

# HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS • JEUDI 18 AOÛT 2005 • N°4

## LA NUIT DES MORTS-VIVANTS

*In order not to be here* de Deborah Stratman

*Bingo show* de Christelle Lheureux Cinémas et arts contemporains

Parkings déserts, supermarchés vides, immeubles silencieux, banlieues américaines dans la nuit ; un plateau télévisé traversé par le souffle d'un vent venu d'ailleurs ; stations touristiques désaffectées ; barres HLM grouillant d'une agitation anonyme... Les sites décrits par *In order not to be here* de Deborah Stratman, *Bingo Show* de Christelle Lheureux, *The last tour* de Marine Hugonnier ou *Lettre du dernier étage* de Olivier Ciechelski sont tous des

territoires symptomatiques de notre modernité, des clichés, c'est-à-dire littéralement des images mortes. Et c'est précisément cela qui est filmé : ces espaces familiers ne sont que des simulacres anémiés. Mais la puissance de ces films est de réactiver cet aspect mortifère en l'amplifiant jusqu'à l'insoutenable, afin de rendre sensible la vérité du cliché.

L'espace et la durée pourraient être ceux d'un film d'horreur. Les longs plans fixes sur les parkings et super-

marchés sans vie de *In order not to be here*, ou sur le plateau télévisé de *Bingo show*, sont des stases, des suspens qui présagent le surgissement d'un fait terrifiant. Mais l'attente dure, rien n'advient qu'un temps monstrueusement stagnant et sans but. *In order...* mime ainsi l'esthétique sécuritaire de la vidéosurveillance, ces images d'une durée étale, létale, enregistrant sans répit un même espace réifié par l'arbitraire d'un cadre neutre. Images tautologiques et absurdes qui ...



... ne “fixent” que le déroulement du temps, son éternité. Ce présent perpétuel, qui est plus particulièrement l’objet des films de Deborah Stratman et Christelle Lheureux, accueille un monde irréel et sans vie, où la notion d’événement aurait été annihilée. En filmant les coulisses d’une émission, la cinéaste de *Bingo show* fait bien plus que dresser une critique de la télévision, elle dévoile la nature profonde du site où se fabrique l’image-flux. Le paysage inconscient de l’émission, invisible, est rendu sensible par la bande son. Le sifflement improbable du vent porte en lui la véritable image, celle qui gît derrière le décor du plateau : l’étendue vide d’un désert post-apocalyptique, l’inhumaine solitude sous-jacente à la communication médiatique.

Les vivants n’habitent plus aucun de ces espaces désolés. Les présentateurs statufiés de *Bingo Show* sont des mannequins sans expression, pantins abandonnés là, que seul peut-être le lancement de l’émission pourra réanimer. *It is not necessary to be somewhere else in order not to be here (il n’est pas nécessaire d’être ailleurs pour ne pas être ici)* : par cette étrange formulation, le carton

au début du film de Deborah Stratman dit bien la difficulté vertigineuse d’être quelque part, la disparition de l’être égaré dans les rets d’un espace-temps virtuel, sans territoire à investir. La première partie du film décrit une zone de fantômes, des aires urbaines qu’aucun corps ne traverse. Là encore le son creuse

un vide dans l’image. Lorsque des voix humaines se font entendre, ce sont des voix désincarnées, des échanges paniqués à travers des *talkies-walkies*. Le seul affect présent est la peur, qui continue de hanter les espaces nocturnes à travers ces voix spectrales. Personne devant la caméra, personne derrière : les plans semblent le fait d’un pur œil mécanique, sans subjectivité, qui tente d’embrasser “totalitairement” l’ensemble du visible, s’introduisant à l’intérieur des maisons pour filmer un fauteuil vide, une cuisine où trône un livre de recettes (l’angoisse se teinte alors de grotesque). Le point de vue semble celui de la mort : lors d’un plan, la caméra s’anime pour filmer en travelling le sommeil d’une enfant ; le corps endormi, ainsi surveillé par un œil flottant, semble arraché à la vie.

Pourtant, la dernière séquence de *In order...* va soudain s’attacher à l’enregistrement d’un homme, ne va plus s’attacher qu’à lui, délaissant parkings et supermarchés déserts. Un fuyard court, une caméra le suit sans relâche du haut d’un hélicoptère. Que fuit-il ? Le lieu d’un crime, comme le laisse supposer l’omniprésence des voix au *talkie-walkie* ? Au bout de longues minutes, il paraît de plus en plus évident que ce corps tente précisément d’échapper à l’emprise de l’image de surveillance, à l’image totalitaire, qu’il court désespérément pour se soustraire à cet œil mécanique qui l’enferme dans le cadre. Malgré les apparences, la séquence est une pure fiction, l’homme un acteur. La scène pourrait être un *remake* de la fin d’un film d’horreur : l’unique survivant, le dernier homme, fuyant la dévoration de l’image vampirique. Le regard cannibale de la caméra est un monstre froid dévorant les vivants, ne laissant subsister à l’image que des sites dépeuplés, et un éternel temps mort.

Safia Benhaim

## PENDANT CE TEMPS DANS LE JURA...

De *profundis* de Olivier Ciechelski et Laetitia Miklès SCAM

À travers deux séries d’images antithétiques, le film s’ouvre d’emblée sur un partage. D’abord, des images d’archives super 8 découvrent le bâtiment d’une chartreuse du XII<sup>e</sup> siècle. Puis des plans fixes s’attardent sur un ciel bleu, une plage, les jeux de quelques estivants, la dérive indolente d’un voilier. L’unité de ces deux séries ? Celle d’un lieu et d’un événement : la Chartreuse de Vacluse fut ennoyée avec cette partie de la vallée de l’Ain sur laquelle on construisit, à la fin des années 1950, le barrage de Vouglan, dans le Jura. Enfouie à cinquante mètres de profondeur, la chartreuse figure un passé oublié, un monde perdu que les réalisateurs, mi-témoins, mi-poètes, vont tâcher de faire affleurer à la surface de notre mémoire.

La première profondeur qui nous sépare de la chartreuse est ainsi celle du temps. Quelques archives INA, mêlées au reste de la bande super 8 comme pour en former le contrepoint public et officiel, rappellent la construction du barrage et la mise en eau de la vallée. Prenant discrètement le rôle d’informateur, un vieil homme de la région enrichit ces images des souvenirs d’enfance qu’il garde de ce “château de Belle au bois dormant” difficile d’accès, ainsi que des airs d’apocalypse qu’avaient pris les préparatifs de l’ennoyage de la vallée. Déjà plus distant de l’événement, un historien

local relate ensuite, documents à l’appui, le passé de cette chartreuse et la spécificité de son architecture. Celle-ci porte en effet la marque des deux exigences directrices de la règle de saint Bruno, fondateur de l’ordre : la retraite la plus radicale et la contemplation la plus appliquée. Ici, les vocations spirituelles se sont traduites dans une topographie. Une chartreuse est d’abord un désert, le plus retranché possible du monde. Mais elle doit aussi prêter à la contemplation de “la beauté de Dieu” : il faut donc choisir un lieu remarquable, car la perception de la beauté du monde enveloppe déjà celle de la bonté du Créateur. L’insistance avec laquelle la caméra de Miklès et Ciechelski multiplie les prises de vue sur le site de Vouglan commence insensiblement à prendre un sens.

Mais une autre profondeur est alors habilement mêlée à celle du passé. Elle vient brouiller un peu la trame du documentaire, gardant encore jusqu’ici le sens univoque d’une enquête historique. Il s’agit très concrètement de la profondeur de l’eau elle-même, qui forme toute l’affaire du club de plongée local. Le rapport que les plongeurs entretiennent ici à la chartreuse, sans doute moins soucieux de théologie, mais tout à fait actuel et vivant, révèle le simple fait que la chartreuse est loin d’avoir disparu : on y descend, des images nous arrivent. Elle est là, sous l’eau,

intacte depuis cinquante ans, “hors du temps”, comme l’assure un plongeur visiblement toujours aussi troublé de s’immiscer, par cinquante mètres de fond, dans la cellule d’un moine du XII<sup>e</sup> siècle.

Enfin, chacune de ces profondeurs révèle, comme par une sorte d’aveu, qu’elle était en vérité destinée à en mettre en scène, à en annoncer une autre : la profondeur au sens mystique du terme, celle que les chartreux eux-mêmes, aujourd’hui encore, s’efforcent d’atteindre. L’un des membres de la famille qui avait acquis la chartreuse au XIX<sup>e</sup> siècle, entré un temps dans l’ordre, raconte maintenant comment le souvenir de l’ennoyage avait favorisé le sentiment de sa vocation en venant recouvrir l’expérience d’un deuil. Dans l’ombre et de dos, un moine consent même à apparaître un instant. D’une voix dont le timbre laisse sentir combien elle a voulu cesser de s’adresser aux hommes, il explique le sens que revêt l’exigence de solitude dans la méditation à laquelle se voue son ordre.

Le partage sur lequel s’ouvrait le film n’était donc pas celui d’un avant et d’un après. Les réalisateurs

n’ont pas cherché à nous apprendre la disparition datable d’une pièce du patrimoine, mais bien à nous suggérer que la chartreuse, depuis le début, avait disparu, voulait disparaître, aller au silence et passer “hors du temps” et par conséquent hors du monde. Sous l’eau, elle n’a pas cessé d’accomplir le destin qu’elle s’était autrefois assigné : constituer, dans le désert et l’isolement le plus radical, l’image terrestre d’une éternité. Voilà à coup sûr ce que voulait faire sentir l’esthétique si prononcée de Ciechelski et Miklès, toute en *andante*, multipliant les plans fixes sur tel brin d’herbe, sur un arbre, un nuage, tel reflet à la surface de l’eau, et ménageant ainsi, entre chaque chose dite, comme un temps de silence, de suspens, de recueillement. La nature accomplira même son cycle, depuis un matin de printemps jusqu’aux brumes de l’hiver, tandis que le *De profundis* d’Arvo Pärt, dont les extraits scandent le film comme pour le parer de résonances liturgiques, achèvera de donner à ce cinéma des profondeurs et de l’enfoui sa teneur résolument méditative.

Pierre Thévenin



18  
08  
05

## CHRONIQUE LUSSASSOISE

– Tu les aimes, toi, les films prototypes ?

– La question ne se pose pas. Il faut inventer d’autres territoires, sortir de la cinéphilie, de la mélancolie.

– C’est une racine.

– Mais une racine pourrie. Il s’agit toujours d’être libre. Quand la mémoire pèse trop on n’avance plus.

– Ce que tu dis est d’une connerie totale.”

Coincé sur sa chaise en plastique au bout de la 15<sup>e</sup> rangée de la salle 5, Franck remplissait les pauses de la première journée “Cinéma et Arts contemporains” avec des dialogues imaginaires où il réagissait sans se mouiller aux propositions avancées. Films essais, dits nouvellement prototypes, vidéo-art et documentaires-installations, croisements *in* et greffes *hype*, il avait l’impression d’être au cœur du cyclone, là où se jouait quelque chose de fondamental de son temps : le fantasme d’une *tabula rasa*, d’un recommencement absolu.

Fantasme candide d’une génération, pensait-il, qui à l’inverse du documentaire

généalogique “classique”, se rêve souvent affranchie du poids des aînés, et même privilégiée parce qu’elle traverse une période de grands bouleversements techniques et économiques. Il griffonnait ses notes sur le petit cahier bleu qu’il avait chipé à Jérôme, avec en couverture une photo de Dana Andrews – “Ça fait contrepoids”.

Le soir venu et Martine retrouvée, il put s’épancher enfin :

– Il y a tout de même une naïveté à toujours croire à une nouvelle donne : c’est rassurant pour tout le monde, professionnels et critiques y trouvent leur légitimité mais enfin de quoi s’agit-il ?

Martine repoussa ses longs cheveux d’un geste nonchalant :

– Tu sais ton copain d’hier, il m’a pas lâché de la journée. Sa version, c’est qu’on se met le doigt dans l’œil dès qu’on pense ces films comme une catégorie esthétique. C’est tout au plus un cadre institutionnel, qui peut effectivement recouper certains invariants dans le cas de films un peu figés,

caméra bétonnée au sol ou mauvaise digestion d’Akerman. Mais pour le reste, tout regroupement est illusoire : regarde Rousseau, devenu parangon d’un cinéma d’installation alors qu’il est bressonien à mort !

– T’as appris la leçon toute seule ou il t’as fait répéter ?

Sagouin, pensa Martine.

– Il y a quand même un lien très clair entre documentaire et installation, reprit-elle vite pour donner le change : du cinéma moderne à sa version actuelle, éclatée et impure, il y a ce même souci de raréfaction des images.

– Ce qu’on a appelé les “films de blocus” ! Cinéma Cuba : finis l’innocence et les jeux de ré-appropriation, pop age & pop art, terminus tout le monde descend. Il faut lutter contre l’overdose des images, s’extraire de la glue visuelle. Minimalisme des plans, des histoires, des affects, des raisons. Trente ans que ça dure.

– Tu les aimes, toi, les films prototypes ?

Gaël Lépling

# ENTRETIEN

## DÉSIRS DE FORME

Les Etats Généraux présentent cette année à la fois les fictions et les documentaires d'au moins trois cinéastes : Ebrahim Mokhtari, Gian Vittorio Baldi et Philippe Grandrieux. Comment la porosité si souvent évoquée des deux genres est-elle mise en jeu dans leurs œuvres ? Deuxième entretien de la série.

### 2. "CINEMA FURIOSO"

#### GIAN VITTORIO BALDI

##### Fragment d'une œuvre

**Vos fictions donnent l'impression de saisir l'événement immédiat. Votre pratique antérieure du documentaire vous a-t-elle amené à rechercher cet effet et à rejeter les règles conventionnelles de la mise en scène ?**

La question n'est pas de savoir si la part de construction de mes films est plus ou moins grande, puisque tout est construction, mais de déterminer la façon dont ce que je construis peut acquérir la plus grande force expressive possible, et traduire le mieux ma pensée, ma vision. Dans mes documentaires comme dans mes fictions, je travaille soigneusement la mise en scène, parfois même jusqu'à l'excès. Pour mon dernier film, *Nevrijeme - Il Temporale*, j'ai fait plus de 2000 dessins pour préparer le tournage. Tout simplement parce que je ne crois pas que le cinéma, qui est une façon de saisir le mouvement inhérent aux images, puisse saisir quoi que ce soit du réel, et doive même le faire.

Dès le manifeste que j'ai écrit en 1953, j'ai établi les principes qui me semblaient permettre le mieux cette "libération" du cinéma. Pour moi, le cinéma doit être réalisé d'un jet, dans l'instant, et renoncer le plus possible à la manipulation technique, à la "manie proustienne" des corrections, des reprises, des remaniements, etc. S'il y a bien un travail de mise en scène, il doit se faire en amont du tournage. On peut répéter les scènes avec les acteurs dans une fiction, convenir d'une mise en scène avec les personnages d'un documentaire, mais le moment où la caméra tourne doit être absolument unique, singulier, une situation dont on sait qu'elle ne se répétera jamais, un peu comme au théâtre. Pour moi, c'est la seule façon de saisir le mouvement de l'image et d'en exprimer l'intensité. Cette intensité-là donne au spectateur l'impression que je tourne dans l'instant où l'événement se produit, que tout est "réel" dans mes documentaires comme dans mes fictions.

**Et ce parti pris s'exprime dans vos choix du son direct, de la lumière naturelle...**

En utilisant de grands réflecteurs en aluminium, je peux me passer de l'éclairage artificiel. Même dans mon dernier film, très cher (rires), tourné à Sarajevo, j'ai utilisé cette

technique. Au grand étonnement de mes producteurs ! Sur un tournage, c'est une pratique inhabituelle et très surprenante. Généralement, le directeur de la photographie installe les lampes avec une grande précision, jour/contre-jour, champ/contre-champ, et une fois l'exposition réglée, on ne touche plus à son travail d'orfèvre. C'est comme le cadrage : il reste identique, même si on peut toujours modifier un petit quelque chose bien sûr. Tandis qu'avec la lumière naturelle, tout change en permanence. Du premier cadre au second, tout est différent. Chaque cadre est unique, impossible à répéter. C'est le même principe pour le son : l'utilisation du son direct, elle aussi, condense le temps de la réalisation.

**Vous allez même jusqu'à renoncer d'utiliser le montage comme un moyen d'écriture ?**

Je n'assiste jamais au montage. Pour moi, c'est une simple opération technique. Je laisse faire le monteur qui n'a qu'à coller les séquences les unes aux autres. Dans mes films, l'ordre de la réalisation est identique à l'ordre du récit et je garde la quasi totalité de ce que j'ai filmé. Pour saisir ce que j'appelle la musique de l'image et son mouvement, il faut débarrasser la réalisation proprement dite de toute part de manipulation. J'ai réalisé *Fuoco !* en seulement quatorze jours : il y a des erreurs, mais elles appartiennent au film. Le scénario est écrit à la manière d'une partition, d'une symphonie en quatre mouvements : le soir, la nuit, l'aube, le jour. Chacun de ces *tempi* se divise à son tour en trois, comme dans cette séquence où la femme de Mario essaye de s'approcher de lui avec tendresse : on passe de l'approche à l'amour en passant par le refus. L'exécution d'une partition ne permet pas la reprise ni la correction. Sans quoi on obtient tout sauf de la musique ! Je n'utilise jamais de musique dans mes films : pour moi, la musique, c'est l'image. La musique n'est pas seulement l'image, mais elle est dans l'image et elle est, dans l'image, l'image même. Un psychologue avait demandé aux spectateurs qui sortaient d'une projection de *L'ultimo giorno di scuola*, à Milan, ce qu'ils pensaient de la musique du film. Tous ont répondu qu'elle était très présente, et même *furiosa !*

18  
08  
05

# CHATOIEMENT

Rêve de soie de Nahid Rezaei La route du doc

De quelles chatoyantes étoffes les rêves des jeunes filles d'aujourd'hui sont-ils tissés ? Dans un quartier populaire de Téhéran, quelques lycéennes sont interrogées sur la façon dont elles se représentent leur avenir. De la formulation d'un désir à l'expression lucide des contraintes qui pèsent sur leurs futurs et leurs imaginaires, leurs paroles dessinent un portrait aigu et contrasté de la société iranienne. *Rêve de soie*, entièrement construit autour de cette parole recueillie dans l'enceinte même du lycée, est aujourd'hui censuré en Iran. De retour dans son ancien lycée, la réalisatrice qui dit avoir voulu être sage-femme recueille des désirs émergents et des rêves en devenir : l'étonnante beauté de ce film, tout comme son pouvoir de subversion pour la société iranienne, provient directement de la force avec laquelle émergent ces désirs entre les épais murs d'un lycée de Téhéran.

Entre désir singulier et contraintes sociales, est-il encore possible de mettre en mouvement les sombres tissus qui enserrant le corps des jeunes iraniennes ? Dans l'une des premières scènes de *Rêve de soie*, la réalisatrice compte le petit nombre de jeunes filles qui croient en leur rêve. Pour dire la force des carcans sociaux, familiaux et scolaires qui emprisonnent ces jeunes iraniennes, Nahid Rezaei commence par rappeler l'obstruction de leur imaginaire et de leur désir. Mais lorsque l'une d'elles déclare d'un ton définitif que *"les femmes ne peuvent pas avoir de rêve en ce pays"*, le rire qu'elle provoque chez les autres – et qui entraîne le sien – rappelle la distance qu'elles entretiennent à l'égard d'une conception résignée du "sort des femmes en Iran".

Cette capacité à s'éloigner des discours attendus semble animer sans cesse leurs paroles et leurs gestes. Et cet écart pourrait bien être l'exact reflet de la distance prise par la réalisatrice vis-à-vis des représentations traditionnelles de la jeunesse iranienne.

Les étoffes les plus lourdes finissent par prendre le pli des êtres qui les endossent. Pour ces adolescentes soumises à des examens difficiles et à une discipline sévère, l'entrée à l'université détermine le choix d'un métier, d'un mari et d'une situation sociale : "avoir un diplôme, ça permet d'assurer les arrières au moment du mariage". Nahid Rezaei filme la façon dont la pression scolaire s'incarne dans des corps de jeunes filles : une jeune fille éclate en sanglots, une autre brandit sa colère, une troisième décrit en souriant les crises d'angoisses déclenchées par sa peur de ne pas réussir. Les lycéennes évoquent les règles et les punitions, les objets confisqués et les expulsions pour "faute de conduite". Mais elles se moquent des règlements infantilisants, racontent doucement leurs incartades et leurs "bêtises". L'alternance entre des plans serrés sur des salles de classes surchargées et des plans plus larges sur des cours lumineuses éclaire peu à peu la grâce et les désirs de ces corps de jeunes filles. Au delà de la description d'une vie fortement contrainte par l'institution scolaire, la réalisatrice parvient à saisir délicatement l'inventivité renouvelée avec laquelle elles bravent les interdits et se déroberent au regard des surveillants.

"Mon plus grand désir est de me cultiver", dira l'une d'elles. Ainsi leurs manières de revêtir leur costume de lycéenne et de se conformer aux attentes

de l'institution sont-elles d'une belle ambivalence. L'unique apparition d'une figure professorale montre la façon dont l'école les exhorte à dépasser, par le travail et la connaissance, les questionnements liés à leur identité sexuelle : *"N'est-ce pas notre humanité qui prime ? Notre identité en tant qu'être humain constitue la vérité de notre existence. En vous cultivant, en réfléchissant profondément, vous arriverez aux bonnes conclusions"*, leur dit le professeur. À cet enseignement qui tend à les déssexualiser, elles opposent une résistance sourde que trahit la violence de leur propos et de leurs désirs : *"Je voudrais être un garçon (...) et taper les filles"*. Mais la lucidité et l'intelligence avec laquelle elles évoquent leurs vies et leur pays suggèrent également l'ambivalence de cette conception de la culture : est-ce dans ce savoir désincarné et fortement coercitif qu'elles puisent une philosophie de consolation ? Est-ce à cet impératif de savoir et de réflexion qu'elles doivent une part de leur sagesse et de leur étonnante capacité à se réjouir ? *"Le bonheur est dans le rire, le rire rend heureux, regardez-moi, je ris tout le temps"* – le rire et la joie, ultimes façons d'habiter un présent qui les oppresse.

Dans un coin de la cour, quelques jeunes filles parviennent habilement à s'échanger un miroir, objet interdit dans l'enceinte du lycée : de quel improbable avenir l'énergie de ces jeunes filles est-elle le reflet dérobé ? Comme un rire se propage d'un corps à l'autre, leur grâce et leur joie traversent le film, d'une parole à l'autre, d'un désir de pur amour à celui d'un Iran idéal, jusqu'à ce que s'élève un chant contre un mur de l'école et que rien ne demeure qu'un intemporel *"rêve de soie"*.

Nathalie Montoya



# PROGRAMME

salle

10h00

14h30

21h00

01

**LA ROUTE DU DOC**  
**Hide Your Words** (2002, 27')  
de Behnam Behzadi  
**Rêve de soie** (2003, 43')  
de Nahid Rezaei  
**Mères de martyrs** (2004, 54')  
de Mehran Tamadon

*En présence d'Agnès Devictor*

**LA ROUTE DU DOC**  
**Molla Khadjeh et ses enfants** (1996, 27')  
**Mokarrameh,**  
**Memories and Dreams** (1999, 48')  
**Les Locataires** (1982, 48')  
**Safran** (1992, 40')  
de Ebrahim Mokhtari

*Débat en présence du réalisateur*

**SÉANCES SPÉCIALES**  
**Il Fare Politica** (2005, 86')  
de Hugues Le Paige  
**Chats perchés** (2004, 59')  
de Chris Marker

*Débat en présence de Hugues Le Paige*

02

**SCAM**  
**Devenir** (2004, 80')  
de Loredana Bianconi  
**Kizu, les fantômes**  
**de l'unité 731** (2004, 52')  
de Serge Viallet

*Débat en présence des réalisateurs*

**SCAM**  
**De profundis** (2004, 52')  
de Olivier Ciechelski, Lætitia Miklès  
**Le Monstre dans la forêt, histoire**  
**du Cyclope de Jean Tinguely** (2005, 57')  
de Louise Faure et Anne Julien  
**Clejani - histoires, stories, povesti**  
(2004, 59') de Frédérique Fichet  
et Marta Bergman

*Débat en présence des réalisateurs*

**SCAM**  
**Au fin moka** (2005, 53')  
de Boris Joseph  
**Un dragon dans les eaux**  
**pures du Caucase** (2005, 90')  
de Nino Kirtadzé

03

**10H15** FRAGMENT D'UNE ŒUVRE  
**Anni Duri alla Fiat** (1977, 55')  
de Gian Vittorio Baldi  
**Appunti per**  
**un'Orestiade africana** (1970, 65')  
de Pier Paolo Pasolini

*Débat en présence de Gian Vittorio Baldi  
et Patrick Leboutte*

**14H45** FRAGMENT D'UNE ŒUVRE  
**L'Ultimo Giorno di scuola prima**  
**delle vacanze di Natale** (1975, 90')  
**Zen - Zona Espansione Nord** (1988, 98')  
de Gian Vittorio Baldi

*Débat en présence de Gian Vittorio Baldi  
et Patrick Leboutte*

**21H15** CES FILMS ...  
**Au nom du maire** (2004, 57')  
de Isabelle Ingold  
**Dr Nagesh** (2004, 51')  
de Vincent Detours et Dominique Henry

04

**10H30** REDIFFUSION  
FRAGMENT D'UNE ŒUVRE  
**Les Enjeux militaires** (1994, 45')  
**Retour à Sarajevo** (1996, 73')  
**Brian Holm, Danemark,**  
**février 93** (1993, 7')  
de Philippe Grandrieux  
**C'est vrai** (1990, 60') de Robert Frank

**ATELIER SACEM**  
La création musicale et sonore  
dans le documentaire  
Animé par Bernard Favre.  
(Pré-inscriptions à l'accueil public)

**21H30** REDIFFUSION  
**SÉANCES SPÉCIALES**  
**Les Trois Chambres**  
**de la mélancolie** (2004, 106')  
de Pirjo Honkasalo  
**Moskatchka** (2005, 90')  
de Annett Schütze

05

**10H30** CINÉMAS  
ET ARTS CONTEMPORAINS  
**Rose Hobart** (1936, 20')  
de Joseph Cornell  
**Nostalgia** (1971, 36')  
de Hollis Frampton  
**Les Photos d'Alix** (1980, 19')  
de Jean Eustache

*Coordination : Erik Bullot*

**14H45** CINÉMAS  
ET ARTS CONTEMPORAINS  
**Les 46 jours qui précèdent la mort**  
**de Françoise Guiniou** (1971, 26')  
de Christian Boltanski  
**Sink or Swim** (1990, 48') de Su Friedrich  
**Shadow** (2004, 26') de Naomi Kawase  
**Le Cours des choses** (1987, 30')  
de Peter Fischli, David Weiss  
**Au commencement, le son de la rencontre** (2005, 2')  
**Au commencement, le cycle** (2005, 3')  
**Au commencement, la fin continue** (2005, 4')  
de Sarkis  
**Flusspferde** (1995, 35') de Karl Kels

*Coordination : Erik Bullot*

**21H15** CINÉMAS  
ET ARTS CONTEMPORAINS  
**Bingo Show** (2003, 8')  
de Christelle Lheureux  
**The Last Tour** (2004, 14')  
de Marine Hugonnier  
**In Order Not To Be Here** (2002, 33')  
de Deborah Stratman  
**Lettre du dernier étage** (2004, 33')  
d'Olivier Ciechelski  
**Territory I, II, III** (2004, 24')  
de Marine Hugonnier

PLEIN  
AIR

## INFO PLUS

**VIDÉOTHÈQUE - SALLE COLLECTIVE : 11h00** Projection de *Les Sourires d'Olivia* de Charlotte Quinette • **13h00** Projection de *Les Arbres de Josh* de Peter Entell (77') • **19h45-21h** Présentation par Ella Davlechina, réalisatrice et directrice du Festival de Films Documentaires de Novossibirsk "Meeting in Siberia", de son festival et du projet "Doc en Sibérie", une résidence d'écriture en projet, avec la collaboration d'Ardèche Images, en Sibérie. Projections de *Retro* de Ella Davlechina (2000, 10') et de *Il était une fois un petit vieux et une petite vieille*, d'Irina Zaitsova (2004, 30', Grand Prix du Public du Festival "Meeting in Siberia" 2005). **SALLE 4** 18H30 Doc Net Films : rencontre. Réseau de trente producteurs indépendants, Doc Net Films s'est créé avec l'objectif d'ouvrir de nouveaux espaces de diffusion pour le film documentaire. On ne nous a pas écouté pour la place, vous voyez ce que ça donne.

## PLEIN AIR DU JURA

**Made in Italy** (2004, 29') de Fabio Wuytack  
**Brasilerinho** (2005, 90')  
de Mika Kaurismäki

## HORS CHAMP

SAFIA BENHAÏM, THOMAS GABISON, SÉBASTIEN GALCERAN, ANTOINE GARRAUD, CÉLINE LECLÈRE, GAËL LÉPINGLE, NATHALIE MONTOYA, ISABELLE PÉHOURTICQ, PIERRE THÉVENIN. PHOTOGRAPHIES : NATHALIE POSTIC + YANN MAURY-ROBIN (*LA NUIT DES... ET JURA*)