



Festival International du Film de Belfort
Entre Vues
Édition 2002 : du 23 novembre au 1^{er} décembre

PRÉSENTATION

Créé en 1986 par Janine Bazin, « Entre Vues », Le Festival International du Film de Belfort, se consacre à la mise en valeur des premiers films (1^{ère}, 2^{ème} ou 3^{ème} œuvre), à la faveur d'une compétition internationale.

Chaque année, le Festival présente aussi une programmation non compétitive, vouée à mettre en perspective différentes facettes - parfois restées dans l'ombre - de l'histoire du 7^{ème} art (rétrospectives, panoramas et thématiques). Depuis sa création, la manifestation connaît une importante fréquentation.

Ainsi, l'édition 2001 a accueilli 10 000 spectateurs.

- EXTRAIT DU PALMARÈS DES FILMS FRANÇAIS PRIMÉS -

1992	LE PAYS DES SOURDS	Nicolas Philibert
1993	TRAVOLTA ET MOI	Patricia Mazuy
1994	LOU N'A PAS DIT NON	Anne-Marie Mieville
1995	L'ÂGE DES POSSIBLES	Pascale Ferran
1996	Y AURA T-IL DE LA NEIGE À NOËL ?	Sandrine Veysset
1997	TAMAS ET JULIE	Ildiko Enyedi
1998	PLUS QU'HIER MOINS QUE DEMAIN	Laurent Achard
1999	RESSOURCES HUMAINES	Laurent Cantet
Ex æquo	LES SOLITAIRES	Jean-Paul Civeyrac
2000	ÇA C'EST VRAIMENT TOI	Claire Simon
2001	FANTÔMES	Jean-Paul Civeyrac

- EXTRAIT DU PALMARÈS DES FILMS ÉTRANGERS PRIMÉS -

1992	BRATAN (Tadjikistan)	Bakhtyar Khudonazarov
1993	LA CLÉ (Iran)	Ebrahim Forouzesh
1994	CASA DE LAVA (Portugal)	Pedro Costa
1995	ON THE BEAT (Chine)	Ning Ying
1996	TERRE LOINTAINE (Brésil)	Walter Salles, D. Thomas
1997	OSSOS (Portugal)	Pedro Costa
1998	SPRING IN MY HOMETOWN (Corée)	Kwangmo Lee
1999	7/25 (NANA-NI-GO) (Japon)	Wataru Hayakawa
2000	O FANTASMA (Portugal)	Joao Pedro Rodrigues
2001	L'ORPHELIN D'ANYANG (Chine)	Wang Chao



Festival International du Film de Belfort
Entre Vues
Édition 2002 : du 23 novembre au 1^{er} décembre

C O M P É T I T I O N

Elle est composée d'une sélection de premières, deuxièmes et troisièmes œuvres, françaises et étrangères, courts et longs-métrages, fictions et documentaires (sélection Frank Beauvais et Dominique Marchais).

Prix décernés par le Jury fiction :

Grand Prix du long-métrage français.
Grand Prix du long-métrage étranger.
Grand Prix du court-métrage français.
Grand Prix du court-métrage étranger.
Prix Gérard Frot-Coutaz *.
Prix Léo Scheer d'aide à la distribution *.

Prix décernés par le Jury documentaire :

Grand Prix du long-métrage documentaire.
Grand Prix du court-métrage documentaire (ce prix est une création 2002).

Prix décernés par le public :

Prix du long-métrage.
Prix du court-métrage.
Prix du documentaire.

* **Le Prix Gérard Frot-Coutaz**, créé et offert par Monsieur et Madame Frot-Coutaz en mémoire de leur fils Gérard - auteur de *Beau temps mais orageux en fin de journée* et *Après, après demain* - sera attribué à un jeune auteur, réalisateur français pour un film français de fiction, long-métrage, production cinéma, ayant obtenu le Grand Prix du Jury, si ce film est une première ou deuxième œuvre. Si ce n'est pas le cas, le jury désignera un film répondant à ces critères (1^{er} ou 2^{ème} film français de fiction long-métrage).

* **Le Prix Léo Scheer** est une dotation qui aide un film à trouver un distributeur ou bien encourage un distributeur déjà acquis à réaliser le travail de promotion nécessaire à la diffusion.



Festival International du Film de Belfort
Entre Vues
Édition 2002 : du 23 novembre au 1^{er} décembre

PROGRAMMATION

INTÉGRALES

Michael Cimino (États-Unis) : hommage au cinéaste américain, l'auteur, entre autres, de *Voyage au bout de l'enfer* et de *la Porte du paradis* ; un cinéaste qui a tourné avec Clint Eastwood, Mickey Rourke, Robert De Niro pour ne citer que ceux-là.

Groupes Medvedkine (Besançon, Sochaux) : rétrospective des films militants réalisés entre 1967 et 1974 par des cinéastes-ouvriers de Franche-Comté. Initiée par Chris Marker, une expérience unique dans l'histoire du cinéma français.

TRANSVERSALE

« **À toutes allures** » : **les vitesses du cinéma**. Une thématique qui proposera un panorama (en plus de vingt-cinq films) de toutes les vitesses possibles du 7^e art, de Jean Epstein à David Lynch en passant par *Zabriskie Point* d'Antonioni.

LES CHANTIERS DE LA MÉMOIRE (le cinéma des cinémathèques)

Paul Leni (1885-1929, cinéaste allemand) : l'œuvre muette, aperçus.

Westerns restaurés : plusieurs classiques du western en copies neuves.

Programme consacré au patrimoine cinématographique mondial. Avec la participation de la Cinémathèque française, d'archives européennes et américaines.

TRAJECTOIRES

Denis Lavant

Béatrice Dalle

Deux personnalités qui surgissent au milieu des années 80, l'une chez Jean-Jacques Beineix, l'autre chez Leos Carax, et s'imposent d'emblée comme une expression majeure de ce qui manque si souvent au cinéma français : un corps d'acteur capable d'exploits physiques loin des ressorts usés de la psychologie, allié à une diction toujours singulière.

PREMIÈRES ÉPREUVES

« **Travail à l'œuvre** » : les lycées professionnels de Belfort passent à l'action en images.

Projections-rencontres avec des lycéens des classes audiovisuelles A3 autour du film *Le vent nous emportera* de Abbas Kiarostami.

Michael Cimino
Michael Cimino
Michael Cimino

Intégrale

Michael Cimino



B I O G R A P H I E

Michael Cimino est né à New York, en 1943. Après des cours d'art et d'architecture à l'université de Yale, puis d'art dramatique à New York, après avoir sillonné les États-Unis en tous sens au cours des années soixante, il se sent attiré par le cinéma, réalise d'abord quelques documentaires pour la General Motors, puis s'approche des studios : « À l'origine, mon idée, en allant à Hollywood, était de faire des comédies musicales. » Et, de ce point de vue, il ne se trouve pas un seul de ses films qui ne soit non seulement mis en scène mais aussi chorégraphié, témoignage d'un sens absolu de la foule, d'un corps en action et de leur inscription dans un espace magnifié.

Il participe pour commencer à l'écriture de scénarios, principalement *Silent Running* (1972) signé Douglas Trumbull, grand spécialiste des effets spéciaux, et *Magnum Force* (1973), deuxième épisode des aventures de l'inspecteur Harry alias Clint Eastwood. Deux films qui déjà brossent le portrait, bien avant ceux de Salvatore Giuliano (*le Sicilien*, 1987) et Stanley White (*l'Année du dragon*, 1985), de deux solitaires, violents, incompris, intransigeants, ultimes détenteurs d'une morale oubliée par ceux qui, pourtant, jugent et condamnent.

C'est l'association avec Clint Eastwood qui l'amène à écrire, puis à réaliser pour lui son premier film, *le Canardeur* (1974). Une œuvre qui révèle aussi un acteur d'une vitalité bouleversante : Jeff Bridges. Tout au long de son parcours, Cimino travaillera avec les plus grandes stars de sa génération, en révélant certaines (Christopher Walken, Mickey Rourke), s'affirmant chaque fois comme un très grand directeur d'acteurs. *Le Canardeur*, c'est aussi d'emblée tout l'univers du cinéaste : l'Amérique, étendue à perte de vue qui paraît d'abord un terrain de jeu, puis un terrain de chasse, les chasseurs du début devenant au final les proies d'une normalisation galopante et assassine. *Le Canardeur*, balade seventies de deux losers, dit encore ce que seront, sans exception, tous les films de Cimino, par delà les apparences du sujet et du genre : des westerns.

En 1978, fruit d'un énorme travail de repérages et d'écriture mené pendant trois ans, *Voyage au bout de l'enfer* sort sur les écrans, De Niro en tête d'affiche. Choc critique, énorme succès public, cinq oscars. Récit du destin de quelques amis dont la vie est traversée ou ruinée par la guerre du Viêt-Nam, véritable épopée, le film est resté célèbre, entre autres, pour les scènes démentes de roulette russe et pour l'immense séquence du mariage orthodoxe. Car Cimino a toujours appréhendé l'histoire de son pays par le biais des com-

munautés qui le composent, ici les Russes de Pennsylvanie, ailleurs les triades de Chinatown (*l'Année du dragon*) ou les immigrants d'Europe centrale (*la Porte du paradis*).

Fort de ce succès, Cimino réunit les capitaux pour réaliser un ancien projet, jusque-là refusé : *The Johnson County War*, devenu *la Porte du paradis*, reconstitution grandiose, en extérieurs réels et presque quatre heures, de la fondation définitive de l'Amérique. Naissance d'une nation dans le bruit et la fureur, lutte des classes, regard décapant sur les mythologies nationales : « Notre perception de l'Ouest a été façonnée plus par les films que par la véritable histoire de l'Ouest. (...) Je voulais donner aux gens l'impression qu'ils se trouvaient dans l'Ouest pour la première fois ». Mais le film coûte plus cher que prévu, il est même rendu responsable de la faillite du studio qui l'a produit (United Artists), l'accueil critique s'avère aussi aveugle que féroce. Cimino, qui avait pourtant prévenu (« C'est le film qui vous dit la longueur dont il a besoin »), doit se résoudre à présenter une version écourtée de plus d'une heure. Il faudra attendre 1989 pour que la version intégrale redevienne visible et impose enfin l'œuvre pour ce qu'elle est : un grand film sur un grand pays, ses blessures - profondes comme des cicatrices - et son inépuisable histoire. En Amérique, dit Cimino, « la réalité dépasse toujours ce qu'on peut imaginer ».

Mais pour lui, commence au début des années quatre-vingts une traversée du désert qui durera cinq ans, jusqu'à *l'Année du dragon*, retour en force d'un cinéaste qui n'a rien abdiqué de sa vision du monde ni rien perdu de son talent. Ce film « coup de poing », décrit par le cinéaste comme « un film de guerre tourné en temps de paix », permet à Mickey Rourke, dans le rôle d'un flic irascible, une composition d'une force inoubliable.

De 1987 à 1995, Cimino signe trois nouveaux films hantés par une rage créatrice intacte : *le Sicilien*, *la Maison des otages* et *The Sunchaser*, dernière œuvre à ce jour d'un auteur à part entière de ses images, en butte parfois à une hostilité critique à la hauteur des montagnes qu'il déplace, à la fois pourfendeur de légendes et fabuleux narrateur, d'une précision maniaque qui n'a d'égale que la liberté de ses partis pris (« il ne faut pas se laisser piéger par les événements à la lettre »), en somme un cinéaste « bigger than life », un des rares à s'interroger sur les moyens et les finalités de son art : « Les metteurs en scène doivent, comme les peintres, reproduire l'espace, la lumière, la texture de leur pays ». Michael Cimino, fils de John Ford.

FILMOGRAPHIE

1972-76

Silent Running (Douglas Trumbull, États-Unis, scénario de Michael Cimino), avec Bruce Dern.

1973-74

Magnum Force (Ted Post, États-Unis, scénario de Michael Cimino), avec Clint Eastwood.

1974-75

Le Canardeur/Thunderbolt and Lightfoot (Michael Cimino, États-Unis), avec Clint Eastwood, Jeff Bridges.

1978-79

Voyage au bout de l'enfer/The Deer Hunter (Michael Cimino, États-Unis), avec Christopher Walken, Meryl Streep, Robert De Niro.

1979-1981

La Porte du paradis/Heaven's Gate (Michael Cimino, États-Unis, version longue), avec Christopher Walken, Kris Kristofferson, Isabelle Huppert.

1985-86

L'Année du dragon/Year of the Dragon (Michael Cimino, États-Unis), avec Mickey Rourke.

1987

Le Sicilien/The Sicilian (Michael Cimino, États-Unis), avec Christophe Lambert, Terence Stamp, Barbara Sukova.

1990-91

La Maison des otages/Desperate Hours (Michael Cimino, États-Unis), avec Mickey Rourke, Anthony Hopkins.

1995-96

The Sunchaser (Michael Cimino, États-Unis), avec Woody Harrelson.





Groupes
Medvedkine
Groupes
Medvedkine
Groupes
Medvedkine

Intégrale



Groupes
Medvedkine

(Besançon, Sochaux)



CHRONOLOGIE

PROLOGUE

Alexandre Medvedkine (1900-1989), cinéaste soviétique, est l'inventeur du « ciné-train », unité mobile de production qui sillonna l'URSS en 1932 pour filmer ouvriers, paysans et mineurs du pays, et leur montrer sur le champ leur propre travail (montés le jour même dans le train, les films étaient projetés le lendemain) dans le but de l'améliorer et d'aider à la construction de la Russie nouvelle. Deux ans plus tard, à partir de son expérience de la vie des campagnes, Medvedkine tourne une comédie paysanne intitulée *le Bonheur*. Trente-quatre ans après, des cinéastes-ouvriers français ont l'idée de se nommer Groupes Medvedkine en hommage à cette incroyable aventure du ciné-train, tentative authentique de donner le cinéma au peuple. En 1993, Chris Marker consacre un film à Medvedkine : *le Tombeau d'Alexandre*.

1967-1974

Une expérience, unique à ce jour dans l'histoire du cinéma français, se déroule en Franche-Comté : des ouvriers, de Besançon d'abord et de Sochaux ensuite, s'affirment cinéastes, signant collectivement ou en leurs noms propres, une dizaine de films politiques. Avec l'aide et le soutien de réalisateurs et techniciens parisiens - et non des moindres (Chris Marker, Antoine Bonfanti, Jacques Loiseleux, Michel Desrois, Jean-Luc Godard, Bruno Muel, etc.) -, ils prennent leur image en main et, de l'intérieur pour une fois, rendent compte de la lutte, des conditions de vie et des désirs de la classe ouvrière. Cinéma militant, donc, mais différent des formes habituelles. Cinéma inventif, expérimentant aussi bien les vertus du montage que de la parole directe, s'essayant à la fiction ou à la reconstitution (*Week-end à Sochaux*), réalisant même ce qu'on n'appelait pas encore un « clip » (*Rhodia 4x8*), pratiquant l'humour, « détournant » les images et les sons à des fins critiques ou personnelles, voire intimes (*le Traîneau-échelle*, *Lettre à mon ami Pol Cèbe*). Cinéma de combat, formes libérées, expression de soi politique et poétique.

Mars 67 : grève et occupation d'usine à la Rhodiaceta de Besançon. Le Centre Culturel Populaire de Palentes-Orchamps (CCPPO), très lié au monde ouvrier bisontin, alerte le cinéaste Chris Marker sur l'originalité du mouvement et l'incite à venir sur place. Marker vint, avec d'autres. Là se nouent des liens d'amitié, en particulier avec Pol Cèbe (bibliothécaire

de la Rhodia, président du CCPPO, militant actif), là se découvre un point de convergence pratique entre intellectuels et ouvriers. Revenu une première fois en octobre pour présenter le film collectif *Loin du Viêt-Nam*, puis encore en décembre, Marker commence alors un film avec son complice Mario Marret. Ce sera *À bientôt, j'espère*.

À bientôt, j'espère, après un passage TV en mars, est projeté pour la première fois à Besançon, le 27 avril 1968. S'en suit un débat très critique sur le film. Réponse, « révolutionnaire », de Marker aux ouvriers présents (le film de ce débat, sans images, existe : une prise de son effectuée par Antoine Bonfanti et justement nommée *la Charnière*) : « ... on sera toujours au mieux des explorateurs bien intentionnés, plus ou moins sympathiques, mais de l'extérieur et, de même que pour sa libération, la représentation et l'expression du cinéma de la classe ouvrière sera son œuvre elle-même. Et quand les ouvriers auront entre les mains les appareils audiovisuels, ils nous montreront à nous les films sur la classe ouvrière, et sur ce que c'est qu'une grève, et l'intérieur d'une usine (...) on ne peut exprimer réellement que ce qu'on vit. »

La conjonction de trois facteurs : le travail des ateliers de formation aux techniques cinématographiques (organisés pendant les week-ends par le CCPPO et menés par les « parisiens »), la création par Marker d'une coopérative indépendante de production-diffusion, SLON (aujourd'hui ISKRA), et l'effervescence née de Mai 68, produit alors un film - le premier du Groupe Medvedkine de Besançon : *Classe de lutte*, à la fois réponse à *À bientôt, j'espère* et sublime portrait d'une militante, Suzanne Zédet. De 1969 à 1971, le Groupe réalise une série de films courts et incisifs, en particulier ceux de la série *Images de la Nouvelle Société*, autant de points de vue documentés sur la vraie vie ouvrière.

En 1969, Pol Cèbe quitte Besançon et devient animateur du Centre de loisirs de Clermoulin - près de Sochaux -, propriété du Comité d'Entreprise des établissements Peugeot. Avec l'aide du cinéaste Bruno Muel et les très jeunes ouvriers qui fréquentent le Centre, il perpétue l'aventure cinématographique : *Sochaux 11 juin 68* (1970), commémoration saisissante des violents affrontements de ce jour de juin entre ouvriers et CRS ; *les 3/4 de la vie*, soit le temps passé à l'usine ;

Week-end à Sochaux, suite et développement du film précédent, en couleurs cette fois ; *Avec le sang des autres*, œuvre-bilan dont Christian Corouge, un des « medvedkiniens » de Sochaux, dira des années après qu'il est « un des meilleurs documents sur le monde ouvrier de ces années-là ».

Donner le cinéma au peuple pour qu'il se voie et soit vu, ce fut le projet d'Alexandre Medvedkine. Donner le cinéma à la classe ouvrière, ce fut celui de Chris Marker et ses amis. En finir, idéalement, avec la propriété (des images), « retourner l'œil » pour que le monde change de mains.

NOTA BENE

Pour la première fois à l'occasion du Festival « Entre Vues », programmation de l'intégrale des films, en présence de plusieurs membres des Groupes Medvedkine, ouvriers et cinéastes.

Parution, en octobre 2002, d'un dossier complet sur les Groupes Medvedkine, leur histoire, leurs acteurs, leurs films, dans le numéro 3 de la revue de cinéma *l'Image, le Monde* (éditions Léo Scheer, 22 rue de l'Arcade, 75008 Paris, diffusion : Flammarion-Union Distribution).



FILMOGRAPHIE

1934

Le Bonheur/Scast'e (Alexandre Medvedkine, URSS, version sonorisée et diffusée en 1971)

1967

Loïn du Viêt-Nam (film collectif orchestré par Chris Marker, France)

1967-68

À bientôt, j'espère (Chris Marker et Mario Marret, France)

1968-69

La Charnière (son d'Antoine Bonfanti, France)

1969

Classe de lutte (Groupe Medvedkine de Besançon, France)

1969

Rhodia 4x8 (Groupe Medvedkine de Besançon, France)

1969-1970

Série « Images de la Nouvelle Société » :

* **Nouvelle Société n° 5 – Kelton**

(Groupe Medvedkine de Besançon, France)

* **Nouvelle Société n° 6 – Histoire**

d'une petite fille (Groupe Medvedkine de Besançon, France)

* **Nouvelle Société n° 7 – Augé Décou-**

page (Groupe Medvedkine de Besançon, France)

1970

Sochaux 11 juin 68 (Pol Cèbe et Bruno Muel, France)

1971

Les 3/4 de la vie (Groupe Medvedkine de Sochaux, France)

1971

Lettre à mon ami Pol Cèbe (Michel Desrois, France)

1971

Le Traîneau-échelle (Jean-Pierre Thiébaud, France)

1971-72

Week-end à Sochaux (Groupe Medvedkine de Sochaux, France)

1973

Septembre chilien (Bruno Muel, France)

1974

Avec le sang des autres (Bruno Muel, France)

1993

Le Tombeau d'Alexandre (Chris Marker, France)





« À toutes allures »
« À toutes allures »
« À toutes allures »

Transversale



« À toutes allures »
Les vitesses du cinéma



PRÉSENTATION

Lors d'une première vision de *Point limite zéro* (Richard Sarafian, 1971), soit l'histoire d'un bolide traversant le territoire américain à un train d'enfer, des rapprochements insolites d'abord (*la Glace à trois faces*, Jean Epstein, 1927 ; *Ils attrapèrent le bac*, Carl Th. Dreyer, 1948), puis l'idée plus générale d'une programmation sur la vitesse, se sont proposés et ont insisté. Pas « la voiture dans le cinéma », vague sujet, mais la vitesse au cinéma (vaste sujet). Et même la vitesse *du* cinéma, c'est-à-dire et pour paraphraser Godard, toutes les vitesses qu'il y a et toutes les vitesses qu'il y aurait. Comment le cinéma a pu être le creuset de vitesses au pluriel, lentes et rapides, comment la question des vitesses informe en retour sur la nature même du cinéma en tant qu'art spécifique. Car cette programmation dite « Transversale » (et celles qui suivront...) a pour ambition d'être une thématique certes, mais qui renseignerait aussi, idéalement et à son échelle, sur l'interrogation interminable, formulée par André Bazin : « Qu'est-ce que le cinéma ? ». Rien de moins...

En effet le cinéma, par essence et dès sa naissance, a partie liée avec la vitesse : la vitesse de défilement de la pellicule dans la caméra, puis dans le projecteur, conditions de son existence et de son identité, suite d'images arrêtées sur une bande perforée et animées par leur vitesse de passage devant l'obturateur, jusqu'à créer l'illusion du mouvement recomposé. Dès l'origine et quasiment jusqu'à la fin du muet, les films ne se projettent pas à la même vitesse sur un écran : 16 images par seconde ou 18, 20, 21, 22... Et quand cette première vitesse sera normalisée (24 i/s), c'est-à-dire quand la révolution du son et l'industrie auront normé et contrôlé la vitesse comme des agents de la circulation, le cinéma n'en aura pas pour autant fini avec les vertiges de l'accélération et du ralenti, c'est-à-dire avec les moyens de son art, depuis les recherches des avant-gardes de tout temps (Epstein, Godard, Snow, le jeune Joris Ivens et ses *Études de mouvements*, *Gradiva* de Raymonde Carasco, *Du Pôle à l'Équateur* des Gianikian) jusqu'au cinéma commercial ou universel (*The Blade* de Tsui Hark, *Speed* avec Keanu Reeves), en passant par le cinéma dit d'auteur (Coppola, Wong-kar-wai, Tim Burton).

Car le cinéma, miracle sans fin, peut voir là où nos yeux sont aveugles. « Intelligence » d'une machine qui étend les pouvoirs de l'humain : le ralenti, en multipliant le nombre d'images par seconde, restitue et révèle des phénomènes trop rapides autrement. Ainsi, les expériences pionnières d'Étienne-Jules Marey

(*Bulles de savon traversées par une balle*, *Vitesse d'un cheval au galop*, *Vol d'un oiseau...*), comme si tout d'un coup la rêverie du philosophe Leibniz devenait strictement réaliste : « Nous pensons souvent à des chimères impossibles, par exemple au dernier degré de la vitesse ». À l'inverse, l'accélération permet une approche scientifique de métamorphoses si lentes qu'elles demeureraient autrement invisibles : la germination d'un haricot, l'éclosion d'une fleur et, même, « le ralenti du lierre » pour le dire comme René Char. Grâce à ses puissances, le cinéma sort la réalité de sa chambre noire et la « développe », accomplissant ainsi une sorte de magie scientifique.

Dès ses origines aussi, parallèlement ou du fait de l'usage scientifique, le cinéma comprend le pouvoir spectaculaire des vitesses sur son spectateur et un beau film de la firme Gaumont comme *Onésime et le cœur de tzigane* (1913), un parmi beaucoup d'autres, trouve d'instinct son ressort comique dans l'emploi exclusif d'une agitation frénétique de son personnage, quasi mécanique, une trépidation cardiaque jusqu'au risque du repos éternel... Plus fort encore, un petit film du studio Pathé avec un titre qui a valeur de programme pour le siècle entier, *Mais dépêchez-vous donc!* (1908), combine dans le même plan vitesse normale et hyper-vitesse, proposant ainsi en un même espace-temps un différentiel de vitesse, premier essai d'un effet très spécial qui plus de quatre-vingt-dix ans après allait faire le succès planétaire de *Matrix*... Et de ce point de vue, rien n'émeut plus que l'impression d'une vitesse différentielle, rien de plus euphorisant que le final de *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1968), bouquet d'explosions et de ralentis lunaires, rien de plus sidérant que *Crossroads* (Bruce Conner, 1975), brusques champignons atomiques aux volutes infinies, rien de plus tragique que le « combat de coqs » de deux vitesses antagonistes au dernier plan de *Macadam à deux voies* (Monte Hellman, 1971).

Mais on a dit « vitesses » au pluriel. Car il n'y a pas que les vitesses imprimées à la pellicule, les interventions réelles ou imaginaires sur le défilement. Mais aussi :

- les forces du montage qui dédoublent, redoublent, accélèrent les accélérations (*l'Homme à la caméra* de Vertov, *l'Animal d'acier* de Willy Zielke) ou étirent les ralentis (*la Chute de la Maison Usher*, *le Tempestaire*, deux films de Jean Epstein) ;
- les fulgurances dont l'humain même est capable : lenteur hypnotique d'un corps dans le plan (*Une his-*

toire vraie de David Lynch, celle d'un homme traversant l'Amérique à la vitesse d'un tracteur au galop, *la Vie sur terre* du Malien Sissako toujours à vélo dans son village de Sokolo). Et l'inverse évidemment : ce pourrait être Fred Astaire, Bruce Lee ou Jacques Tati (*Jour de fête*, 1947), Tati qui renoue avec le burlesque tonique d'un Keaton en même temps qu'il en dit déjà long sur une nouvelle vitesse, celle des « temps modernes » ;

- vitesses encore de la parole et de la réplique, symptomatiques aussi de temps nouveaux : quand les acteurs parlaient comme des mitraillettes (Cary Grant et Rosalind Russell dans *la Dame du Vendredi* en 1940, les Marx Brothers dans *Soupe au canard* en 1933, pochade politique et « marxiste » tandis qu'en Allemagne, Hitler accède au pouvoir). Des comédies qui aident à comprendre ce qu'à peu près à la même époque l'historien Marc Bloch, sur le versant tragique, écrivait du XX^{ème} siècle : « Un trait, entre tous décisif, oppose la civilisation contemporaine à celles qui l'ont précédée : la vitesse. La métamorphose s'est produite en l'espace d'une génération. »

- à la croisée d'un corps et d'une parole, l'un et l'autre faisant en quelque sorte la course, seul combat à sa mesure que celui qui l'oppose à lui-même, l'immense Cassius Clay alias *Muhammad Ali the Greatest* (William Klein, 1964-1974).

Programmer des ralentis et des accélérés dans tous leurs états, c'est rappeler ce que peut le cinéma quand il échappe à la monotonie d'un défilement et d'un déroulement sans surprises, incitation faite à la tentation d'expérimenter ; c'est prendre le beau risque, au détour d'une projection, d'entrevoir ce que Léo Ferré appelait « le sourire de la vitesse ». Le sourire de la vitesse, ce pourrait être le titre d'un film de Jean Epstein...



F I L M S

1907

Série **Bulle de savon traversée par une balle**
(Lucien Bull, France)

1908

Mais dépêchez-vous donc ! (Pathé, France,
court-métrage)

1913

Onésime et le cœur de tzigane (Jean Durand,
France, court-métrage)

1925

Fiancées en folie/Seven Chances (Buster Keaton,
États-Unis)

Jean Epstein

La Glace à trois faces (France, 1927)
La Chute de la maison Usher (France, 1928)
Le Tempestaire (France, 1947)

1928

Balançoires (Noël Renard, France, court-
métrage)

1928

Études de mouvements (Joris Ivens, France,
court-métrage)

1928-29

L'Homme à la caméra/Celovek kinoapparatom
(Dziga Vertov, URSS)

1933

Soupe au canard/Duck Soup (Leo McCarey,
États-Unis)

1935

L'Animal d'acier/Das Stahltier (Willy Zielke,
Allemagne)

1937

Scènes de la vie moderne/Modern Inventions
(Jack King-Walt Disney Productions, États-Unis,
dessin animé)

1940

La Dame du vendredi/His Girl Friday (Howard
Hawks, États-Unis)

1947-49

Jour de fête (Jacques Tati, France, version
couleurs)

1948

Ils attrapèrent le bac/De naade Faergen (Carl
Th. Dreyer, Danemark, court-métrage)

1950

Le Démon des armes/Gun Crazy (Joseph H.
Lewis, États-Unis)

1951

**L'Inconnu du Nord-Express/Strangers on a
Train** (Alfred Hitchcock, États-Unis)

1957

Le Jugement des flèches/Run of the Arrow
(Samuel Fuller, États-Unis)

1957-59

India/India, Matri Bhumi (Roberto Rossellini,
Italie-France-Inde)

1968-1970

Zabriskie Point (Michelangelo Antonioni, États-
Unis-Italie)

1971

Macadam à deux voies/Two-Lane Blacktop
(Monte Hellman, États-Unis)

1971

Point limite zéro/Vanishing Point (Richard
Sarafian, États-Unis)

1964-1974

Muhammad Ali the Greatest (William Klein,
États-Unis)

1975

Crossroads (Bruce Conner, États-Unis)

1978

Gradiva Esquisse I (Raymonde Carasco, France)

1979

Raging Bull (Martin Scorsese, États-Unis)

1979

Sauve qui peut (la vie) (Jean-Luc Godard,
France-Suisse)

1983-84

Rusty James/Rumble Fish (Francis Ford Cop-
pola, États-Unis)

1985

Le Coureur/*Dawandeh* (Amir Naderi, Iran)

1986

Du Pôle à l'équateur (Y. Gianikian et A. Ricci Lucchi, Italie)

1989

Batman (Tim Burton, États-Unis)

1990

Au revoir/*See You Later* (Michael Snow, Canada)

1992-1994

Chungking Express/*Chongqing Senlin* (Wong Kar-wai, Hong-Kong)

1994

Speed (Jan De Bont, États-Unis)

1995

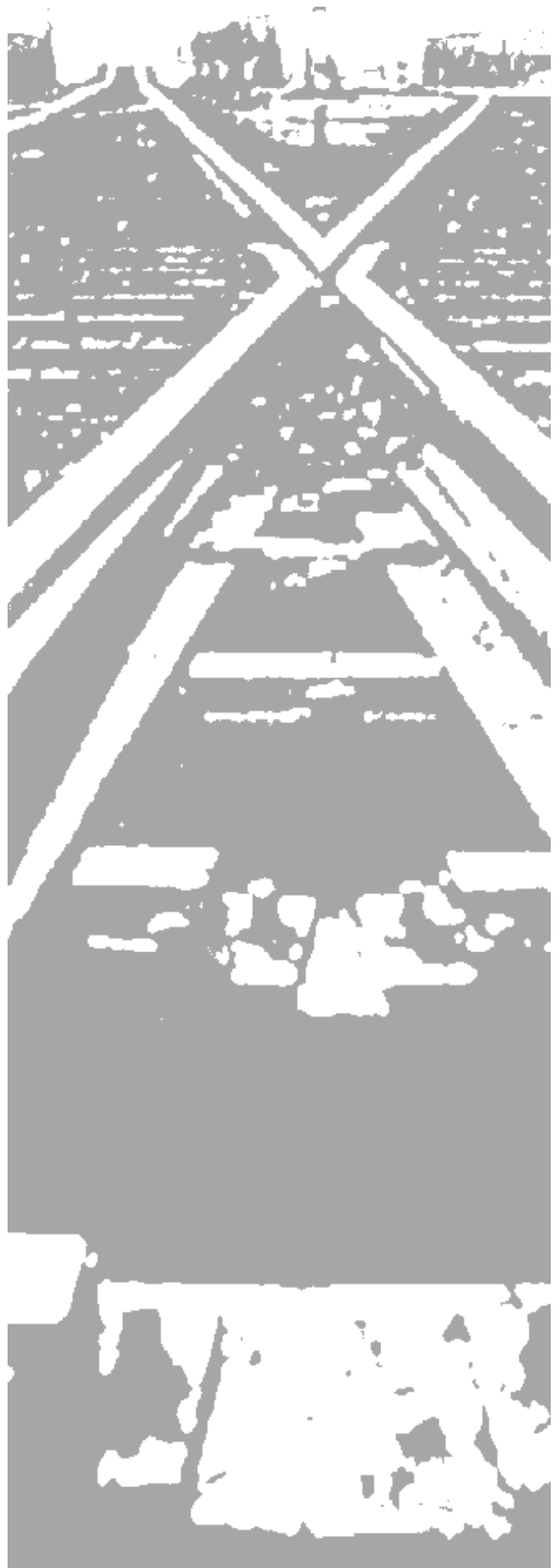
The Blade/*Dao* (Tsui Hark, Hong-Kong)

1999

Une histoire vraie/*The Straight Story* (David Lynch, États-Unis)

1999-2000

La Vie sur terre (Abderrahmane Sissako, Mali)





Les chantiers de la
mémoire. Les chantiers
de la mémoire
de la mémoire
de la mémoire

(Le cinéma des cinémathèques)



Les chantiers
de la mémoire

(Paul Leni, Westerns)



PRÉSENTATION

Les cinémathèques font leur cinéma... « Les chantiers de la mémoire » se veut un rendez-vous des cinémathèques, l'occasion de présenter des restaurations récentes du patrimoine cinématographique mondial. Car si les films sont parfois anciens, leur sauvegarde, restauration et projection à des spectateurs - qui ne les connaissent pas ou les ont oubliés - restent d'une actualité permanente. En somme, un éternel chantier...

► Décorateur, peintre, élève de Max Reinhardt, le grand metteur en scène de théâtre allemand, mais aussi scénariste et interprète, **Paul Leni** (1885-1929) passe à la réalisation dès 1916 et son film, *le Cabinet des figures de cire*, est d'emblée célébré comme une des grandes réussites du courant expressionniste. En 1927, Hollywood l'appelle ; il y tourne quatre films, dont *le Dernier avertissement*, une enquête policière échevelée dans les coulisses d'un inquiétant théâtre, et *l'Homme qui rit*, inoubliable adaptation du roman de Victor Hugo.

► En liaison, et comme un écho à la programmation de l'œuvre du cinéaste Michael Cimino dont on peut considérer que tous ses films, même les plus « urbains », sont des **Westerns**, proposition d'un petit panorama de ce genre cinématographique qui aura le mieux exprimé pendant tout le siècle l'espace et l'histoire d'un continent ; un genre dont André Bazin considérerait qu'il incarnait « le cinéma américain par excellence ».



F I L M S

PAUL LENI

1924

Le Cabinet des figures de cire/*Das Wachsfigurenkabinett* (Paul Leni, Allemagne)
Restauration Cinémathèque de Bologne-Cinémathèque française

1927

L'Homme qui rit/*The Man Who Laughs* (Paul Leni, États-Unis)
Restauration Cinémathèque de Bologne-Cinémathèque française

1928

Le Dernier Avertissement/*The Last Warning* (Paul Leni, États-Unis)
Sauvegarde Cinémathèque française

WESTERNS RESTAURÉS

1910-1914

Montage westerns
(films réalisés aux États-Unis par la firme Pathé)
Restauration Cinémathèque française

1917

Révélation/*The Narrow Trail*
(William S. Hart et Lambert Hillyer, États-Unis)
Restauration Cinémathèque française

1930

La Piste des géants/*The Big Trail* (Raoul Walsh, États-Unis)
Sauvegarde Cinémathèque française

1946

La Poursuite infernale/*My Darling Clementine*
(John Ford, États-Unis, version « director's cut »)
Restauration UCLA – Film and Television Archive (Los Angeles)

1956

Sept Hommes à abattre/*Seven Men From Now*
(Budd Boetticher, États-Unis)
Restauration UCLA – Film and Television Archive (Los Angeles)

1973

Pat Garrett et Billy le Kid/*Pat Garrett and Billy the Kid*
(Sam Peckinpah, États-Unis, version « director's cut »)



Denis Lavant
Denis Lavant
Denis Lavant

Trajectoires



Denis Lavant



B I O G R A P H I E

Si depuis ses débuts et jusqu'à aujourd'hui, il n'avait engagé un dialogue constant avec le théâtre, on dirait volontiers de Denis Lavant qu'il est exclusivement un corps de cinéma et, mieux, un corps de l'histoire du cinéma. Ce serait, pour une part, l'acteur classique américain Dana Andrews : petit bloc compact des pieds à la machoire. Et pour l'autre, un visage hérité du muet : celui de Langdon par moments, celui de Keaton à d'autres. Mais le partage est trop strict car le corps dans son entier vient aussi de ce temps du cinéma où il était l'unique langage : corps vélocé et danseur, expressif, voire expressionniste, corps rapide, vitesse de propulsion quasi balistique qui ramène encore à Keaton et à l'art burlesque. Et de Leos Carax à Claire Denis (*Beau Travail*, film « sans paroles »), en passant par ses personnages mutiques de *la Partie d'échecs* (1994) et *Tuvalu* (1999), toujours Denis Lavant, mémoire vivante en quelque sorte, rappelle par sa présence ce qui, dans le cinéma parlant, « souvient » du cinéma d'avant la parole.

Denis Lavant est né en 1961. Formé d'abord par le mime, l'acrobatie et le théâtre de rue, autant d'« écoles du corps », puis par un an seulement de Conservatoire (enseignement de Jacques Lassalle), il se lance très vite, tant au théâtre qu'au cinéma.

Son premier long métrage est aussi celui d'un nouveau venu, Leos Carax, et sa première apparition dans le plan déjà tout un programme, le « programme Lavant » : le long d'un quai de la Seine, il marche aux côtés d'un ami, dit une sorte de monologue et frappe l'autre jusqu'à rouler à terre et manquer de le tuer, le tout en un travelling en plan-séquence. Dans le contexte déprimant du cinéma français du début des années quatre-vingts, *Boy Meets Girl* (1984), déclaration d'amour à l'amour fou, fait figure d'exception et de promesse, révélant d'un même mouvement un cinéaste et un acteur. Entre les deux (entre les trois en ajoutant le chef opérateur, Jean-Yves Escoffier), une complicité se noue et se joue, ouvrant la voie à deux autres films, *Mauvais Sang* et *les Amants du Pont-Neuf*, trois films au total qui font apparaître et revenir, sans continuité biographique explicite d'ailleurs, un même personnage, Alex, joué par un même acteur. Phénomène pas si fréquent que ces duos d'hommes où l'un trouve son medium et l'autre son mentor, un binôme qui, plus qu'au couple Léaud/Truffaut, fait penser à la combinaison Jean Dasté/Jean Vigo : Dasté en pion chaplinesque dans *Zéro de conduite* et en marinier amoureux dans *l'Atalante* -

n'hésitant pas une seconde à se jeter vraiment dans l'eau glacée du canal Saint-Martin (comme Lavant à sauter vraiment en parachute dans le bleu du ciel de *Mauvais Sang*) -, Dasté par ailleurs et plus tard grand acteur de théâtre...

Dans *Mauvais Sang* (1986), Alex donc tombe amoureux cette fois d'Anna (Juliette Binoche), elle-même éprise de Marc (Michel Piccoli). *Mauvais Sang*, comme *les Amants du Pont-Neuf* tant les trois films s'emboîtent comme des poupées russes, est l'occasion pour Denis Lavant (et Leos Carax) d'une reprise des expériences de *Boy Meets Girl*, mais en plus grand et en plus manifeste. Alex, dit aussi « Langue pendue » parce qu'il n'est pas très bavard, parle surtout avec ses mains ou ses mains parlent pour lui : mains d'artiste, mains de magicien, mains qu'on imagine celles de sa dextérité amoureuse, mains de pickpocket. Et de la main au bras, du bras aux épaules, puis la tête, comme par contagion ou effet d'entraînement c'est le corps tout entier qui y passe, s'anime et s'élance jusqu'au moment, célèbre et sublime, où Lavant se lance, court et danse sur *Modern Love* de David Bowie, petit corps moteur et comme entraîné malgré lui tout le long d'un travelling endiablé, pure expression du mouvement au risque de son épuisement. Instant de grâce cinématographique ou cinétique, croisement et retour de plusieurs influences : entre autres, la folle course finale de Richard Widmark à la fin des *Forbans de la nuit* et la malédiction des « chaussons rouges » dans le film homonyme de Michael Powell, invitation à la danse, danse sans fin, danse de mort.

Dans *les Amants du Pont-Neuf* (1989-1991), Juliette Binoche retrouve les mêmes, et Denis Lavant, lui, un rôle incroyablement physique, mi-Gavroche et mi-enfant sauvage, cracheur de feu éblouissant sa belle. Avant elle, il dansait seul avec les flammes. Amants du jour et de la nuit, ils jouent ensemble avec le feu et les éléments, dansent jusqu'à tomber comme on dit boire jusqu'à plus soif ou vivre jusqu'à perdre haleine. Dans ce troisième opus radical, jusqu'au-boutiste même, Carax réalise en fait ce que Juliette disait à Denis au lendemain de *Mauvais Sang*, à la fois hommage et prédiction désormais accomplie d'une danse ou d'une sarabande à deux : « Voir la façon dont tu te comportes avec ton corps m'a donné envie de travailler le mien. (...) On a l'impression que tu es conscient de tous tes muscles, de toutes tes articulations, de toutes tes possibilités. C'est quelque chose qui me fascine vraiment beaucoup. Chez Chaplin aussi ».

D'ailleurs, Lavant ne dit pas : « jouer ce personnage », mais « faire ce personnage », comme s'il entretenait avec l'être imaginaire une relation physique avant tout. Le corps de Denis Lavant est son point de repère et d'appui, la clé de son approche.

La production des *Amants* s'étant avérée chaotique, accidentée, le film n'ayant pas eu le succès escompté, s'en suivent des difficultés pour Carax, pour Lavant dans une moindre mesure, et une forme de silence cinématographique. Mais en 1999, quand Claire Denis tourne *Beau Travail*, un film sur sa vision très chorégraphique de la légion étrangère, c'est Denis Lavant bien sûr qu'elle choisit dans le rôle insolite du « maître de ballet ». Et sa scène finale (une danse solitaire et électrique dans une boîte de nuit) paraît tout à la fois l'expression ramassée en un seul corps des enjeux de ce film choral et le résumé stroboscopique de quinze ans d'une présence de Lavant à l'écran.

À l'origine, *Beau Travail* est une commande d'Arte et de Patrick Grandperret, le réalisateur en 1990 de *Mona et Moi* avec... Denis Lavant dans le rôle principal. Trois rôles avec Leos Carax suffiraient à le dire, la trajectoire de Lavant n'est que jeux de fidélités en forme d'échos, de reprises, de rimes. Ainsi *Mona et Moi*, dès son générique, est dédié à Simon Reggiani, « à l'origine de tout », et trois ans après Lavant apparaît dans le film de Reggiani (*De force avec d'autres*). Ainsi, la musique de Benjamin Britten traverse *Mauvais Sang* et inspire *Beau Travail*, etc. Toutes les fictions avec Denis Lavant portent ainsi en elles sa vérité documentaire, une valse-hésitation entre romanesque et document brut, une révélation clivée à la hauteur de ce qu'il engage à chaque fois : l'enfance de l'art (le temps du muet) et un art de l'enfance, c'est-à-dire le génie du geste.



FILMS PRÉSENTÉS AU FESTIVAL « ENTRE VUES » 2002

1983

Paris ficelle (Laurence Ferreira, France, court-métrage)

1984-85

Boy Meets Girl (Leos Carax, France)

1986-87

Mauvais Sang (Leos Carax, France)

1990

Mona et Moi (Patrick Grandperret, France)

1991

Les Amants du Pont-Neuf (Leos Carax, France)

1992-93

De force avec d'autres (Simon Reggiani, France)

1991-94

La Partie d'échecs (Yves Hanchar, Belgique-France-Suisse)

1999

Tuvalu (Veit Helmer, Allemagne)

1999

Beau Travail (Claire Denis, France)

Béatrice Dalle
Béatrice Dalle

Béatrice Dalle

Trajectoires

Béatrice Dalle





B I O G R A P H I E

Au tout premier plan d'un des films du début, *la Sorcière* de Marco Bellocchio, sa belle silhouette se dessine, de nuit et de profil, ombre projetée au contour éclairé par la lune et, soudain, par un feu de forêt qui ressemble à une explosion ou un bûcher. La jeune femme regarde l'embrasement et s'éloigne, indifférente à ce qu'elle déclenche, scandale dont, pourtant, les autres lui tiendront rancœur au lieu de l'en aimer d'emblée. Là, tout est dit : une force élémentaire qui fait d'elle « une nature », sa distance face à ce qu'elle provoque, l'illusion du jeu, l'identité entretenue jusqu'à la fusion entre un personnage et la personne - à tel point que chaque film avec elle ressemblera aussi à un film sur elle, à un film pour elle. Et puis encore ceci, qui vaut pour ses débuts explosifs comme pour le temps d'aujourd'hui, celui d'une maturité souveraine : il arrive encore qu'on réduise tout son être à son seul physique, on a pris et on prend trop souvent sa franchise innée pour de la provocation et une pose. Bref, l'écume pour la vague. À contrario, voir seulement les films suffit à éprouver l'évidence d'une présence, à être consolé d'une traite des timidités ordinaires du cinéma français. Mais sait-on voir les films seulement ?

Béatrice Dalle est née le 19 décembre 1964, « par hasard » à Brest, passe son enfance triste et turbulente au Mans (« un pays à rillettes, laisse tomber !») et débarque à Paris avant vingt ans. En 1985, remarquée par un photographe sur les Champs-Élysées, elle fait la couverture du magazine *Photo*. L'agent d'acteurs Dominique Besnehard s'intéresse alors à elle et lui conseille de rencontrer Jean-Jacques Beineix qui prépare son troisième film, *37°2 le matin*. Dès le tournage, elle s'impose dans le rôle de Betty, jeune femme brûlante et fragile, amoureuse folle. Ses scènes érotiques avec Zorg (Jean-Hugues Anglade), son romantisme (qui a dit que le romantisme n'était pas charnel ?) font l'immense succès public d'un film qui vaut d'emblée comme le *Et Dieu créa la femme* des années quatre-vingts : une fiction certes, mais davantage encore la preuve photographique, l'instantané d'une naissance, le surgissement naturaliste d'un corps de star sorti de la mer toute proche. Croisement évident d'Arletty et Bardot, son phrasé est unique et Beineix, astucieusement, la laisse parfois modifier le dialogue et le rendre à sa façon, à sa main. Déjà, elle affirme : « Le personnage de Betty me ressemble énormément ». Plus tard, « chaque film, c'est moi, plus du tout de la fiction ».

Apparition mémorable, elle sait heureusement échapper à Betty et enchaîne les films, certains qu'elle rejette après coup et d'autres qu'elle revendique, tel *la Vengeance d'une femme* (1989), un mortel « jeu de dames » avec Isabelle Huppert où, sous l'œil de Doillon, elle passe de dominatrice à dominée, expérimente les vénéneux vertiges d'un texte très écrit (d'après Dostoïevski) et son personnage les dangers à fréquenter une plante carnivore...

En 1991, elle joue dans *Une nuit sur terre*, un film à sketches de Jim Jarmusch, sa première incursion aux États-Unis où elle est connue depuis *37°2* - rebaptisé là-bas *Betty Blue*. Elle qui fait profession d'inculture (mais parle de Bacon et de Pasolini), se lance dans l'instant avec Jarmusch, plus tard avec Abel Ferrara (*The Blackout*), Claire Denis (*J'ai pas sommeil*, *Trouble Every Day*) ou le Japonais Nobuhiro Suwa (*H Story*) à l'instinct certes, mais intuition réfléchie qui en passe, non par la lecture du scénario qu'on lui propose - elle est connue pour se décider sans les lire -, plutôt par sa rencontre avec les cinéastes et avec leurs films, préférant à coup sûr l'auteur au faiseur d'intrigues : « Ce sont les cinéastes qui m'intéressent, pas les rôles qu'ils peuvent m'offrir. Un bon scénario avec un nul derrière la caméra, ça fait un film merdique ».

Plus encore, elle décide de se jeter à l'eau quand les conditions habituelles du plongeon ne semblent pas réunies, quand la distance géographique, la question de la langue étrangère, un cinéaste encore sans films (Christophe Honoré avant *Dix-sept fois Cécile Cassard*) ou, même, un projet à ciel ouvert devraient l'empêcher. Quand il demeure une marge ou une béance à explorer, un site à investir, des gestes, une intonation, un texte à inventer, alors elle donne son accord, risque son corps, en première ligne, fonce là où d'autres font marche arrière. Ainsi en témoigne Claire Denis, qui parlait à son actrice de Gabin dans *la Bête humaine* pour l'aider à s'emparer de son rôle de vampire moderne dans *Trouble Every Day* (un film terrible et beau comme une peinture de Goya) : « Béatrice a emmené le film très loin. Je crois qu'elle a pris un risque énorme. Nous qui assistions à ça savions que nous étions au-delà du trivial. On est sur une ligne, une frontière limite, où Béatrice se met à osciller sur elle, comme un enfant autiste, ou une panthère... Dans les scènes où elle miaule, ce n'est pas moi qui lui ai indiqué ça : cette métamorphose d'une femme en une féline est la création de Béatrice, je n'ai fait qu'accompagner cette transformation ».

Même voie, même veine creusée pour *H Story*, un film d'équilibriste qui cherche sa forme au tournage et expose sa quête à même l'écran, un film-essai en partie improvisé où Béatrice Dalle se rend au Japon pour y « jouer »... Béatrice Dalle au Japon : « Suwa a commencé à parler d'un remake de *Hiroshima mon amour*. Bon, et moi, l'idée de refaire un film, surtout un film avec une telle réputation, je trouvais que ça n'avait pas de sens : on ne fait pas de copies de Van Gogh. Donc, je lui ai dit que si c'était un remake pur et simple du Resnais, c'était sans moi. Cela dit, j'avais vu *M/Other* [son précédent film] qui m'avait vraiment touchée, et tourner avec lui me tentait bien. Donc quand il est venu me voir en me disant qu'on allait essayer autre chose, mais qu'il ne savait pas exactement quoi, j'ai dit OK, et une semaine plus tard, je prenais l'avion ».

Encore aujourd'hui réticente à se considérer actrice, elle prône un jeu instinctif, pulsionnel, une archéologie des profondeurs (« Où aller chercher ce qu'on joue si ce n'est pas en soi ? »). Si elle prépare peu, rechigne à l'enquête préalable sur les motivations, références et comportements du personnage, si elle ne veut pas entendre parler de rôles de « composition », c'est pour ne pas encourager une illusion ou une convention (quel que soit le temps de préparation et son travail d'identification, un acteur prétend toujours être son personnage) et au final se retrouver piégée par le paradoxe. Sa solution ? Tout prendre de vitesse, faire confiance au jeu de l'instant - autant d'instant que de prises -, une façon qui ne relève plus du jeu classique, plutôt d'un jeu documentaire, réfléchi. En somme, un jeu moderne. « Je ne joue que moi-même. Autrement, j'aurais l'impression d'un bal costumé ».

Il suffit de voir les films. Ils jouent en sa faveur. Le temps qui vient, aussi.



FILMS PRÉSENTÉS AU FESTIVAL « ENTRE VUES » 2002

1986-1991

37°2 le matin (Jean-Jacques Beineix, France,
projection de la version longue)

1987-88

La Sorcière/*La visione del Sabba* (Marco
Bellocchio, Italie-France)

1989

Chimère (Claire Devers, France)

1989-1990

La Vengeance d'une femme (Jacques Doillon,
France)

1990-91

Night on Earth/*Une nuit sur terre*
(Jim Jarmusch, États-Unis-France-Japon)

1993-94

J'ai pas sommeil (Claire Denis, France)

1997

The Blackout (Abel Ferrara, États-Unis)

2000-2001

Trouble Every Day (Claire Denis, France)

2001

H Story (Suwa Nobuhiro, Japon)

2002

Dix-sept fois Cécile Cassard (Christophe
Honoré, France)



DEUX PROJECTIONS EXCEPTIONNELLES « ENTRE VUES » 2002

1977

Le fond de l'air est rouge (Chris Marker,
France, version définitive de 1998)

1971-1980

Numéro zéro – Odette Robert (Jean Eustache,
France, version longue, restaurée en 2002)



PREMIÈRES ÉPREUVES

- « Travail à l'œuvre » : les lycées professionnels de Belfort passent à l'action en images !
Le Festival et les lycées professionnels de Belfort et sa région se rencontrent, en partenariat avec le ministère de l'Éducation nationale. Un échange initié lors d'*Entre Vues 2001* : « Travail à l'œuvre », ou comment donner à un public jeune l'idée, l'envie et les moyens de passer à l'acte, comment (se) faire une image du travail, une image de son travail.

- Programmation de plusieurs films en cours de réalisation.

- Projections-rencontres avec des lycéens de classes audiovisuelles (A3).

- ***Le vent nous emportera***/*Bad ma ra rahad bord* (Abbas Kiarostami, Iran, 1999).

Séances-conférences avec Agnès Devictor (enseignante de cinéma, journaliste) et Alain Bergala (enseignant, essayiste).



Le Festival *Entre Vues* est organisé par la Ville de Belfort, Cinémas d'Aujourd'hui/Direction de l'Action Culturelle (Maire adjoint à la culture : Olivier Prévôt).

LE FESTIVAL REÇOIT LE SOUTIEN :

des collectivités locales :

Ville de Belfort
Conseil Général du Territoire de Belfort
Conseil Général de Franche-Comté

du Ministère de la Culture et de la Communication :

Centre National de la Cinématographie
DRAC Franche-Comté

Et remercie tous ses partenaires contribuant au développement de la manifestation :

Agence du court-métrage
Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai
Cahiers du cinéma
Canal +
Cinémathèque française
Crédit Mutuel
Éditions Léo Scheer
Fnac
La Fondation GAN pour le cinéma
France Bleu Belfort
Gervais
Peugeot
Le Pôle des musiques actuelles (la Poudrière, Belfort)
Les Sandales d'Empédocle (Besançon)