

HORS CHAMP

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas - Samedi 23 août 2003 - n° 6

Le dessous des cartes

No pasarán, album souvenir de Henri-François Imbert

[PLEIN AIR]

Qui se souvient des 500 000 républicains catalans « recueillis » dans des « camps de concentration » improvisés à leur intention par le gouvernement français ? Le sud de la France à la fin des années trente. L'Espagne républicaine s'efface devant l'Espagne franquiste. En février 39, les miliciens doivent fuir Barcelone. Les Pyrénées orientales sont le lieu de refuge le plus proche, même s'il ne doit être que transitoire. La France « accueille » ces réfugiés catalans, tout en leur confisquant bétail, voitures, camions et armes, tout en les éloignant de la Catalogne. Qu'est-ce qui, dans ce contexte et à cette époque, a poussé des « reporters volants » et des éditeurs à faire des cartes postales de ces lieux de transit ? Ce thème, ces légendes – non datées – nous semblent aujourd'hui déplacées. Ces cartes « non voyageées » ont pourtant parcouru plusieurs dizaines d'années. Peut-être était-ce là leur but premier : témoigner.

Six cartes postales de l'album de photos familial, six photographies d'un camp de réfugiés dans le village des arrière-grands-parents d'Henri-François Imbert. Six photographies connues depuis l'enfance mais qui sont restées des « images mystérieuses »... Dans *No pasarán, album souvenir*, Imbert retrace les étapes d'une recherche entreprise il y a dix ans : reconstituer la série entière des cartes. Il bâtit son film comme on fait un puzzle, sans savoir ni ce qu'il représente ni le nombre exact de pièces. Les cartes remplissent l'écran, immobiles. La voix off nous raconte l'investigation du réalisateur (consultation d'articles de journaux de l'époque, recherche de cartes chez des antiquaires, entretiens avec des collectionneurs de cartes, déplacements sur les lieux...), qui parvient à créer un suspense autour de cette quête microscopique, apparemment vaine, et à nous convaincre de son importance.

Rechercher les cartes manquantes pour comprendre l'Histoire, ou plutôt une histoire, celle des réfugiés républicains espagnols. Tout en sachant qu'il restera toujours une part d'ombre, une image inexpiquée. Quand on croit avoir reconstitué une série, on découvre qu'elle contenait plus de photos qu'on ne le pensait, ou alors on en découvre une autre incomplète. La démarche d'Imbert n'est pas tant de reconstituer l'Histoire des « camps de concentration » des réfugiés espagnols que de faire émerger une perception de cette réalité historique à nos sens. Il ne s'agit pas de tout dire, ni de tout restituer mais plutôt de comprendre, de reconstituer le « tout ». En interrogeant l'image et la représentation de la réalité qu'elle véhicule.

Une double lecture de *No pasarán...* apparaît lentement. D'une part, une réflexion sur les images, leur(s) signification(s) et leur enchaînement. Autrement dit, sur le cinéma. Une image seule ne signifie pas. Comme l'avait un jour découvert Andreï Medvedkine avec émotion, c'est ce que



voit le spectateur entre deux images, le lien qu'il établit entre elles, qui lui permet d'inventer un sens (comme entre ces deux cartes, quasi identiques au premier regard, pourtant si différentes : ce ne sont pas les mêmes silhouettes qui avancent vers le train). L'imagination d'Imbert (elle lui fait dire que si 200 personnes sont passées entre la première et la deuxième images, des milliers d'autres sont peut-être aussi passées à cet endroit) nous renvoie à la nôtre.

D'autre part, une réflexion sur la mémoire et ses failles : qui se préoccupe encore de l'histoire des réfugiés catalans ? Comment vivait-on à côté de ces camps ? *No pasarán...* nous permet de prendre conscience de l'empreinte laissée par le temps sur les mots et les lieux. Il faut replacer des mots tels que « camp de concentration » dans leur contexte pour les comprendre, de la même façon que ce sont les cartes accolées qui font sens. On regarde différemment un lieu quand on a vu sur une carte des gens y être détenus... Les photos s'enchaînent, s'emboîtent, se complètent, comme le font les mémoires collectives : celle des républicains espagnols déportés par les Allemands en 1942, celle des déportés juifs, celle – plus récente – des demandeurs d'asile afghans, kudes, iraniens à Sangatte. Les images et les errances se répondent, sans toutefois se ressembler. Et elles se croisent lorsqu'Imbert donne à voir à d'autres personnes en transit les cartes postales ainsi retrouvées.

Audrey Mariette

Lutte idéologique et décloisonnement

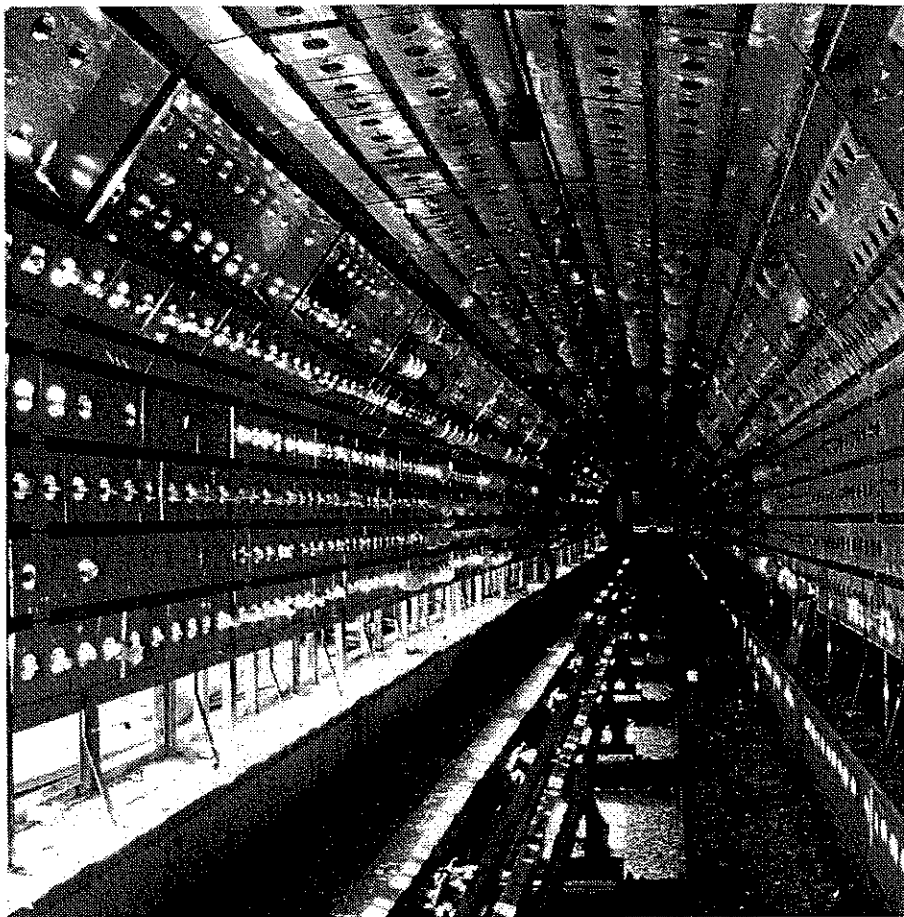
[HISTOIRE D'UNE RENCONTRE :

TECHNICIENS DU CINÉMA ET OUVRIERS D'USINES]

« Une autre histoire du cinéma est possible dans laquelle le film ne serait pas une fin en soi ». Une histoire qui donnerait toute sa place à l'expérience des Groupes Medvedkine de Besançon et de Sochaux. Une histoire qui intégrerait ce que Patrick Leboutte appelle « les quatorze étapes d'un même film » puisque chacune de leurs créations donne naissance à la suivante (À bientôt, j'espère et Classe de lutte à Besançon, Les 3/4 de la vie et Week-end à Sochaux sont des dyptiques). Des images sont constamment « recyclées », celles d'exercices réalisés pour apprendre à faire du cinéma par exemple. Entre 1967 et 1974, réalisateurs, techniciens du cinéma et ouvriers se rencontrent pour transformer l'« Auteur » (je) en un collectif (nous). Que ces ouvriers aient pris des cours de cinéma avec des membres de l'équipe de Chris Marker (Besançon) ou qu'ils aient décidé d'écrire et de jouer en laissant à des techniciens le soin de filmer (Sochaux). L'expérience dure sept ans. Sept ans pendant lesquels ils réussissent à « casser le système du cinéma » en se le réappropriant. Si un seul des membres du groupe est resté ouvrier, tous, en revanche, ont arrêté le cinéma au moment où les syndicats ont pris leur place.

Mardi dernier, des spectateurs se sont retrouvés pour visionner quelques uns de ces films commentés par Patrick Leboutte avec l'objectif de « voir ensemble comment ces films nous travaillent ».

« S'approprier l'arme de l'ennemi ». En 1967, des ouvriers de Besançon, ville de tradition libertaire et de fait « terreau propice », se réapproprient ce qu'ils considèrent comme un « outil de classe », la caméra. Si cet acte fondateur résulte d'une collaboration insatisfaisante entre un « cinéaste parisien confirmé » (i.e. Marker) et les ouvriers qui lui avaient demandé de réaliser un film sur eux (i.e. À bientôt, j'espère), il ne s'agit pas d'un geste irréfléchi, sans antécédent. La prise de conscience s'est opérée avant. Leurs revendications ne concernaient alors pas seulement les conditions de travail. Au-delà des remises en cause politiques, économiques et sociales, a surgi une revendication autour de la



« culture » perçue comme une « arme politique ». Les ouvriers ont donc défendu leur « droit à la culture » dans le cadre même de l'usine : un ciné-club, une bibliothèque, laquelle sera d'ailleurs tenue par un certain Pol Cèbe, destinataire d'une « lettre » cinématographique aussi drôle qu'émouvante. Même s'il leur faut neuf mois pour finir un film tourné après le travail sur la chaîne (Classe de lutte), les ouvriers du textile deviennent, plus que des réalisateurs, de réels acteurs, forts d'un pouvoir sur le monde, en tout cas, sur leur vie.

Une femme tape à la machine ; une voix hors cadre lui demande : « Qu'est-ce que tu fais ? ». La femme se retourne, souriante et resplendissante : « Bah, je milite ». Rires dans la salle. Classe de lutte affirme « la volonté des travailleurs de se libérer ». Suzanne (que l'on aperçoit dans le film de Marker) se libère de sa condition d'ouvrière mais aussi de sa condition de femme soumise. Au cours du film, ce n'est pas seulement une double domination qui s'efface de son visage. Le regard des ouvriers qui la filment se transforme aussi et la transforme. Le visage de Suzanne à la fin du film respire le bonheur. Week-

end à Sochaux se termine sur un autre visage féminin, qui nous parle de sa vision de l'avenir, d'un rêve, d'une utopie. Ces images et ces sons nous remémorent ce qu'un spectateur appellera « la joie de l'expérience communiste ». Sortant du Bioscope, une spectatrice se déclare heureuse d'avoir vu « la vie ». Dans les deux derniers films du Groupe Medvedkine, les ouvriers de Sochaux rejouent, dans une sorte de « théâtre amateur » ironique, leur oppression. La « gravité légère » des ouvriers ressort plus globalement de l'ensemble des films, mais aussi, celle de la souffrance, celle du visage noir et sombre d'une jeune femme présente à l'enterrement d'un des ouvriers non grévistes tués par la police. Événement relaté dans le « traumatique » Sochaux 11 juin 68. Ce visage ouvre et ferme les « ciné-tracts » du Groupe Medvedkine (Nouvelle société).

« Dans humain, il y a main, dans transformer, il y a forme ». À l'expression « genre documentaire », ...

HORS CHAMP Benjamin Bibas, Sébastien Galceran, Céline Leclère, Audrey Mariette, Boris Mélinand, Éric Vidal, Sandrine Vieillard.

Photos : Yan Maury-Robin [2], Nathalie Postic [1, 4, 5].

Moussa Touré : « Au Sénégal, nous inventons nos pratiques documentaires »

Ici et ailleurs... Suite et fin de notre série d'entretiens sur les conditions de production et de diffusion du documentaire dans quatre pays, à travers le regard de réalisateurs. Aujourd'hui, le Sénégal avec Moussa Touré, auteur-réalisateur de Poussières de ville (2001) et Nous sommes nombreuses (2003).

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

Au Sénégal, il n'y a aucune politique de production documentaire. Avant la DV, pour produire ses films, le réalisateur était obligé de passer par le ministère français des Affaires étrangères, l'Agence de la coopération culturelle francophone, la coopération suisse ou bien de demander de l'argent à des structures comme le festival de Rotterdam par exemple. Ce qui engendrait des complications, un décalage entre le regard de l'artiste africain et celui du financeur étranger. L'arrivée du numérique a permis à certains réalisateurs d'acheter du matériel et, en choisissant des sujets nécessitant peu de frais, de produire leurs films eux-mêmes. Comme en Afrique, tout est sujet à documentaire, cette démarche qui laisse la place à l'ambition artistique commence à aboutir. Il y a peu, personne ne s'intéressait au documentaire au Sénégal, les gens préféraient la fiction. Cette année, mes deux derniers documentaires ont été projetés dans des festivals et les gens ont réagi, ils ont réalisé que c'était du cinéma, c'est-à-dire quelque chose de plus qui permet de voir la réalité.

En matière de diffusion, les télévisions africaines ont signé un accord avec CFI et TV5, deux télévisions francophones dont le siège est en France. Une fois qu'un réalisateur a vendu son film à une de ces chaînes, les télévisions d'Afrique et d'ailleurs peuvent les diffuser comme elles l'entendent. Si le film peut alors être vu par de très nombreux téléspectateurs il n'est acheté qu'une seule fois, à un prix très modique : en moyenne 3 millions de francs CFA [environ 4 500 euros] pour un 52 minutes. Les chaînes profitent de cette situation et attendent que les

films soient achetés par CFI et TV5. Bien sûr, les documentaristes essaient de trouver des acheteurs plus intéressants et ne vendent à ces canaux qu'en dernier recours. Avec ce système, un film attend souvent deux ou trois ans avant d'être diffusé. Pour le contourner, j'ai choisi de ne pas vendre mon dernier film à CFI mais d'offrir dès septembre une diffusion gratuite à la télévision sénégalaise. Cela constitue à mon sens une acte de résistance.

deux derniers films sur les enfants des rues à Brazzaville et sur les guerres civiles des années quatre-vingt-dix au Congo. Mon prochain film porte sur le naufrage du Dioula qui a fait 1800 morts il y a un an au large du Sénégal.

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

La demande du public pour le documentaire est croissante. À Dakar, un distributeur commence à en projeter



Dans ce cadre, quelle est votre marge de création ?

Contrairement à mes films de fiction, dont l'essentiel du budget vient d'Europe, dans mes documentaires, ma marge de création est totale. La question maintenant c'est : que faire de cette liberté ? Au Sénégal, 52 % de la population a moins de vingt ans. Et ils ont tous envie de partir en Europe. Or le pouvoir politique parle d'autre chose, d'agriculture, de pluie... À la télévision, plus de 60 % du temps d'antenne est occupé par ces discours qui n'intéressent personne. Reste le cinéma. Le cinéma africain fourmille d'histoires, de contes... mais presque jamais de choses réelles. Les réalités de l'Afrique ont toujours été montrées par d'autres. Aujourd'hui, toute l'Afrique s'embrase, y compris l'Afrique de l'Ouest. Les crimes, les viols... Ceci n'est pas montré. La liberté du cinéaste africain, aujourd'hui, c'est de prendre le temps d'examiner cette situation, d'élaborer un regard et de l'exposer aux Africains. J'ai commencé à faire ce travail avec mes

en salles. Il organise un festival, Images et vies, qui y est entièrement consacré. Et le plus grand festival international de cinéma à Dakar, autrefois consacré à la fiction, est depuis l'année dernière entièrement dévolu au documentaire. À ce rythme, le pouvoir politique, qui détient les télévisions dans la plupart des pays africains, va bientôt être obligé lui aussi d'en diffuser. Une émission hebdomadaire de reportages documentaires, *Raconte un peu*, vient de démarrer à la télévision sénégalaise. J'ai l'intention d'y collaborer. Une chaîne culturelle publique est également en cours de création. Enfin, la DV a suscité de très nombreuses vocations de documentaristes. Des jeunes se forment dans une petite école à Dakar. Avec certains d'entre eux, nous avons constitué en trois ou quatre ans une petite équipe d'une dizaine de réalisateurs, d'autres ont fait de même. Au sein de cette union, nous discutons des sujets, préparons des projets, nous inventons nos pratiques documentaires.

Propos recueillis par Benjamin Bibas et Boris Mélinand

Lettre de Foz Coâ

JE VOUS SUIS PAR LA PRÉSENTE

DE JEAN BRESCHAND

[ORIGINES...]

Je vous suis par la présente, de Jean Breschand, initialement programmé mardi soir dans le cadre du séminaire « Origines de l'image, images de l'origine » a finalement été projeté mercredi. Le film est disponible à la vidéothèque.

Si Jean Breschand regrette, dès les premières secondes de *Je vous suis par la présente*, l'irréversible effritement des fresques du Campo Santo à Pise, ce n'est pas uniquement parce qu'il est féru de peinture italienne. C'est surtout parce qu'il est hanté par l'oubli. Aussi vrai que la paléontologie est l'art de reconstituer une (pré)histoire à partir d'éléments que le temps a rendus incertains, *Je vous suis par la présente* prend la forme d'une « lettre filmée » s'adressant à un mystérieux destinataire, pour repartir avec lui sur les traces d'un moment de lumière enfoui. Avec, pour seul langage, le cinéma. Ce qui suppose, au-delà des mots, un détour. Voire, mieux qu'un détour, un voyage.

Dans cette localité étrange, ce « village qui n'a pas de nom propre, sinon celui de l'affluent qui le traverse, Foz Coâ, l'embouchure du Coâ, quand il se jette dans le fleuve d'or ». On essaie de se souvenir du jour où on a lu un nom semblable sur une carte. C'était peut-être en Amérique latine, un endroit perdu au milieu d'une forêt tropicale où s'enchevêtraient trois frontières. Le nom sonnait portugais. Mais cette fois-ci, c'est autre chose. Les images de Breschand montrent des steppes ensoleillées, des arbres squelettiques, des buissons broussailleux et desséchés. Peut-être le Mozambique, peut-être l'Angola... « Un jour tu m'éciras avec des mots venus d'une Afrique fantôme. »

Un pays peuplé d'images archaïques. « Vingt-cinq mille ans nous séparent du jour où, d'un geste, une main imprima son trait dans la pierre. » Les aurochs, les chevaux, les bouquetins peints il y a des milliers d'années prennent là une curieuse résonance : « à la surface de la pierre, l'image (...) trame aujourd'hui un lien entre toi et moi, la trace d'un passage, l'énigme d'un geste en sa naissance ». Ce geste matrice, Breschand tente de le redéployer avec des moyens d'écriture contemporains. Comme la main gravée dans le rocher témoigne d'un ancêtre collectif, le film de Breschand se veut trace d'un passé commun. Dans l'obscurité, à la surface de la pierre, gros plan sur les blés battus par les vents. Mais ce ne sont plus des blés, c'est autre chose, un tressaillement diffus, un frêle mouvement par lequel s'inscrit le passage d'une ombre sur le verre du Super 8.

L'image est relayée par le son. Lenteur, rythme de l'élocution, voix rocailleuse... Stendhal, Sablé, Leiris sont cités au générique (où l'on apprend, par ailleurs, que Foz Coâ se trouve tout simplement au Portugal). Ou peut-être Breschand. Leurs mots transforment le film en une respiration. Cela ne tient pas uniquement de l'utilisation, dans la déambulation jazz qui a valeur de musique, de tout un éventail de bois et de cuivres — résidus de souffle qui tra-



versent la flûte de Pan, stridences aiguës de la clarinette, sons graves et cavernaux du tuba. À l'écran, les plans fixes de paysages se distendent eux aussi, comme mus sous l'effet d'une brise.

Le film est daté du 12 septembre 2001. Au moment où le monde entier se rassasiait d'images télévisées fascinantes et « archaïques » où se mêlaient le feu et le sang, Jean Breschand mettait la dernière main à cet opus étrange et attirant. « Un film n'est pas forcément une histoire, mais d'abord, simplement, l'idée d'un trajet, d'un dispositif, d'une situation de laquelle sortira une histoire ou autre chose. » écrivait-il récemment. Par exemple une œuvre complexe et belle qui entend sublimer la nostalgie d'un âge mythique. Le parcours en images et en sons qu'il faut accomplir pour qu'une séparation ne soit pas lettre morte, pour qu'elle devienne féconde. Pour que deux cellules qui se dupliquent à la surface de l'eau puissent donner naissance, quelques plans plus tard, à un être à la fois uni et libre, fût-il dérisoire.

Benjamin Bibas

... Patrick Leboutte préfère celle de « geste documentaire ». Ce geste se déploie, selon lui, autour de trois axes : l'équipe de réalisation et « ce qui lui arrive » quand elle prend la caméra, le monde et « ce qui lui arrive » quand il est face à la caméra, le spectateur et « ce qui lui arrive » quand il regarde ce que la caméra a enregistré. Le cinéma comme « transformation », ou « révolution », prend alors toute sa place, même si son impact sur le réel reste impalpable, difficile à évaluer.

Ces films, même empreints d'une idéologie qui aujourd'hui peut paraître obsolète, peuvent être, plus que jamais, font l'objet d'une réappropriation par le spectateur citoyen. À l'heure où un protocole remet en cause la création sous toutes ses formes, à l'heure où la lutte est un mot d'ordre pour de nombreux « défavorisés », ces prolétaires nous rappellent qu'une vision du monde est ce qu'il nous manque, qu'elle reste à réinventer. Décloisonner l'« esthétique » et la

« politique », l'« artiste » et la « société » (un spectateur, intermittent du spectacle sûrement, a évoqué la nécessité de « decloisonner les identités »). Patrick Leboutte conclut cet « hommage au monde ouvrier » et au cinéma : « On me dit qu'il n'y a plus de parole ouvrière, mais pour cela, il faudrait pouvoir l'écouter. Tout est fait pour qu'on n'écoute plus les images. »

Audrey Mariette

État d'urgence [tribune ouverte aux coordinations d'intermittents]

Ce texte est une proposition de position commune qui sera discutée et corrigée avec toute l'équipe qui assure, souvent bénévolement, le fonctionnement de ce festival, aujourd'hui à 13 h, au local prêté aux coordinations d'intermittents et précaires (la Maison du doc').

Lussas, le 22 août 2003, 16h00

ÉTAT D'URGENCE — CONTRIBUTION

Les coordinations d'intermittents du spectacle, le groupe du 24 juillet (composé de réalisateurs, techniciens et producteurs) et la direction des États Généraux Du Film Documentaire de Lussas ont décrété l'état d'urgence : Le mouvement des salariés intermittents et des précaires a mis en lumière la dégradation des politiques sociales et culturelles. Le mépris dans lequel sont tenues les personnes et la culture participe d'une même logique qui affecte tout autant les professionnels du spectacle que les archéologues, les chercheurs, les enseignants, les

chômeurs en fin de droit, et tous les autres précaires... Au moment où la standardisation devient le modèle dominant, la signature du protocole révisant le régime d'assurance-chômage porte un coup fatal à ceux qui font vivre la création.

Dans le cadre des États Généraux Du Film Documentaire de Lussas, des groupes de réflexion se sont mis en place pour constituer une force de proposition. Cependant, nous posons l'abrogation sans condition du protocole agréé par le gouvernement le 6 août, comme préalable à toute forme de négociation ou d'assises nationales du spectacle vivant.

Cette logique d'attribution de subventions discrétionnaires, et cette division, par secteurs, de l'audiovisuel et du spectacle vivant, ne peuvent se substituer à la question fondamentale des droits sociaux collectifs et à la définition d'une véritable politique culturelle. Nous nous engageons à tout mettre en œuvre pour obtenir ce retrait.

[tribune ouverte aux salariés et bénévoles des États Généraux Du Film Documentaire]

Suite à l'assemblée générale des salariés et bénévoles des États Généraux du documentaire, il a été proposé l'appel suivant. L'assemblée générale n'ayant pu se prononcer sur ce texte, nous prenons l'initiative à titre individuel de le reprendre ici et nous vous invitons à le diffuser largement.

APPEL DE LUSSAS POUR LE MAINTIEN DES ANNEXES 8 ET 10

Malgré la grève dans le spectacle vivant et l'annulation de nombre de festivals, - dont le plus prestigieux, celui d'Avignon -, le gouvernement a donné son agrément à l'accord du 26 juin 2003 concernant la « réforme » des annexes 8 et 10.

C'est pourquoi, nous, intermittents du spectacle, salariés ou bénévoles, œuvrant à l'organisation des États Généraux du documentaire de Lussas, réaffirmons notre opposition totale et indéfectible à la remise en cause de nos droits.

Nous exigeons :

- Le retrait de l'agrément de l'accord du 26 juin
- L'annulation du doublement de nos cotisations

De plus, nous adressons un appel à Messieurs Jean-Marc Blondel et Bernard Thibault pour qu'ils demandent à être

reçus à Matignon, afin de réaffirmer nos revendications.

Il en va de notre survie et de celle de la culture. Il en va du respect de nos droits de salariés et du code du travail.

Nous appelons tous nos collègues, salariés intermittents à signer cet appel que nous irons porter, en délégation, à la direction de la CGT et CGT-FO.

Nous prenons ici l'engagement solennel de poursuivre notre mobilisation jusqu'à satisfaction de nos revendications.

États Généraux de Lussas, le 22 août 2003

**Pascal Montagna, chef monteur, bénévole
aux États Généraux Du Documentaire
Roland Biessy, technicien du spectacle vivant,
salarié aux États Généraux Du Documentaire**

Nom et Prénom :

Profession :

Adresse postale :

Adresse électronique :

Contact : Pascal Montagna, 1 rue Pétion, 75011 Paris
pascalmontagna@club-internet.fr

10 h 00

Ces films...

La Maison d'Algérie
de Cyril Leuthy (2002, 49')
Mozambique, journal d'une
indépendance
de Margarida Cardoso (2003, 52')

Débat à l'issue de la séance

14 h 30

Afrique...

Racines lointaines
de Pierre-Yves Vandeweerd (2002, 72')
L'Esprit de Mopti
de Moussa Ouane (1999, 54')
Agadez Nomade FM
de Christian Lelong et Pierre Mortimore
(2003, 75')

Débat en présence des réalisateurs

21 h 00

Petites pierres...

The Old Place
de Jean-Luc Godard et Anne-Marie
Miéville (1998, 47')

*Débat à l'issue de la séance suivi d'une
deuxième projection de The Old Place.*

Petites pierres...

Pouvoir / Musique
Roman / Économie
de Jean-Luc Godard et Anne-Marie
Miéville (1978, 2x26')

Débat à l'issue de la séance

Petites pierres...

Réalité / Logique
Rêve / Morale
de Jean-Luc Godard et Anne-Marie
Miéville (1978, 2x26')

Débat à l'issue de la séance

Afrique... [à 10h15]

L'Enfant noir
de Laurent Chevallier (1995, 92')
Voyage au pays des peaux blanches
de Laurent Chevallier (2003, 96')

Débat en présence du réalisateur

Séances spéciales [à 14h45]

La Raison du plus fort
de Patric Jean (2003, 85')
The Revolution Will Not Be Televised
de Kim Bartley et Donnacha O'Briain
(2003, 74')

Débat à l'issue de la séance

Ces films...

La Décomposition de l'âme
de Nina Toussaint et Massimo Iannetta
(2002, 82')

Débat en présence des réalisateurs

Rediffusion

Dans, Grozny Dans
de Jos de Putter (2002, 75')
S21, la machine de mort khmère rouge
de Rithy Panh (2002, 101')

Rediffusion [à 14h45]

Tishe !
de Victor Kossakovsky (2003, 80')
Le Ciel dans un jardin
de Stéphane Breton (2003, 62')

Rediffusion

Consulter l'affichage

21h30

No pasarán, album souvenir
de Henri-François Imbert (2003, 70')

Concert

Ce soir au Green Bar, à l'issue des
projections, rock, ska, chanson, punk,
metal et funk, tout ça par Le Baratin
de la joie.

Projection pour les enfants

La Terre des Peaux-Rouges
de Jean-Claude Lubtchansky sera
projeté à 14h30 à la vidéothèque.

Hors Champ

Le journal sera prochainement
disponible sur internet :
www.lussasdoc.com

Salle 1

Salle 2

Salle 3

Salle 5

Plein air

Infos