

HORS CHAMP

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas - Vendredi 22 août 2003 - n° 5

L'exposition de la vérité

Histoire d'un secret de Mariana Otero

[Ces Films...]

Comment filmer le vide laissé par sa propre mère trop tôt disparue ? Comment représenter Clotilde Vautier, morte à vingt-huit ans, celle dont on ne parvient pas à reconnaître le visage sur les albums de famille, celle dont les câlins n'ont laissé aucun souvenir ? Comment filmer le mensonge de presque trente ans autour des circonstances exactes de sa mort ? L'absence, l'être et le mensonge : autour de ces trois thèmes ici intimement liés, Mariana Otero (*Cette télévision est la vôtre, La Loi du collège...*) construit son film, comme sa mère Clotilde peignait ses tableaux : par touches successives, énergiques et franches, précises et croisées.

Dès les premiers plans, les yeux de Mariana dans un rétroviseur. C'est bien elle que le spectateur suit, elle qui nous guide, discrètement, dans ce voyage à rebours, dans ce processus de dévoilement. Et dans les plans suivants, nous sommes prévenus : remonter le temps signifie d'abord se coltiner l'obscurité et la pénombre, déplacer les objets de l'ancienne demeure familiale au risque de chambouler les souvenirs figés, balayer les toiles d'araignées qui colonisent les lieux. Acte fondateur du récit : sortir les tableaux de Clotilde de la maison du mensonge.

Le film peut dès lors dérouler sa propre trame. Se réapproprier cette histoire familiale qu'à une époque, tous préféraient taire ou travestir. « Elle est morte », « Vous ne demandiez pas », « Nous, on devait savoir qu'on ne devait pas demander », « Je ne te le dirai jamais », « Je me suis voilé la face », « Comment revenir sur quelque chose qu'on n'a pas dit ? », « Je me sens toujours coupable. » Rappeler le mensonge de mars 1968 (« Clotilde est partie à Paris » alors qu'elle vient de décéder à l'hôpital de Rennes). Se souvenir de l'annonce de sa mort, un an et demi après. Raconter le secret découvert presque trente années plus tard. Mariana Otero convoque la parole de la famille (Isabel, sa sœur ; Antonio, son père ; Mémère, sa grand-mère...) et des amis, les lieux où Clotilde vécut, travailla et mourut, les traces (sa robe, les photographies...) et les marques (ses tableaux) qu'elle a laissées... Pour offrir un film plus juste, plus apaisé, plus honnête que la réalité ne l'a été.

Les tableaux de Clotilde sont les acteurs principaux du récit. Comme la parole est si difficile à accoucher, Mariana Otero met en scène les peintures pour évoquer l'absence, imaginer l'être, aborder le mensonge. L'ouverture du placard dans lequel les tableaux furent rangés, la découverte des toiles dans une pièce mal éclairée, les séances de pose dans l'appartement immaculé qui servait d'atelier, le chevalet vide que regarde le père, filmé de dos, quand il raconte de nouveau à sa fille le secret enfoui tant d'années, l'emballage des tableaux — méticuleusement cette fois-ci — et leur transport vers un lieu autrement plus approprié qu'un placard...

Ce récit (symbolique) dans le récit rend le film de Mariana



Otero à la fois pudique et généreux. Pudique car cette symbolisation écarte toutes les mises en scène et voix off donneuses de leçon : la cinéaste ne prend jamais une posture de jugement ou de règlement de comptes ; sa démarche est compréhensive ; la parole de l'Autre est respectée, même quand elle biaise ou se claquemure. Généreux car, grâce à cette symbolisation, Mariana Otero ouvre son récit singulier au spectateur. Elle lui réserve une place, l'invite à la table familiale, le laisse se tourner vers ses propres armoires pleines de tableaux ensevelis sous la poussière...

La nature du secret dévoilé par son père entraîne Mariana Otero sur une piste politique qui implique et engage, là encore, le spectateur. Leçon de modestie de la part de la cinéaste : pour (nous faire) comprendre le drame vécu par sa mère, il lui faut redéployer son récit, le contextualiser. D'autres histoires de secret lues dans la presse, un dernier entretien (édifiant) symbolisent alors ce nouveau croisement entre son histoire personnelle et la nôtre. En France. Ce pays où des lois scélérates peuvent être adoptées, appliquées longtemps, avant d'être abolies parfois...

Mariana Otero sait que les placards qu'on ouvre ne se referment pas. Le film ne finira pas là où il avait commencé, il prendra son envol. L'acte fondateur consistait à sortir les tableaux du placard, l'acte libérateur sera l'exposition publique des toiles de Clotilde. Et rarement le terme d'exposition aura-t-il pris comme ici tout son sens.

Sébastien Galceran

Transmission en télescopes

[Journée Sacem]

Deux films programmés au sein de la journée Sacem, où se croisent deux figures musicales majeures du XX^e siècle, invitent à un voyage au cours bien plus long que la vie des deux hommes. Dans *Pierre Boulez - Naissance d'un geste* d'Olivier Mille (1989), le chef d'orchestre se livre notamment à une réjouissante leçon de direction musicale où apparaît furtivement un étudiant promis à un bel avenir : Marc-André Dalbavie, compositeur résident à l'Orchestre de Paris et auteur en 2001 d'un très remarqué *Colour* qui avait subjugué le Carnegie Hall de New York. Dans *A Stravinsky Portrait* (1965), Richard Leacock filme en Californie une série d'entretiens avec le musicien alors âgé de quatre-vingts ans. Le vieil homme, né en Russie dans les années 1880, passé par Paris où il créa notamment *Le Sacre du Printemps* (1913), émigré aux États-Unis au début de la Seconde guerre mondiale, garde toujours accroché à son bureau un portrait de Richard Wagner.

Il n'y a pas de descendance directe de Stravinsky à Boulez. Même si on lui doit une des plus belles séries d'enregistrements, dans les années quatre-vingt-dix chez Deutsche Grammophon, des œuvres parisiennes du vieux maître, le fondateur de l'Ircam ne revendique aucune filiation avec les œuvres plus tardives de Stravinsky. Au contraire. Après la Seconde guerre mondiale, quand Stravinsky tâtonne en recyclant avec un succès inégal opéras (*The Rake's progress*, 1951) ou œuvres d'inspiration religieuse (*Messe*, 1947), Boulez se lance dans un « sérialisme intégral » où il généralise au rythme le principe dodécaphonique inventé par Arnold Schönberg un demi-siècle plus tôt. Ainsi du *Marteau sans maître* (1954), œuvre jouée durant son cours de direction d'orchestre.

Pourtant, des liens personnels existent entre Stravinsky et Boulez. Invité dans la demeure californienne du musicien russe, le jeune chef se permet même de lui donner des conseils sur l'édition de ses dernières partitions. A l'écran, les deux hommes se révèlent en fait des maillons équivalents d'une chaîne musicale dans laquelle les formes romantiques inventées au début du XIX^e siècle se retrouvent encore par

traces dans l'écriture musicale contemporaine.

Dans le film d'Olivier Mille, la *Dixième Symphonie* de Mahler dirigée par Boulez continue de se dérouler pendant qu'à l'image a lieu un changement de plan. On retrouve alors Boulez donnant son cours de direction musicale mais son corps semble toujours animé de la même présence, du même mouvement. Illustration cinématographique de la manière dont une musique composée il y a un siècle se transmet, via le corps d'un musicien vivant, à une nouvelle génération d'interprètes. La transmission musicale, explique Boulez, c'est aussi la puissance du geste donné par le bras du chef d'orchestre. « Il faut que votre géométrie de geste contienne tout ce que vous voulez entendre », insiste-t-il auprès de ses élèves : le juste moment, l'intensité de la note bien sûr, mais aussi son timbre et surtout, plus imperceptibles, sa tonicité, son intention.

Richard Leacock excelle à mettre en scène cette complexité du geste chez Stravinsky. D'autant que le corps du vieil homme se ratatine ; ses membres paraissent surdimensionnés. Par un cadrage serré de demi-profil, dans lequel buste et bras ouverts en direction de l'orchestre forment un triangle inscrit dans les limites de l'écran, Leacock parvient à filmer toute l'ampleur du geste du maître, en même temps que les moindres détails — mouvements d'épaule, tressaillement d'un doigt — qui donnent une indication aux musiciens. Il y a comme un télescope des cultures dans ces scènes où Leacock verse la grande musique dans l'esprit des contre-cultures américaines des années soixante, qu'il a par ailleurs tant contribué à représenter. Stravinsky transmet par ses gestes une forme musicale apprise dans la vieille Europe à un jeune violoncelliste américain

décontracté, pied sur chaise, lunettes noires sur le nez.

Cette capacité à s'inscrire dans un temps long, à restituer des musiques écrites il y a des siècles et désormais inscrites dans son corps, Stravinsky en livre le secret au soir de sa vie : « C'est très important d'attendre. Toute ma vie, j'ai attendu. Et je continue d'attendre ». Par-delà les querelles de formes, c'est peut-être cette attitude essentielle qui est à l'œuvre dans le processus de transmission musicale. « Bien sûr, quand on fait les bons gestes, cela marche quand même », dit Boulez à ses étudiants. « Mais en fait, ce n'est pas une question de gestes, c'est avant tout une question de sentir le temps ».

Benjamin Bibas

Infos

L'écran électronique

Rencontre autour des nouvelles technologies et du cinéma documentaire organisée de 10h00 à 18h00 dans la salle polyvalente de Saint-Laurent-sous-Coiron.

Création Documentaire

L'association Cinéma Création Documentaire propose une discussion sur la production, la diffusion et le financement des films hors norme à 10h à la terrasse du Petit moulin.

BNF à la Maison du Doc'

Sylvie Dreyfus répondra à vos questions sur le Département audiovisuel de la BNF à la Maison du doc' jeudi, vendredi et samedi de 17h30 à 19h30.

Autour d'un verre

Un cocktail sera offert par la Sacem à partir de 23h30 à la cave coopérative.

HORS CHAMP Benjamin Bibas, Émeric de Lastens, Sébastien Galceran, Céline Leclère, Audrey Mariette, Boris Mélinand, Éric Vidal, Sandrine Vieillard.
Photos : Nathalie Postic.

Victor Kossakovsky :

« Il y a un système, mais il n'est pas pour moi »

Ici et ailleurs... Pendant quatre jours, quatre cinéastes donnent leur point de vue sur les conditions de production et de diffusion du documentaire dans leur pays : la France, l'Inde, la Russie et le Sénégal. Aujourd'hui, Victor Kossakovsky, auteur-réalisateur de Belovy, Sreda 19.7.1961 et Tishe !

Que pensez-vous des conditions de production et de diffusion du documentaire en Russie aujourd'hui ?

Selon moi, les problèmes du documentaire viennent de la télévision. La Russie est malheureusement en train d'adopter le système européen de production, et je suis en total désaccord avec cela. Avec ce processus, nous sommes en train de perdre la notion d'un langage cinématographique à part entière. Le cinéma est né avec un documentaire, celui des frères Lumière. Ce n'était pas une fiction, ni un film de montage, c'était un *one shot* qui procurait une sensation complètement inédite.

Avant en Russie, la priorité était donnée à la forme. Aujourd'hui, si vous faites des films pour la télévision, vous adoptez une écriture « télé ». Il n'y a plus de conception esthétique. Le documentaire devient un simple véhicule d'informations et de discours. Il est là pour transmettre des idées : « aider les défavorisés », « sauver l'être humain », etc. Et pour dire cela, nul besoin d'être artiste. Puisque le sujet est plus important que la forme, être « quelqu'un de bien » suffit. Puisqu'ils cherchent à enseigner quelque chose aux gens, pourquoi ne vont-ils pas à l'université ? S'ils veulent délivrer un « message », ils n'ont qu'à prendre un stylo et écrire un article dans les journaux. Il n'y a aucune création là-dedans. Nous devons être des artistes, pas des pédagogues qui expliquent aux gens comment vivre. Un artiste ne sait pas forcément à l'avance ce qu'il a à dire, il ressent juste les choses.

Des petites sociétés essaient bien de produire des documentaires. Mais elles gonflent les budgets pour faire des bénéfices dessus. Elles ne se préoccupent pas de qualité. Elles ne comprennent pas que pour faire des documentaires il faut travailler votre style, ne pas faire n'importe quoi,

rester dans l'art. De plus, l'État russe finance chaque année trois cents courts métrages documentaires. Mais cette production est seulement une caution pour le gouvernement, la preuve qu'il « soutient le cinéma ». Ces films ne sont diffusés nulle part, personne ne les voit ! En Russie, tout le monde pense que le documentaire est impossible à distribuer en salles. Je pense qu'il y a des solutions, mais je crains qu'il n'y ait pas de bons films.



Dans ce cadre, quelle est votre marge de création ?

Pour *Tishe* ! j'ai refusé ce jeu stupide qui consiste à accepter de l'argent des chaînes de télévision russes. J'ai eu quelques contacts, mais elles me demandent de faire de « bons » films sur la Russie d'aujourd'hui, selon les critères post-soviétiques. D'avoir un regard positif et poli. J'ai envie de répondre : « Si vous savez déjà ce qu'il faut faire, faites-le sans moi ! » Si Dostoïevski ou Gogol étaient venus les voir avec leurs romans, ils auraient dit : « Ça ne donne pas une bonne image de la Russie. » Je préfère donc faire mes films seul. Je vais voir mon banquier et je lui dis : « Si mon film ne marche pas, vous n'aurez qu'à saisir mon appartement. »

Mais imaginons que vous soyez millionnaire. Si vous êtes prêt à dépenser vos millions, c'est qu'il y a pour vous une réelle nécessité. Si vous ne pouvez pas vivre sans ce film, vous prendrez des risques. Vous le ferez seulement si vous êtes sûr que des gens le verront et l'aimeront.

Pourquoi devrions-nous être payés pour créer ? Sommes-nous si talentueux, si nécessaires à l'humanité, à l'Histoire ? Les gens ne doivent payer que s'ils veulent voir nos films.

Que voyez-vous comme évolution à court, moyen ou long terme ?

Je ne suis pas optimiste. Les chaînes tuent le cinéma. Par exemple, l'année dernière, cinq réalisateurs ont réalisé une série de cinq films sur la Russie

pour la télévision. Je ne suis pas arrivé à deviner qui avait fait quoi. Ils avaient tous fait la même chose, il n'y avait ni style ni point de vue. Et pourtant j'apprécie beaucoup les films de l'un d'eux.

En Russie, il n'y a pas de Don Quichotte du documentaire, pas de combattants. Parfois, les réalisateurs font des films commerciaux, ou des films pour des partis politiques au moment des élections. Ils essaient d'intégrer ces réseaux pour gagner de l'argent ou obtenir une protection. Ce ne sont pas des artistes.

Aujourd'hui, les documentaristes du monde entier doivent définir ce qu'est le documentaire : est-ce du journalisme ou du cinéma ? S'ils décident qu'il relève de l'art, alors la seule diffusion acceptable est la diffusion en salles d'un 90 minutes (même si la télévision programme le film après). Ce format obligerait les documentaristes non seulement à avoir un bon sujet mais aussi de vraies idées esthétiques.

Propos recueillis et traduits de l'anglais par Céline Leclère

Les nanas vivent leur vie

SUR L'ÉPISODE NANAS DE LA COLLECTION SIX FOIS DEUX

DE JEAN-LUC GODARD ET ANNE-MARIE MIÉVILLE

[PETITES PIERRES BLANCHES]

Chaque épisode de *Six fois deux* rapproche une problématique à une figure, une notion à un prénom : l'emploi du temps et Louison le paysan producteur de lait, le couple et René le mathématicien des catastrophes, le montage et Jean-Luc himself, l'ensemble constituant autant une mise en pratique documentaire de la conception godardienne du montage comme connaissance qu'un exposé détaillé de son art poétique. Aussi, il n'est pas fortuit qu'au paradigme induisant le plus de conjonctions et de problèmes dans son cinéma, à savoir « l'histoire » (en l'occurrence son impossibilité, le « pas d'histoire »), il associe purement et simplement non plus une personne mais la catégorie figurative nodale voire fétiche de son cinéma, les « nanas ».

Bien sûr, depuis la « Nana » de *Vivre sa vie*, le programme existentiel des « nanas », c'est bien devenir présentes à leur histoire, s'extraire de la banalité pseudo-documentaire de la vie subie, ne plus être seulement la femme mariée, la « mademoiselle dix-sept ans » ou la prostituée. Bref, échapper à la domination (masculine), à son histoire toujours répétée, à son « blocage symbolique ». Alors ici, en pleine époque du féminisme, lorsque Godard interroge des femmes sur leur vie, cet échantillon « représentatif » des différents âges de la vie (l'enfant, l'adolescente, la jeune mère, la vieille, auxquelles il faut ajouter la figure exacerbée de leur condition, la prostituée), forme une série de portraits à la fois froids et picturaux, où s'énonce une parole incertaine face aux questions relancées du cinéaste et sous la pression de longs plans fixes et frontaux. Comme celui central de la prostituée, filmée tel un tableau de Vermeer (silhouette obscure de dos face à une fenêtre où passent voitures et piétons), alors qu'elle raconte les demandes masochistes de certains clients.

C'est d'ailleurs le seul entretien qui n'amène aucun commentaire sur l'écran noir lui succédant, contrairement aux autres où défilent les noms des nanas et où la complice critique, Anne-Marie Miéville, se lamente des résultats consternants du cinéaste : « *Un jour les femmes, c'est pas pour demain, et c'est pas spécialement intéressant. [...] Après des siècles de silence, une heure de parole, c'est trop, ou trop peu. [...] Bah dis donc, ton émission sur les nanas, c'est un peu faible comme figures : tu les questionnes, tu diriges les réponses, tu les encadres...* »

De fait, si l'on s'en tient aux critères classiques du dialogue et de la communication, le bilan de Godard peut paraître bien maigre : il se dit souvent assez peu de choses, et il ne tient d'aucune façon le rôle attendu d'accoucheur d'une parole, n'hésitant d'ailleurs pas à couper la première nana par l'intervalle noir en plein milieu de la litanie de ses soucis personnels. Alors quoi ? Le reproche informulé de la banalité de leurs propos, signe que les « nanas » n'ont toujours pas d'histoire à elles, que seul leur silence fait histoire ? Sans doute. La critique de la forme télévisuelle de l'interview ? Peut-être, à condition de se rappeler que le travail de Godard sur les formes de l'inter-



rogation est au cœur de son esthétique. En fait, si la communication se bloque, si « *demain les femmes, c'est avant-hier* », s'il n'y a à partager avec elles qu'une empathie minimale envers les soucis de la vie quotidienne, si leur expérience personnelle ne fait pas encore histoire, c'est peut-être que le silence pesant des figures est resté trop longtemps la seule condition visible des « nanas ».

Le dernier entretien reste le plus beau, triste, âpre, tendre et drôle, car confronté à la vieillesse, le cinéaste tente désespérément et sans ménagement d'obtenir une description précise de cet état, de la part d'une sexagénaire invalide que la vie n'a pas vraiment épargnée.

La vieille Jeanne : « *Je n'ose pas vraiment dire toutes les maladies que j'ai.* »

Godard : « *Mais si, dites aux gens qui nous regardent, ça peut apprendre quelque chose.* »

État d'urgence

[tribune ouverte aux coordinations d'intermittents]

LES INTERMITTENTS ET PRÉCAIRES PORTENT PLAINTE POUR FAUX

« La Coordination des intermittents et précaires d'Ile-de-France annonce qu' "une plainte contre X... avec constitution de partie civile pour faits de faux en écriture privée" a été déposée, mardi 12 août, auprès du Tribunal de grande instance de Paris. Cette plainte repose sur deux avenants au protocole d'accord du 26 juin, qui définit le régime d'indemnisation des intermittents. "Le 8 juillet, plusieurs avenants ont été signés", explique Me Dominique Noguères, avocate de la coordination. "Deux ont été enregistrés à la DDTEFP -direction départementale du travail, de l'emploi et de la formation professionnelle- sous le même numéro, mais un article, qui porte sur la franchise, et une signature ne sont pas les mêmes. Tout laisse penser que l'un des avenants pourrait être postérieur au 8 juillet." Il reviendra au juge d'instruction, qui devrait être nommé en septembre ou en octobre, de mener l'enquête. Si les résultats confirmaient les faits, "cela pourrait remettre en cause la validité de l'accord – ce qui ne manquerait pas de créer un joyeux bazar", conclut l'avocate des intermittents. »

Article paru dans Le Monde du 21 août

« LE CINÉMA EST UN INSTRUMENT DE CLASSE, MICHEL ! »

dit un membre du groupe Medvedkine à son collègue et ami Michel dans le magnifique film Lettre à mon ami Pol Cèbe.

Certains collègues et amis des coordinations d'intermittents et précaires considéraient avec nous que l'acceptation par la direction du festival de diffuser gratuitement et dans sa plus grande salle les films du groupe Medvedkine était peut-être le seul geste politique significatif des États généraux depuis leur ouverture. Mais cet acte était bien précaire, puisque sa rediffusion le jeudi 21 fut payante. Non pas que la direction du festival soit revenue sur ce choix, mais simplement parce que ses organisateurs n'y avaient pas pensé, tant ils étaient fatigués par le travail énorme, et souvent bénévole, qu'ils fournissent pour assurer le spectacle d'un bout à l'autre de ce festival.

La beauté des films du groupe Medvedkine ne vient pas d'une esthétique mais d'une pratique. Leurs films procèdent d'un désir, non pas de consommation de produits culturels, mais de pratiques quotidiennes, selon une nécessité appelée expérience, expérience immédiatement partageable par tous.

Ici, payer pour voir des films est la règle, la pratique naturelle. Même s'il s'agit de films agissant pour l'accès de tous à la culture, à la création, à la beauté. Comme

si le désir de cinéma se limitait à la consommation de films de qualité.

Or n'est-il pas contradictoire de diffuser des films en lutte tout en défendant un art réservé à une élite solvable ? Tout en dénigrant sans cesse une sous-culture télévisuelle soi-disant réclamée par la majorité, afin de redéfinir et de défendre ce précaire appelé exception culturelle.

Les films du groupe Medvedkine sont des gestes de beauté, des actes politiques, c'est-à-dire libres et gratuits, presque enfantins. Mais à quoi bon les diffuser si nous ne remettons pas en cause nos pratiques, notamment de consommation et de diffusion de la culture. À bientôt, j'espère.

**Bruno Thomé et Olivier Derousseau,
précaires en lutte(s)**

INFORMATIONS

Hier le CNC organisait un pot au Green Bar. Les coordinations d'intermittents et de précaires et Le groupe du 24 juillet ont interpellé ses représentants afin de réclamer une prise de position claire quant au retrait du protocole, ou alors une démission. Ils ont promis de se positionner prochainement.

Les coordinations d'intermittents et de précaires, Le groupe du 24 juillet, et les États Généraux se réunissent aujourd'hui à 10h00 après la diffusion de Virus 31 afin d'écrire un texte commun sur le refus strict de participer à des États généraux de la culture si le protocole n'est pas retiré sans condition.

Une permanence des coordinations d'intermittents et précaires est assurée tous les jours, du matin au soir, à la salle de doc. Vous pouvez y venir vous informer ou proposer tout type d'action ou de revendication.

Vous pouvez également y regarder les films réalisés par les coordinations, notamment un film sur les actions menées au festival de la Chaise-Dieu qui se déroule depuis le 16 août, réalisé par les intermittents en lutte.

Pour toute information sur les actions menées par La coordination Auvergne des intermittents en lutte, contactez Arthur au 06 61 12 92 87, ou participez-y directement, puisque des actions auront lieu jusqu'au 30 août.

Cette page de libre parole prêtée par Hors-Champ aux coordinations d'intermittents et de précaires est ouverte à tous les précaires, c'est-à-dire à TOUS.

Contact : Bruno, 06 12 52 73 64

10 h 00

Sacem

CARTE BLANCHE À GUILLAUME GRONIER
Pierre Boulez – Naissance d'un geste (55')
Ruggero Raimondi (Extrait) (50')
Le Quatuor des possibles (Extrait) (90')
Énumérations (Extrait) (54')
Manu Dibango (Extrait) (52')
Bird Now (Extrait) (90')
Variétés : Didier Lockwood (Extrait) (54')
Anton Webern (26')

Débat à l'issue de la séance

État d'urgence

Au CNC le 30 juillet
Virus 31

Afrique... [à 10h15]

Simon et moi de Beverley Palesa Ditsie
et Nickie Newman (2001, 53')
Ma vie en plus de Brian Tilley (2001, 75')

Débat à l'issue de la séance

Fragment... [à 10h15]

REDIFFUSION
Harbour d'Audrius Stonys (1998, 10')
Alone d'Audrius Stonys (2001, 16')
Flying over the Blue Sky d'Audrius
Stonys (1996, 20')
Antigravitation d'Audrius Stonys
(1995, 18')
Portrait de Sergei Loznitsa (2002, 28')

Ces films...

Le Partage des larmes
d'Anna-Célia Kendall (2002, 32')
Les Femmes des 12 frontières
de Claudine Bories (2003, 72')

Débat en présence des réalisatrices

de 20h00 à 22h00

Intervention et débat
« Nos biens ne sont pas à vendre »

14 h 30

Sacem

CARTE BLANCHE À RICHARD LEACOCK
Van Cliburn, His Life in Music Today
de Richard Leacock et Nell Cox (1966, 54')
A Musical Adventure in Siberia
de Richard Leacock (1996, 54')

État d'urgence [à 14h30]

De 14h30 à 15h45 : « Comment
vivons-nous notre travail ?... »
« Liberté et dépendance »

De 16h00 à 18h00 : « Main basse sur
l'espace public »

Petites pierres... [à 14h45]

Impression / Dictée
de Jean-Luc Godard et Anne-Marie
Miéville (1978, 26')
Photo et Cie – Marcel
de Jean-Luc Godard et Anne-Marie
Miéville (1976, 100')
Pas d'histoire – Nanas
de Jean-Luc Godard et Anne-Marie
Miéville (1976, 100')

Rediffusion [à 14h45]

Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2
de Johan van der Keuken (1966, 29')
Tableau avec chutes
de Claudio Papienza (1997, 103')

Afrique... [à 15h00]

Tanger, le rêve des brûleurs
de Leïla Kilani (2002, 53')
Zimbabwe, de la libération au chaos
de Michael Raeburn (2003, 58')
Rwanda, pour mémoire
de Samba Félix NDiaye (2003, 68')

Afrique... [à 22h00]

Nous sommes nombreuses (2003, 59')
Poussières de ville (2001, 52')
de Moussa Touré
Débat en présence du réalisateur

22 h 00

Sacem

A Stravinsky Portrait
de Richard Leacock et Rolf Lieberman
(1965, 55')

Remise du prix suivi de la projection de :

Le Cas de H. Bertioz
de Claire Alby et Andy Sommer (2003, 52')

Petites pierres blanches

Expression / Français
Violence / Grammaire
Désordre / Calcul
de Jean-Luc Godard et Anne-Marie
Miéville (1978, 3x26')
Nous trois – René de Jean-Luc Godard
et Anne-Marie Miéville (1976, 100')
Avant et après – Jacqueline et
Ludovic de Jean-Luc Godard et Anne-
Marie Miéville (1976, 100')

Ces films...

Un autre jour sur la plage
de Jérémy Gravayat (2002, 20')
Histoire d'un secret
de Mariana Otero (2003, 90')

Débat en présence des réalisateurs

Rediffusion

Consulter l'affichage

État d'urgence

Virus 31
Nous avons lu le protocole