

^
acrif

association des cinémas de recherche d'île-de-france

INTERVENTIONS THÉMATIQUES
PAR DES PROFESSIONNELS DU CINÉMA

QUESTIONS DE CINÉMA
2021-2022

*Lycéens et apprentis
au cinéma en Île-de-France*
Académies de Créteil
et Versailles

www.acrif.org

 Région
île de France

LES QUESTIONS DE CINÉMA

Les questions de cinéma sont des **interventions thématiques** à partir d'un ou plusieurs films de la programmation. Elles favorisent l'ouverture vers d'autres films de l'histoire du cinéma. À partir d'un axe précis lié à des enjeux de mise en scène, l'intervenant porté par sa connaissance intime du cinéma propose aux élèves différents extraits de films. Les quelques filmographies accompagnant les textes détaillés sont donc indicatives.

Objectif de ce type d'intervention : amener les élèves à consolider leur pratique culturelle grâce à cette ouverture sur le cinéma.

Les questions de cinéma ont été conçues par la coordination ACRIF en collaboration avec les intervenants que nous remercions pour leurs contributions.

COMMENT LES PROPOSER AUX ÉLÈVES ?

- Les interventions « Questions de cinéma » sont dispensées **par des professionnels** : réalisateurs, producteurs, scénaristes, critiques, universitaires, comédiens...
- Elles se font en classe **sur la base d'extraits de films** – Elles durent deux heures.
- Elles doivent se dérouler **devant une seule classe**, pour offrir les conditions optimales d'un dialogue avec les élèves.
- Les interventions à partir d'un film de la programmation peuvent être proposées **avant ou après projection**.
- Pour une meilleure appréhension par les élèves, l'intervention en lien avec un film de la programmation doit se dérouler dans les 10 jours qui suivent ou précèdent la projection du film concerné.
- Les interventions concernant plusieurs films de la programmation doivent être proposées après une projection au minimum.
- **Réservation** : de novembre 2021 à juin 2022 via le formulaire en ligne uniquement : <http://www.acrif.org/form/formulaire-demande-dintervention#overlay-context=interventions>
- Il convient de faire une demande d'intervention, le plus en amont possible, idéalement **3 semaines avant** la date souhaitée de l'intervention.
- Il est préférable que **l'enseignant référent de la classe destinataire** de l'intervention remplisse lui-même le formulaire. **Les coordonnées de l'intervenant** lui seront ensuite communiquées.
- **L'enseignant doit prendre contact avec lui** en amont afin d'ajuster ensemble le contenu de la séance, en complémentarité avec son travail.
- **La vérification de l'équipement de la salle en amont** de l'intervention est toujours salutaire : écran, ordinateur ou télévision, lecteur DVD, son, télécommande, état des piles...
- Votre lycée ou CFA est inconnu de nos intervenants : aller le chercher à la gare RER, lui offrir un café et de l'eau...
Tout cela participe du bon déroulement de l'intervention !

« Pour apprendre à voir, il faut d'abord apprendre à parler, à parler de ce que l'on voit. »

Marie-José Mondzain

A QUESTIONS TRANSVERSALES

1. Montrer / voir la violence au cinéma (toute la programmation)
2. Le film personnage (toute la programmation)
3. Les genres cinématographiques : codes et renouvellement (toute la programmation)
4. Femmes de fiction (*Johnny Guitare*, *La leçon de piano*, *Madame Hyde*)

B JOHNNY GUITARE

1. « A girl and a gun » : le féminin dans le western
2. Western, « le cinéma américain par excellence »

C LA LEÇON DE PIANO

1. Le goût des larmes
2. Voir, écouter, toucher les films

D THE BIG LEBOWSKI

1. « Je ne veux pas être un héros »
2. Drôle de rencontre

E PETIT PAYSAN

1. Fictions rurales à racines documentaires
2. Le thriller social : « seul contre tous »

F MADAME HYDE

1. Métamorphoses et métaphores du cinéma fantastique
2. Le film d'école



A QUESTIONS TRANSVERSALES

1. MONTRER/VOIR LA VIOLENCE AU CINÉMA

TOUTE LA PROGRAMMATION

Interrogeons-nous avec les élèves sur ce qui peut être qualifié de violent dans la représentation cinématographique. À partir de ce questionnement, nous verrons comment les cinéastes s'emparent de cette part de violence du monde, et à quelle distance et avec quelle éthique éventuelles ils la filment : de la fascination au rejet, mêlant parfois les deux. De ce rapport à la violence, à la mort qui rode, découle le point de vue offert au spectateur et son impact. Il peut détourner le regard, rester impassible, s'enfuir, s'insurger, avoir de l'empathie pour tel ou tel personnage, regarder avec délectation...

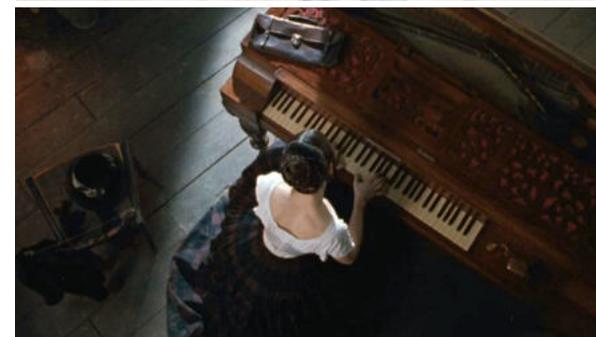


2. LE FILM PERSONNAGE TOUTE LA PROGRAMMATION

Les films de la programmation dessinent le portrait d'une femme ou d'un homme qui en est le personnage principal. Chaque personnage leur donne d'ailleurs, excepté *La leçon de piano*, leur titre comme l'affirmation d'un étendard. En toute logique, les films sont marqués par des performances d'actrices et d'acteurs aussi puissantes qu'incarnées, de Joan Crawford à Holly Hunter, Isabelle Huppert en passant par Swan Arlaud et la trogne du Dude de *The Big Lebowski* (ce qui n'enlève rien à la superbe de celles de ses acolytes).

Les récits s'apparentent à un apprentissage existentiel semé d'embûches. Dans leur quête, les personnages sont confrontés au fil de leur trajet à divers obstacles et épreuves qu'ils doivent surmonter. Les dépasser sera aussi formateur qu'enrichissant par les nombreuses expériences accumulées. Comment ce parcours initiatique, au long du chemin arpenté, est-il diversement représenté ?

Quels conflits l'accompagnent ? Les cinéastes cherchent-ils à briser, nuancer ou épouser les figures archétypales ?



A QUESTIONS TRANSVERSALES

3. LES GENRES CINÉMATOGRAPHIQUES : CODES ET RENOUVELLEMENT TOUTE LA PROGRAMMATION

Tous les films de la programmation revisitent et déplacent un genre cinématographique avec un double effet sur le spectateur : combler un horizon d'attente tout en le surprenant. Le genre se constitue lorsqu'un ensemble d'éléments récurrents se retrouve dans différents films : thèmes, acteurs, personnages, situations, décors, travail de la lumière, ambiance, utilisation de la musique...

Ces éléments constitutifs deviennent des règles, en quelque sorte un cahier des charges, pour les cinéastes qui souhaitent y inscrire leur film. Dès lors, des choix de réalisation s'imposent ; ils oscilleront constamment entre deux positions antagonistes : fidélité ou écart. Si les motifs « charriés » par un genre sont identifiables, bien qu'évolutifs et variables, leur agencement, lui, est infini. Quelles fonctions les genres cinématographiques ont-ils pour l'économie hollywoodienne, notamment vis-à-vis du star-system, ou pour les auteurs et le public ? Comment un genre se constitue-t-il et comment le décrire ? comment les films au programme s'inscrivent-ils dans leur(s) genre(s) : entre création, approfondissement, renouvellement, détournement ou mise à mal ?

4. FEMMES DE FICTION JOHNNY GUITARE, LA LEÇON DE PIANO, MADAME HYDE

« Le cinéma est un art de la femme, c'est-à-dire de l'actrice. Le travail du metteur en scène consiste à faire faire de jolies choses à de jolies femmes, et, pour moi, les grands moments du cinéma sont la coïncidence entre les dons d'un metteur en scène et ceux d'une comédienne dirigée par lui. » François Truffaut

Dans le cadre d'une approche féministe du cinéma, cette affirmation ne manquerait pas de susciter de vives discussions !

L'actrice de cinéma a un rapport spécifique au médium qu'elle sert : une photographie (lumière, couleur), un cadrage, un découpage, un montage de plans, une prise de son de sa voix et le mixage de celle-ci peuvent magnifier sa présence. De quelle manière les cinéastes construisent-ils par leurs choix de scénario ou de mise en scène des personnages féminins incandescents ? Et comment cette représentation de la femme a-t-elle évolué au cinéma ? Les rôles féminins et les actrices qui ont marqué leur époque, des femmes fatales hollywoodiennes jusqu'au cinéma féminin contemporain, permettent une traversée éclairante de l'histoire des femmes, au cinéma ou ailleurs.



B JOHNNY GUITARE



1. « A GIRL AND A GUN » : LE FÉMININ DANS LE WESTERN

Nicholas Ray insuffle avec *Johnny Guitar* une dimension féminine incandescente au western. Le genre a ses règles, et la Femme, que ce soit sous la figure de l'entraîneuse ou de la fiancée, fait partie de ses personnages-types. Joue-t-elle un rôle accessoire, subalterne, comme on l'a souvent dit, ou au contraire central, parfois moteur ? Se donne à voir, par cette représentation, la place des femmes dans la société. Quoi qu'il en soit les personnages féminins dans les westerns sont des figures de la Nation et racontent l'Amérique. À l'intérieur de genres destinés au grand public – le western au même titre que la comédie ou le mélodrame – des

réalisateurs ont su porter un regard subversif sur la femme américaine condamnée à n'exister que dans le regard des autres. Dans une société qui érige son mode de vie en modèle universel et s'appuie sur le cinéma pour le promouvoir à travers le monde, des cinéastes « contrebandiers » sont parvenus à donner l'illusion de porter l'idéologie dominante alors qu'ils la subvertissaient de l'intérieur.

2. WESTERN « LE CINÉMA AMÉRICAIN PAR EXCELLENCE »

Le western est « le cinéma américain par excellence », dicit André Bazin. Genre cinématographique majeur et viril de la conquête de l'Ouest américain au XIX^{ème} siècle : avant, après ou pendant cette conquête ; avec ou sans affrontements cowboys-indiens. Son apogée coïncide avec l'âge d'or du cinéma hollywoodien avant que ses composants – Far West, indiens, cavalerie, chemin de fer – ne deviennent des poncifs. Sa puissance relève de sa capacité, par-delà les conventions, à s'emparer des mythes américains tout en les forgeant en retour. Au cœur des années 50, *Johnny Guitar* s'inscrit de façon atypique dans l'histoire du genre en le féminisant largement, y insufflant aussi une dimension tragique et opératique. Dans les années 60, c'est au tour d'une nouvelle génération de cinéastes, dont certains européens, de s'en emparer : elle renouvelle le genre en mode « spaghetti » ou « crépusculaire ». Une occasion de revisiter ses mythes et légendes au gré de l'évolution sociale, historique et cinématographique.



1. LE GOÛT DES LARMES

Y aurait-il une passion toute cinématographique pour les larmes, un plaisir paradoxal de pleurer ensemble dans une salle de cinéma ? Le tragique occupe une place privilégiée au cinéma, au même titre d'ailleurs que le comique et son rire communicatif, son pendant connoté plus positivement. Le drame au cinéma s'articule autour de motifs récurrents :

- un personnage de victime, plutôt une femme,
- en proie à des situations, génératrices de conflits pour échapper à un ordre social opprimant.

Si les rebondissements de l'histoire comptent grandement, les sens du spectateur sont aussi largement sollicités : l'œil d'abord, impuissant

face à la douleur du spectacle, qui n'a plus comme ressource que ses larmes ; l'ouïe ensuite, soumise à toutes les nuances de cris ou musiques emphatiques, vecteurs des émotions qui l'assaillent. Il s'agira donc, à partir de divers extraits, de comprendre ces mécanismes narratifs et formels qui génèrent une exacerbation du pathos.

2. VOIR, ÉCOUTER, TOUCHER LES FILMS

Au cinéma, l'expérience sensible du spectateur est immédiatement suscitée par des images à voir ou à entendre. Si des éléments narratifs et de récit nourrissent bien sûr notre relation aux œuvres, découvrir un film met tout de suite en jeu, en joie et en joué nos sens.

Voir d'abord. Écouter ensuite le murmure de la bande-son qui se glisse dans les interstices du visuel. La sollicitation auditive d'un film, parfois laissée de côté lorsqu'on l'analyse, mérite pourtant que l'on s'y attarde pour en dévoiler les effets immersifs.

La richesse de cette bande sonore perçue de façon moins directe et plus inconsciente par le spectateur est en effet centrale par :

- ses propres éléments constitutifs (grain de voix, son d'ambiance, bruits parasites, effets, musique),
- ses relations complexes avec les images visuelles, dépassant un simple rôle illustratif auquel on voudrait trop souvent la limiter,
- sa capacité à générer des images en précédant le visuel, en s'en distinguant même, comme les films d'horreur le font abondamment ; le son c'est déjà de l'image.

Une invitation à fermer les yeux et à voir ce que les films susurrent à nos oreilles désormais ébahies.

Toucher, enfin, avec les yeux et les oreilles, l'haptique : une sensualité latente se dégage à l'orée des deux sens immédiatement stimulés par le cinéma. Le mouvement des étoffes, empreint d'une note d'érotisme, en serait la quintessence par le rendu des matières, la brillance des couleurs plus ou moins chatoyantes, ainsi que le bruit émis au contact du corps, de la peau. Ici, dans *La leçon de piano*, l'attention portée aux détails à l'écran, notamment sur les parties du corps – particulièrement les mains – renforce encore le ressenti de cette expérience tactile.

D THE BIG LEBOWSKI



1. « JE NE VEUX PAS ÊTRE UN HÉROS »

Le cinéma peut glorifier les actes héroïques de personnages dotés de capacités exceptionnelles ou, à l’opposé, s’intéresser à des hommes moyens, sinon « bêtes ». Ces derniers, hommes « sans qualités », confrontés à des obstacles qui excèdent leur mesure, doivent avant tout combattre leurs craintes. Ce défi à leurs peurs, les confronte au risque d’échouer. Ce type de personnage résiste en partie à l’édification de ses actes, mais renvoie le spectateur, mieux que tout autre, à sa quotidienneté : ironiquement héroïque, si l’on veut, en tant qu’anti-héros. Beautiful losers !

Filmographie indicative:

- *Clerks : les employés modèles* (Kevin Smith)
- *Dumb and Dumber* (les frères Farrelly)
- *Drive* (Nicolas Winding Refn)
- *Easy Rider* (Dennis Hopper)
- *Fenêtre sur cour* et *La mort aux trousses* (Alfred Hitchcock)
- *Impitoyable* (Clint Eastwood)
- *Un jour sans fin* (Harold Ramis)
- *Kick Ass* (Matthew Vaughn)
- *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard)
- *The Truman Show* (Peter Weir)
- *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian)
- Le cinéma de Woody Allen
- Série *Les Simpson* (Matt Groening)

2. DRÔLE DE RENCONTRE

Procédé emblématique du langage cinématographique, le champ/contrechamp formalise le face-à-face entre deux personnages qui communiquent, que ce soit par le dialogue, le regard ou le toucher. Le récit de cinéma peut reprendre à son compte la dimension « hachée » (« cut ») de cette figure de montage pour orchestrer la rencontre de personnages que tout oppose : les mettre littéralement côte à côte. Tour à tour comiques, dramatiques, grotesques ou effrayantes, les situations qui en découlent fondent leurs effets sur des choix de mise en scène éloquentes (cadrage, composition des plans, jeu et placement des acteurs, mise au point...) envisagés comme des éléments de lecture supplémentaires de l'intrigue. Choc des cultures, rivalités de classes, rapprochement de sensibilités, antagonisme de caractères se trouvent répercutés – réverbérés – au sein même de l'image, qui suggère visuellement l'altérité et relaie le regard du réalisateur sur l'histoire qu'il raconte. Qu'en est-il de la place du spectateur ? Comment se situe-t-il vis-à-vis de ce qui lui est montré et de quel personnage prend-il le parti ?

E PETIT PAYSAN



1. FICTIONS RURALES À RACINES DOCUMENTAIRES

Petit paysan inscrit son personnage principal dans un environnement rural et contemporain. Peut-on parler à son endroit de « réalisme social », un sillon creusé tout au long de l'histoire du cinéma ? Assurément, tant le travail d'investigation d'Hubert Charuel et sa facture esthétique en font une « fiction à racines documentaires ». De surcroît, il porte une attention immersive et politique au monde agricole peu dépeint à l'écran, le plus souvent par le biais du documentaire. La dureté du monde paysan

n'est pas en l'espèce un simple décor d'arrière-cour, encore moins une glorification « mythique » des campagnes françaises. On est ici bien loin du champêtre et du bucolique... Charuel resserre sa chronique sur un personnage d'agriculteur qui bute contre la société, ses règles et ses réglementations aliénantes. Son corps éprouvé et meurtri multiplie les actions à la recherche d'une place à habiter : au gré de la complexité des rapports humains, il s'époumone en quête d'une relation à la terre

et à l'animal renouvelée. De cette manière, le réalisateur comme d'autres avant lui, superpose drame intime et drame social. Il ne propose pas de liens de causalité explicites entre ces deux pôles dramaturgiques, préférant insuffler une mystérieuse interaction entre l'un et l'autre. Ainsi, ce terreau du réalisme social apporte aux films leur part d'ombre et de mystère.

Filmographie indicative :

- *L'apprenti* (Samuel Collardey)
- *L'arbre aux sabots* (Ermanno Olmi)
- *Farrebique et Biquefarre* (George Rouquier)
- *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda)
- *L'île nue* (Kaneto Shindō)
- *Louloute* (Hubert Viel)
- *Les moissons du ciel* (Terrence Malick)
- *Païsa et Stromboli* (Roberto Rossellini)
- *Profils paysans*
(trilogie de Raymond Depardon)
- *Les raisins de la colère* (John Ford)
- *Secteur 545* (Pierre Creton)
- *La terre* (Alexandre Dovjenko)
- *1900* (Bernardo Bertolucci)

2. LE THRILLER SOCIAL : « SEUL CONTRE TOUS »

Le film social lance ses personnages dans un contexte économique-social hostile et morose. La réalité accablante provoque un vacillement de la perception du monde environnant chez le personnage à la recherche de vérité. Il se répète en boucle dans son enquête, devenu quête pathologique : « On me ment, un complot sourd près de (chez) moi. » Le doute de tout l'assaille et rend sa lucidité exacerbée, avide d'indices, y compris contradictoires, qui viendraient alimenter sa thèse. Comment cette paranoïa politique est-elle devenue un enjeu substantiel du cinéma, avec notamment la

génération du Nouvel Hollywood profondément marqué par les – brèves – images de l'assassinat de JFK ? Quelle distance critique les cinéastes, comme les spectateurs, entretiennent-ils avec l'isolement du personnage dans sa lutte traumatique ? Et comment ce genre filmique se renouvelle-t-il au fil de l'histoire politique et cinématographique ? En toute logique, il s'actualise au gré des enjeux politiques contemporains du tournage. *Petit paysan* en est un bel exemple en rendant compte de la maladie de Creutzfeldt-Jakob. Il s'appuie ainsi sur une situation tangible bien réelle,

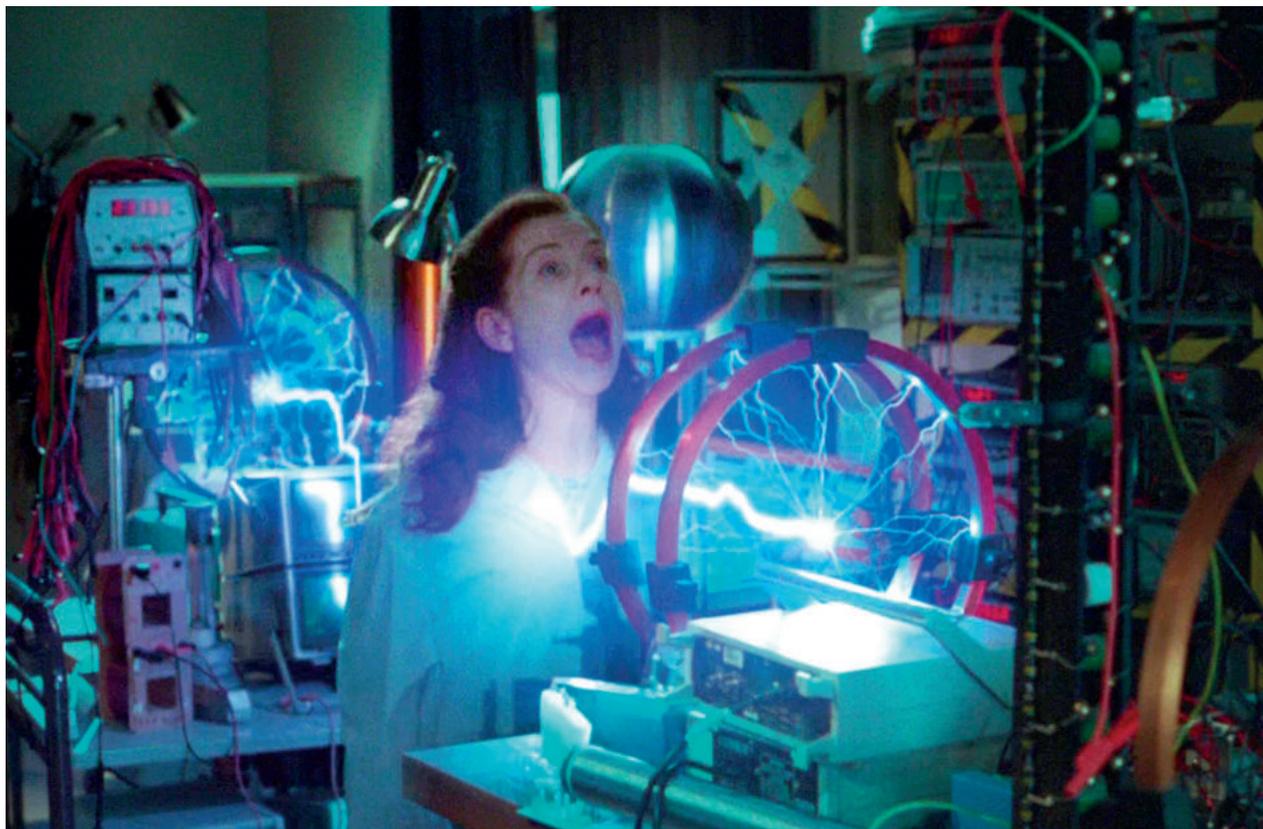
mais plus le personnage s'enferme, plus cette réalité s'efface au profit de sa psyché troublée. On retrouve là la problématique de la propagation invisible d'une contamination virale. L'inscription dans un genre permet ainsi de décrire la réalité de manière inventive comme le cinéma fantastique et de science-fiction l'augurent. Enfin, se dessine un autre enjeu sous-jacent aux précédents : comment faire entendre sa voix, affirmer sa position, sauver sa peau quand on se trouve en position de minorité ? Le cinéma s'est de nombreuses fois inspiré de ce « sentiment panique ». Un « seul(e) contre tous » qui résonne d'ailleurs avec les autres films de la programmation annuelle : *Johnny Guitare* de Nicholas Ray, *La leçon de piano* de Jane Campion, *Madame Hyde* de Serge Bozon.

Filmographie indicative :

- *Blow Out* (Brian De Palma)
- *Dark Waters* (Todd Haynes)
- *Erin Brockovich, seule contre tous* (Steven Soderbergh)
- *La graine et le mulet* (Abdellatif Kechiche)
- *La loi du marché* (Stéphane Brizé)
- *La mort aux trousses* (Alfred Hitchcock)
- *Révélations* (Michael Mann)
- *Soleil vert* (Richard Fleischer)
- *Take Shelter* (Jeff Nichols)
- *Le voleur de bicyclette* (Vittorio De Sica)
- Les films d'A. J. Pakula
- *La trilogie Jason Bourne* (Doug Liman, Paul Greengrass)



F MADAME HYDE



1. MÉTAMORPHOSES ET MÉTAPHORES DU CINÉMA FANTASTIQUE

La « machine cinéma » permet de propulser un personnage, et à sa suite le spectateur, dans des vies virtuelles ou fantasmées. *Madame Hyde* explore la figure du double à travers sa relecture du mythe du Dr Jekyll et Mr Hyde. Ce fantastique initiatique, s'il était jusqu'à récemment peu emprunté en France, irrigue de la série B aux films plus *mainstream* américains.

En complément des enjeux narratifs, les mutations physiques y illustrent visuellement des quêtes mentales et métaphysiques. C'est ce pacte (de contamination) que le spectateur doit signer pour accéder à l'étrangeté du monde : entrer dans le fantastique qui efface les limites entre réalité et imaginaire. Il peut ainsi s'immerger pleinement dans cette initiation : un partage d'expériences fictives à même de nourrir ses propres réflexions. Comment, et avec quels moyens esthétiques, cette identification,

traversée de pulsions aussi humaines que bestiales, se produit-elle pour le public ? Par ce jeu de brouillage des pistes, comment les métamorphoses proposent-elles in fine des métaphores intimes et politiques ?

Filmographie indicative :

- *La belle et la bête* (Jean Cocteau)
- *Camille redouble* (Noémie Lvovsky)
- *Carrie au bal du diable* (Brian De Palma)
- *Chérie je me sens rajeunir* (Howard Hawks)
- *Docteur Jerry et Mr Love* (Jerry Lewis)
- *La féline* (Jacques Tourneur)
- *Fous d'Irène* (les frères Farrelly)
- *Frankenstein* (James Whale)
- *La mouche* (David Cronenberg)
- *Le portrait de Dorian Gray* (Albert Lewin)
- Les films de super-héros
- Toutes les adaptations de *L'étrange cas du docteur Jekyll et de Mister Hyde* (R.L. Stevenson)

2. LE FILM D'ÉCOLE

Cette question de cinéma est présentée par Murielle Joudet dans un passage de la fiche élèves sur *Madame Hyde*. Nous le reproduisons ici en guise d'annonce du contenu de l'intervention :

« *Madame Hyde* s'inscrit dans une longue tradition du film d'école. Un genre pérenne et populaire qui traverse l'histoire du cinéma français, des *Disparus de Saint-Agil* de Christian-Jaque (1935) à *Entre les murs* de Laurent Cantet (2008), ou plus récemment *La vie scolaire* de Grand Corps Malade et Mehdi Idir (2019).

Si le cinéma français a consacré tant d'œuvres à filmer l'école, c'est que le genre est une manière détournée d'élaborer un discours sur l'état de la société française. Car l'école devrait être un sanctuaire méritocratique qui répare toutes les inégalités et offre aux élèves les moyens de s'extirper de leur condition. Mais entre l'idéal républicain et la réalité, il y a un fossé infranchissable dans lequel s'est engouffré le genre : la crise de l'autorité et une jeunesse de plus en plus insoumise mettent à mal l'institution scolaire qui n'arrive plus à assurer sa fonction d'ascenseur social. Sur un ton comique ou tragique, optimiste ou pessimiste,

c'est cet effondrement de l'institution scolaire que commentent les films les plus récents, usant d'archétypes cinématographiques : la ZEP, la classe difficile, le prof démuné qui ne parvient pas à s'imposer, le chaos en classe, le jeune de banlieue, forcément indiscipliné. Si ces motifs partent d'une réalité souvent observable, ils sont aussi devenus des clichés, des fantasmes reconduits de film en film (...) *Madame Hyde* s'inscrit à contre-courant de ces films scolaires qui, trop souvent, oublient de filmer l'enjeu principal : une transmission réussie entre maître et élève. Serge Bozon opère un travail de déconstruction du genre et de l'imaginaire qu'il induit. Il rend sensible les clichés et les situations obligatoires en forçant le trait pour libérer la puissance comique logée dans les clichés scolaires : le proviseur-manager qui se croit dans l'air du temps, l'enseignante souffre-douleur, les déléguées de classe fayotes et inquiétantes, seules filles plongées dans une classe uniquement composée de garçons turbulents, la minute de silence désastreuse, le conseil de classe qui se retourne contre Madame Géquil. »



**POUR TOUTE QUESTION SUR LES INTERVENTIONS,
MERCİ DE CONTACTER :**

- Nicolas Chaudagne, coordinateur *Lycéens et apprentis au cinéma*
Tél. 01 48 78 73 79 – chaudagne@acrif.org
- Lou Piquemal, chargée des relations avec les partenaires de l'ACRIF
Tél. 01 48 78 79 43 – piquemal@acrif.org



^
acrif

association des cinémas de recherche d'île-de-france



www.acrif.org

