtrai comme la brume au matin.* », dit la réalisatrice en *off*, pendant qu'à l'image, le père disparaît dans le blanc de la brume au-dessus du lac.

Christine Seghezzi / Photo : Nathalie Postic



# « PEUT-ON VOIR UN ARBRE COMME UN ARBRE ? UNE JEEP COMME UNE SIMPLE JEEP ? »

Depuis les années soixante, les films du réalisateur israélien Ram Loevy s'attachent régulièrement à évoquer les questions politiques qui agitent le Moyen-Orient. Que ce soit à travers la fiction ou le documentaire, Ram Loevy s'intéresse à l'humain, à l'Autre et son cinéma engagé témoigne, mais aussi participe de l'Histoire de son pays.

**Pourquoi, dès votre premier film, avez-vous choisi de montrer Israël du point de vue d'un Palestinien ?**

**Ram Loevy** - Nous sommes six millions d'Israéliens. C'est peu. Quelques milliers à peine ont la réelle possibilité de réaliser des films et beaucoup d'entre eux parviennent à évacuer le sujet. Pour moi, il est tout simplement impossible de l'éviter. Pour affirmer son opinion ou sa désapprobation, on peut manifester... ou faire des films. *I Achmad* était le premier film à traiter de la vie en Israël du point de vue arabe : dans les conflits, on ne voit que le côté bestial et cruel de l'ennemi. L'idée était de montrer aux Israéliens le côté humain des Arabes. En 1966, avant d'écrire le film, je produisais une série radiophonique qui traitait de la jeunesse arabe en Israël. Les Arabes étaient alors minoritaires et vivaient sous administration militaire – la jeunesse israélienne ignorait tout de ce qu'ils pouvaient vivre au quotidien. Le film (que j'ai écrit mais qui a été réalisé par Avshalom Katz) est né de cette série.

**Il est difficile de définir le genre de ce film. Vous avez dit qu'il s'inspirait des films de propagande. Pourquoi ce parti pris ?**

**R. L.** - Ce film utilise les techniques des films de propagande sioniste. Il faut savoir que les caméras de l'époque n'étaient pas synchronisées et qu'elles ne pouvaient à la fois capter le son et l'image. Ces films se servaient de la voix *off* pour expliquer les faits, les émotions des personnages et dire ce qu'il fallait en penser. Nous nous sommes inspirés de ce « savoir faire » sioniste, mais nos intentions étaient diamétralement opposées. Il s'agit bel et bien d'un documentaire, écrit de A à Z. Il n'y a pas de comédiens : Achmad raconte et joue sa propre histoire. Même si ce film peut paraître un peu vieillot, je pense qu'il est important de le voir pour comprendre la genèse de mon travail.

**Pourquoi choisissez-vous un genre plutôt qu'un autre pour aborder ces questions ? La fiction est-elle un moyen de traiter certains sujets ?**

**R. L.** - J'ai réalisé à peu près autant de films de fiction que de documentaires. Quand je travaille sur un genre, je regrette de ne pas avoir choisi l'autre : par exemple, cela peut prendre six ou sept prises pour faire pleurer une comédienne ; on préférerait alors voir une vraie larme. D'un autre côté, si on filme quelqu'un qui sanglote, on se demande : qui suis-je pour faire pleurer cette personne ? C'est un dilemme perpétuel.

Pour évoquer la question de l'origine des réfugiés, j'ai choisi la fiction. *Hirbet Hizaa* (1978) s'inspire du roman d'un auteur israélien très connu, S. Yizhar', qui relate l'histoire vraie d'un village dont tous les habitants sont évacués par l'armée israélienne, en 1949. Dans la pensée collective israélienne, les Palestiniens ont d'eux-mêmes quitté le pays en 1948, ce qui dédouane Israël de toute responsabilité : « *Nous avons vécu l'Holocauste, c'est nous qui sommes les victimes.* »

L'annonce de la diffusion du film sur l'unique chaîne de télévision israélienne a provoqué un énorme scandale. Cela signifiait admettre qu'Israël a une part de responsabilité dans la question des réfugiés palestiniens. Après des débats houleux et une déprogrammation, il a finalement été diffusé avant d'être rangé au placard pendant plus de quatorze ans.

**Comment s'est passé le tournage de *Gaza, l'enfermement*, diffusé en 2002 ?**

**R. L.** - Le tournage a commencé juste avant la seconde Intifada et s'est déroulé sur plusieurs années. J'ai travaillé avec deux équipes, l'une israélienne, l'autre palestinienne. Il me fallait, en tant qu'Israélien, acquérir la confiance des habitants de Gaza. Ceux-ci me connaissaient à travers *Hirbet Hizaa* et me faisaient plutôt confiance,



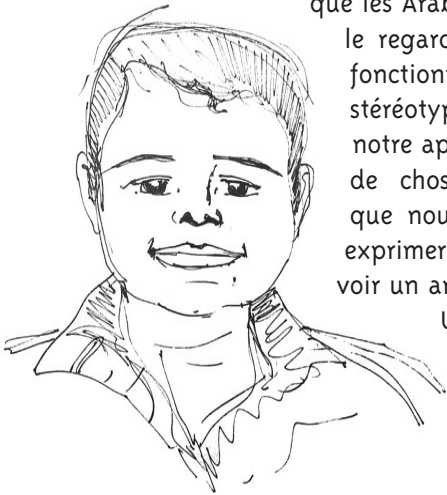


comme la femme que l'on voit dans le film et dont l'attitude change après le début de l'Intifada. Elle devient alors très aigrie, m'interpelle, me demande des comptes, avant de s'excuser.

Malheureusement, les gens de Gaza, qui ont pu voir le film sur la chaîne Al Arabiya, ne savent pas qu'il a été réalisé par un Israélien, les noms ont été coupés au générique. Cela m'a mis en colère. Il aurait été important

que les Arabes sachent que c'était le regard d'un Israélien. Nous fonctionnons tous avec des stéréotypes et, à cause de notre appartenance, beaucoup de choses en nous existent que nous ne pouvons parfois exprimer aux autres. Peut-on voir un arbre comme un arbre ?

Une jeep comme une simple jeep ? Un Arabe sans penser que c'est un terroriste ?



## Y a-t-il des sujets que vous ne pouvez pas traiter, qui sont tabous ?

**R. L.** - Des sujets auxquels il est dangereux de s'intéresser, oui. La torture, par exemple. En 1993, j'ai réalisé un film sur les supplices pratiqués par la police sur les Palestiniens. J'ai voulu poursuivre sur ce thème, mais n'ai jamais pu obtenir de nouveaux financements. J'ai tenu à réutiliser certaines scènes de l'époque dans mon dernier film, *Barks* (Aboiements), qui évoque Israël et aborde le thème de la torture. On y voit deux personnages complètement opposés : l'un est un marchand d'art qui a deux bouledogues traités comme de véritables aristocrates... L'autre est un Arabe qui a été soumis à un interrogatoire par la police. Sous la contrainte de chiens.

<sup>1</sup> S. Yizhar, *Convoi de nuit* — Actes Sud, 2000.

Propos recueillis par Isabelle Péhourticq et Anne Steiger

Dessin : David Caubère

## le fil du commentaire

Il pleut, il fait froid, l'humeur est mauvaise. Râlons un peu.

Daney dans *Persévérance* disait que son amour du cinéma est né pour une part des pratiques de spectateur qu'il autorise, du plaisir qu'il y a à ne pas être tenu quand on y va, comme c'est le cas au théâtre, d'arriver à l'heure, de rester jusqu'à la fin. On imagine qu'elle a (aurait) été sa pratique de festivalier : sans astreintes horaires, n'obéissant qu'à son désir, fuyant l'ennui à tâtons dans le noir, entrant dans une salle pendant la projection comme on ouvre un livre au hasard de ses pages. À Lussas, ça n'est pas possible. Après l'heure c'est plus l'heure. Par cette règle, contre quels risques se prémunit-on ? Désagréable impression pour le festivalier d'être d'emblée soupçonné de mauvaise éducation : on ne saurait pas se faire discret pour les autres. Ici, pas d'ouvreuse : les allées et venues des belles jambes de la bénévoles dans le halo de sa lampe risqueraient de détourner l'attention des novices chez qui la cinéphilie n'a pas encore éteint la libido. Et tant pis si le retardataire est un Truffaut en puissance (1). Le bon spectateur est ponctuel. Il respecte l'intégrité de l'œuvre, se plie à l'idée

qu'il n'a rien vu s'il n'a pas tout vu. D'ailleurs l'enjeu n'est plus tant pour lui de voir que d'assister à la projection. Il n'est pas mu par une pulsion scopique incontrôlée mais par une soif de culture. Il a le sens du sacré. C'est un peu triste : la sacralisation du cinéma le charge d'une gravité qui évacue le plaisir. Un grand engouement pour le film : *Le silence des Nanos*. Difficile à comprendre. C'eseraitsaformeinnovante? « *Autoproduit, autoréalisé* » (sic) et autoproclamé « premier film cybernétique ». C'est quoi un film cybernétique? : on tape « nano video » sur google et on se laisse guider. Pour Julien Colin réaliser c'est surfer. Ce qui donne un joyeux brassage d'interviews, d'extraits de show télé, de conférences, de films publicitaires, de trailers de série télé. Éclatement des références et du propos. Un clic de souris sur un lien lance la séquence. D'où une mise en abîme des cadres : celui du programme de lecture dans celui de l'écran d'ordinateur dans celui de la projection. Moyen pour l'auteur d'indiquer que si c'est sa réalisation, il n'y est cependant pour rien. Alors la force du film serait d'actualiser par son dispositif les catastrophes qu'il annonce : l'abolition de l'éthique ? (Ici, la conscience

du réalisateur n'a rien à assumer : c'est pas lui, c'est internet). Le devenir robot de l'humain ? : le réalisateur délègue la création à l'ordinateur. Sa réduction par la science au statut de « machine informationnelle » : le titre du film indique que la démarche est informative, qu'il s'agit de faire du bruit sur un événement passé sous silence. Peu importe que l'identification de l'événement soit tautologique : les nanos technologies c'est intéressant parce que tout le monde s'y intéresse : politiques, industriels, universitaires.

Tout ça pour en venir à ce qu'on sait déjà : le problème c'est pas les nanos, mais l'insubordination de la production technique à l'éthique, le renoncement des peuples souverains à décider.

Ce film est une confuse et tonitruante annonce de l'apocalypse. Les nanos, chargés de tous les maux, avaient au moins le mérite, avant qu'on les agite, d'être silencieux.

Que dit la météo pour demain ?

1 : revoir *L'Homme qui aimait les femmes*.

Antoine Garraud

## Haru – The Island of the Solitary de Kanerva Cederström et Riikka Tanner

« J'avais l'impression par exemple, que l'île (...), était une créature vivante. Elle nous détestait ou nous plaignait selon la façon dont nous nous comportions, cela dépendait de notre attitude ou de sa propre humeur. » (Tove Jansson : *Haru – An Island* – 1996)

C'est ainsi que Tove Jansson évoque la relation que sa compagne et elle-même ont entretenue avec l'île de Haru, dernière île dans l'archipel Pellinki en Finlande et sur laquelle elles passèrent vingt-cinq étés. Cette relation fait également l'objet de films super 8 tournés entre 1970 et 1991, en majorité par Tuulikki Pietilä (dit Tooti), sa compagne, artiste graphique. Une partie de ces images utilisées par les réalisatrices, Kanerva Cederström et Riikka Tanner, restituée, au gré du texte *Haru - An Island*, l'univers intime de Tove Jansson et de sa compagne, étroitement lié à cette île inhabitée du bout de la Finlande.

Mer, reflet, éclat, respiration, souffle, tout est organique autour d'elles. Une solitude composant avec le paysage les couvre, les absorbe, mais comme Tove Jansson l'écrit dans son texte, cette solitude n'est pas pour autant l'isolement. Sur l'île, les rapports humains n'obéissent plus aux codes sociaux urbains. Ce qui peut être isolement en ville ne l'est plus ici. Les relations se calquent sur le rythme de vie de Haru. Avec celle-ci, la présence de Tove et Tooti constituent un espace géographique propre, autonome, une dimension au sein de laquelle les valeurs du monde extérieur ne pénètrent pas. Leur démarche s'apparente à ce que l'on pourrait nommer, après Deleuze, « rapport avec le dehors ». Le travail des réalisatrices, associant images et lecture du texte de Tove, restitue cette notion. C'est l'établissement d'une relation avec l'entité de l'île qui est recherchée. Une communion avec sa temporalité. « *Nous voulions observer l'éclosion du printemps* », écrit-elle en racontant leurs départs pour Haru, programmés dès mars.

Le travail élaboré par les réalisatrices sur l'ambiance sonore ravive le présent de cette relation. Les images super 8 sont prolongées dans le présent par les sons qui leur sont associés : musique, bruits de vagues, piailllements de mouettes, vent... Cela instaure un véritable contact intime entre le monde passé de cette île et le présent du spectateur. Le texte joue également un rôle prépondérant dans l'actualisation de ce passé. La sensibilité qui s'en dégage, la pertinence de son agencement avec les images donnent corps et chair à l'espace temporel de cette île. Grâce au montage sans date précise, sans intrusion en voix *off* des réalisatrices, le spectateur se retrouve entièrement libre de se laisser guider par le regard de Tove ou Tooti, de vivre au rythme de leur quotidien.

Si l'image fantasmagorique de l'île tint pendant longtemps une place de choix au sein de l'imaginaire collectif, notamment depuis le Siècle des Lumières où le mythe de l'Âge d'Or se développa, Haru va à l'encontre du stéréotype exotique. Cette terre déserte, sobre et grise tolère les deux femmes, recouvrant d'une année sur l'autre une surface pierreuse qu'elles tentent de nettoyer. Elle va jusqu'à leur rappeler son droit de vie et de mort sur ceux qui s'engagent sur ses eaux en dérivant un bateau près de leurs côtes. Cette dureté fera naître chez Tove, au cours d'un été, une crainte de la mer. Ce sentiment nouveau, dans lequel la vieillesse y est pour beaucoup, entraînera la fin de cette aventure annuelle.

Tout au long du film, les réalisatrices diffusent peu d'images nettes des deux femmes, leur préférant des portraits fugaces ou dissimulés dans la pénombre. Ainsi, à la moitié du film, les apparitions de Tove et Tooti se raréfient plus encore jusqu'à la venue du seul gros plan : celui de Tove extrêmement vieillie. L'absence de précision temporelle, notamment celle que les visages auraient pu apporter, permet au spectateur d'évoluer dans un espace-temps unique, sans réaliser le passage des vingt-cinq saisons. Le film apparaît donc comme un seul été, symbole de tous les autres, jusqu'à cette dernière apparition de Tove Jansson rappelant que tout a une fin...

<sup>1</sup> Tove Jansson est surtout connue pour avoir créé durant la Seconde Guerre mondiale, l'univers du personnage Moomin, afin d'offrir aux enfants, disait-elle, un monde imaginaire dans lequel ils puissent s'échapper.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze et Claire Pernet, *Dialogues* – Flammarion, 1996.

Sandrine Domenech / Photo : Nathalie Postic



MERCREDI 22



# PROGRAMME

matin

après-midi

soir

salle 1	10h30 - RENCONTRES La diversité à l'œuvre <i>Rencontre avec le Réseau des Organisations du Documentaire (ROD)</i>	14h30 - REDIFFUSION - <b>L'Attente</b> - 2006 - 83' de Damien Fritsch ; <b>S'épaulcreuser</b> - 2007 - 63' de Samuel Poisson-Quinton ; <b>C'était, dans la nuit brune, comme un point sur un i</b> 2007 - 15' - de Aurélie Ardouin ; <b>Fils de Lip</b> 2007 - 50' - de Thomas Faverjon ; <b>Paul Meyer et la Mémoire aux alouettes</b> - 2006 - 58' de Jean-Claude Riga	21h00 - SÉANCES SPÉCIALES <b>Mafrouza oh la nuit !</b> - 2007 - 148' de Emmanuelle Demoris <i>Débat en présence de la réalisatrice</i>
salle 2	10h00 - ROUTE DU DOC <b>Two Uncles</b> - 1991 - 47' de Kanerva Cederstrom <b>War Children</b> - 2003 - 93' d'Erja Dammert <i>Invités : Virpi Suutari et Susanna Salonen</i>	14h30 - ROUTE DU DOC <b>Child in Time</b> - 2005 - 37' - de Kai Nordberg <b>Father to Son</b> - 2004 - 71' de Visa Koiso-Kanttila <b>Au début, c'était bien</b> - 2006 - 73' de Susanna Salonen <i>Invités : Virpi Suutari et Susanna Salonen</i>	21h00 - ROUTE DU DOC <b>Aarne</b> - 2005 - 16' - de Mervi Junkkonen <b>No Man Is an Island</b> - 2006 - 40' de Sonja Lindén <b>Haru - The Island of the Solitary</b> 1998 - 43' de Kanerva Cederström, Riikka Tanner <i>Invités : Virpi Suutari et Susanna Salonen</i>
salle 3	10h15 - FRAGMENT D'UNE ŒUVRE <b>Douro, travail fluvial</b> - 1931 - 18' <b>Le Peintre et la Ville</b> - 1956 - 27' <b>Porto de mon enfance</b> - 2001 - 62' de Manoel de Oliveira	14h45 - FRAGMENT D'UNE ŒUVRE <b>Voyage au début du monde</b> 1997 - 95' <b>Inquiétude</b> - 1998 - 112' de Manoel de Oliveira	21h15 - FRAGMENT D'UNE ŒUVRE <b>Le Pain</b> - 1959 - 24' <b>La Chasse</b> - 1963 - 26' <b>Acte du printemps</b> - 1963 - 90' de Manoel de Oliveira
salle 4	10h30 - REDIFFUSION <b>I Achmad</b> - 1966 - 14' de Avshalom Katz <b>Hirbet Hizaa</b> - 1978 - 47' <b>Bread</b> - 1986 - 84' de Ram Loevy	15h00 - REDIFFUSION <b>Ce qui reste</b> - 2007 - 26' de Fanny Dal Magro <b>Migration amoureuse</b> - 2007 - 52' de Annie Saint-Pierre <b>Où sont nos amoureuses</b> - 2006 - 53' de Robin Hunzinger	
salle 5	10h15 - INCERTAINS REGARDS <b>C'était, dans la nuit brune, comme un point sur un i</b> - 2007 - 15' - de Aurélie Ardouin <b>Fils de Lip</b> - 2007 - 50' - de Thomas Faverjon <b>Paul Meyer et la Mémoire aux alouettes</b> 2006 - 58' - de Jean-Claude Riga <i>Débat en présence des réalisateurs</i>	14h45 - SÉANCES SPÉCIALES <b>Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...</b> - 1975 - 130' - de René Allio <i>Débat en présence de Nicolas Philibert et de Marc Renneville</i>	21h15 - INCERTAINS REGARDS <b>Rêves d'ouvrières</b> - 2006 - 52' - de Thao Tran Phuong <b>Les murs ont des visages</b> - 2007 - 62' de Bijan Anquetil, Paul Costes <i>Débat en présence des réalisateurs</i>

19h00 - LIGNES EDITORIALES

Petites conversations conviviales - Arte et ZDF (Thémas), présentées par N. Zwick, A.-L. Négrin et S. Mertens - Blue Bar

20h - Rencontre d'information avec Chantal Steinberg à propos du Master 2 Documentaire de création, de l'Atelier de réalisation (inscriptions jusqu'au 25 août) et des Résidences d'écriture  
Salle de projection collective

21h30 - FILMS ÉTUDIANTS - Cave coopérative fruitière

Les Amis des États généraux se sont réunis pour définir leurs objectifs principaux : soutenir intellectuellement, moralement et financièrement la manifestation, renforcer le lien entre le public et les EGD, prolonger l'esprit de Lussas à l'occasion de manifestations hors les murs. Le bulletin d'adhésion sera disponible dans la semaine.

SPÉCIALE DÉDICACE

Jeu 18h00 - Projection de **minimal land** - 2007 - 50' - de Christine Seghezzi - Vidéothèque

21h30

**Turn me on**

de Marc Hureau - 2007 - 80'  
*Lecture d'un extrait de Panique à l'impérial Palace de et par Michel Carvallo en présence du réalisateur*

*En cas d'intempéries, salle 5 à 23 h 15.*

PLEIN AIR