

LA PART SOURDE

Une forêt de bras se soulève en cadence devant le halo orangé d'un projecteur, tandis que résonne un *beat* étouffé dont seules les basses fréquences parviennent à nos oreilles. Dans la foule, les éclats de la scène se reflètent sur le visage d'une jeune fille aux traits concentrés. Puis, ailleurs, elle plonge son regard dans un petit cube de plexiglas où sont sculptés les contours d'une oreille. Moulage à usage médical ou œuvre d'art contemporain ? On retrouve ensuite la jeune fille dans une boutique baignée de lumière, les doigts fouillant un bac de vinyles, puis écoutant, absorbée, un disque au casque. Rien dans ces brefs premiers plans, surgis comme des images mentales, ne permet encore de distinguer son existence de l'ordinaire de la jeunesse urbaine et branchée.

Louisa, comme l'indique son titre, est un portrait. Programme modeste en apparence, mais qui requiert pourtant une infinie délicatesse. Comment faire un portrait en cinéma ? Katharina Pethke scrute longuement les traits de son modèle, pendant qu'il patiente derrière la vitre d'un laboratoire : la jeune fille blonde gonfle ses joues, fait la moue. Puis tandis que des mots prononcés par une voix masculine sont répercutés à ses oreilles, un froncement de sourcil vient barrer son visage d'une ligne contrariée : « J'ai compris qu'il y avait une voix, par les vibrations », dit-elle à la responsable du test. Peu après, la jeune fille lit pour nous, assise sur son lit, des extraits de son dossier médical : elle est atteinte d'une perte progressive de l'audition, qui n'a pas empêché chez elle le développement du langage, mais qui l'a contrainte à recourir aux services d'un orthophoniste dès l'âge d'un an et demi.

Mais ce n'est pas suffisant : « On dirait un rapport sur un cobaye » commente, amère, Louisa après sa lecture. De même qu'il ne s'embarrasse pas de sous-titre, le portrait de Louisa ne se contente pas d'explications médicales ou biographiques (qu'il faudra glaner de-ci de-là). S'attachant aux pas de la jeune fille, il nous plonge avec elle dans une suite de situations précises, dont chacune complète et déjoue la précédente ; se dessinent ainsi, peu à peu, les coordonnées d'un problème qui déborde de beaucoup le « sujet sourd ». Cela tient à la place particulière occupée par Louisa, que son parfait maniement de l'allemand, à peine altéré par une

élocution engourdie, et sa maîtrise de la lecture labiale rendent apte à évoluer dans le monde des valides avec une aisance souvent confondante. Ainsi la voit-on (entre les deux moments médicaux précédemment décrits) assister à l'enregistrement d'un groupe de rap, puis peu après collaborer avec lui aux paroles d'un morceau. Sous le regard de la caméra (et peut-être soutenue par lui), Louisa multiplie les rencontres. Un de leurs motifs prédominants – premier et beau paradoxe auquel le portrait nous conduit – est la musique.

Mi-signes, mi-chuchotements, une amie musicienne demande à Louisa :



«Comment ressent-on la musique quand on n'entend pas? – Comme un moment lumineux, comme des cloches qui sonnent, comme la lumière à travers le bout des doigts», répond t-elle. Le monde de Louisa est celui de la proximité: il faut pouvoir lire les lèvres, toucher le dos du chanteur de rap, et la gorge de son amie chanteuse lyrique. Filmé la plupart du temps en longue focale, *Louisa* fait corps avec la jeune fille et ses sensations. Au plus près de la peau, comme sur le point de la toucher, la caméra se promène sur les visages, isole le mouvement indéchiffrable des lèvres, s'attarde sur les mains de Louisa qui écoutent, au contact de l'enceinte vibrante du studio. Parfois la pellicule se voile ou bruisse d'un grain argentique. La

Louisa
de Katharina Pethke

ROUTE DU DOC
Mer - 21h - Salle 2

bande son se peuple de légers bruits parasites, frottements réguliers évoquant la musique concrète, ou sifflements d'acouphènes.

Mieux qu'un vain mime de la surdité, le portrait fait montre, avec ces procédés, d'une véritable empathie pour son modèle. Au départ sous-tendu par une curiosité admirative un peu restreinte («comment fait-elle?»), notre regard, aiguillé par cette approche sensible, s'est rapidement lesté d'un autre souci, que relaie dans le film la parole des parents. La confrontation de Louisa à son père d'abord, puis à sa mère, donne lieu à deux belles scènes d'affection lardées de maladresses. Ils voient d'un œil légèrement interloqué leur fille, élevée comme une valide, rejeter l'image de normalité qu'ils lui ont toujours renvoyée et s'ouvrir à la culture sourde: Louisa commence à apprendre la langue des signes à l'université, milite pour le sous-titrage à la télévision, et refuse pour finir de se faire «réparer»; elle redoute, explique t-elle à une amie, que les implants cochléaires dénaturent sa perception

de la musique. Mais, dans l'habitacle d'une voiture, tandis que l'image est devenue aveugle, seulement parcourue des taches de lumières de la circulation, Louisa confie à la réalisatrice (qui, on le sait par ailleurs, est sa sœur aînée) ses doutes quant à son choix et sa colère face au déni de la part d'elle-même dans lequel son éducation l'a entretenue. «Contre qui diriger cette colère», demande t-elle? Comment faire avec le regard des autres quand une part de nous-mêmes (la part sourde) est invisible? *Louisa* en dernier lieu est l'histoire d'un affranchissement. Éloquemment, lorsque peu avant la fin du film la jeune fille fait un exposé sur l'émancipation, son regard pointe dans notre direction. Le dernier plan la montre de nouveau derrière une vitre – mais cette fois il s'agit de celle que Louisa a délibérément interposée entre elle et notre regard.

Antoine Raimbault
Photo: Martina Rigoli

FILMER, AGIR

Ils sont sept clandestins, arrivés ensemble d'Iran ou d'Arménie, réfugiés depuis sept mois dans la «Pension d'Amir», une buanderie transformée en appartement dans un sous-sol d'Athènes. Ils vivent là, confinés, excédés par la proximité, empêchés de tous côtés. Ils se heurtent chaque jour aux grilles de l'Europe. Il y a, tout d'abord, les barreaux des fenêtres de l'appartement, où vit à l'abri des regards cette étrange famille recomposée; ceux de la prison d'où l'un revient et où il risque au moindre faux pas de retourner. Il y a les grilles qui s'érigent devant les bureaux de la police de l'immigration, sur lesquelles se ruent chaque jour des centaines de sans-papiers; celles rehaussées de barbelés du port que certains anonymes gravissent subrepticement sous nos yeux, pour embarquer clandestinement vers le nord; celles de l'Agence des Nations Unies pour les

Réfugiés, devant lesquelles deux clandestins s'affament, la bouche cousue par un fil. Ces grilles trouvent leur répondant dans les frontières dessinées sur une feuille de papier et le damier complexe tracé sur le passeport suisse du réalisateur. Kaveh Bakhtiari filme, à grands renforts de barbelés, de portes closes, de panneaux «sens interdit» et «interdiction de stationner», une Europe de l'exclusion et de la coercition, où ne se croisent que des policiers. Le cousin

L'Escale
de Kaveh Bakhtiari

EXPÉRIENCES DU REGARD
Mer – 10h15 – Salle 3

du réalisateur, Mohsen, au sourire tristement figé par une cicatrice de l'enfance, saisit l'essence de ce territoire: «rester ici ne mène nulle part.» La Grèce n'était qu'une escale, un passage obligé dans l'esprit des protagonistes, en route vers l'Europe du Nord: elle est le caveau de leurs illusions. Le titre anglais du film (*Stop-Over*) pourrait s'entendre: Stop. Over.

Kaveh Bakhtiari a partagé pendant une année de tournage, presque sans interruption, la vie de «la pension d'Amir». A la fois européen et iranien, réalisateur et «homme de la famille», il occupe une place singulière qui lui permet un cinéma d'immersion totale, au plus près de ses personnages et de la folie qui guette la condition d'homme reclus et traqué. Rassoul, Kamran, Farshad, Yasser, Jahan, Gayana et Mohsen nous sont présentés individuellement par Amir,



propriétaire de la pension et figure paternelle de transition. Nous les suivons au gré des échecs, des abandons et des succès. Comme Amir, nous les perdrons un à un. La plupart attendent depuis des mois, d'autres depuis des années, de récupérer un passeport doté d'une photographie suffisamment ressemblante pour tromper les douaniers. De la coiffure à la couleur des yeux, les protagonistes se transforment physiquement pour épouser ces nouvelles identités. Entièrement tendu vers la possibilité des départs, le récit a le souffle court des films d'évasion ou de survie, avec lesquels il

partage l'unité de lieu et d'action. C'est pourtant sans sacrifier au suspense que s'ouvre *L'Escale*. Au moment du montage, la destinée de Mohsen est scellée: «Il y a trois ans, mon cousin était bloqué en Europe avec d'autres migrants. A l'époque, il n'avait pas décidé d'abandonner et de retourner en Iran. A l'époque, il était encore vivant.» annonce un carton en ouverture du film.

Dans une intervention qu'il donnait récemment au Collège International de Philosophie, Emmanuel Burdeau s'interrogeait sur les nouveaux contours

de la morale au cinéma, question notamment liée à l'allègement des outils: «Il existe une vieille alternative, dans la pensée et dans l'éthique du cinéma, qui dit à peu près: filmer ou agir il faut choisir, on ne peut faire l'un et l'autre à la fois. Serge Daney l'a résumé d'une formule géniale: filmer, disait-il, c'est bien souvent «non-assister une personne en danger» (...) Que se passe-t-il lorsque, grâce à l'avènement du numérique, les caméras sont devenues assez légères et petites pour pouvoir filmer d'une main, et de l'autre parer au danger qui vous menace ou menace vos amis? De quelle manière se trouvent alors redéfinis les rapports du cinéma à ses limites, notamment morales?» *L'Escale* apporte de précieux matériaux à ce débat touchant à l'exposition du lien noué par la caméra entre filmeur et filmés. Agir ou filmer, sachant que l'un n'a pas sur l'autre le privilège de l'efficace, la caméra soutenant le moral des uns, quand le secours d'un autre commande l'abandon du tournage. Le film porte la trace de cette oscillation entre deux modes d'accompagnement, ouvrant peut-être la voie d'une nouvelle morale documentaire.

Bénédicte Hazé

Photo: Michael Bryan

17h30
BLUE BAR
Important
On numérise vos films !

Réalisateurs, producteurs, vous êtes conviés à rencontrer Alain Carou, du département Audiovisuel de la BNF, à l'invitation de la Maison du Doc pour mettre en place la politique d'archivage numérique de vos fonds.

Les photographies du festival, d'Hélène Motteau, sont exposées toute la semaine dans les halls des salles 1 et 3 et au Blue Bar.



« Mon seul espoir, c'est mon charbon »

À la frontière amazonienne du Pérou, pour survenir aux besoins de sa famille, une femme produit du charbon dans un contexte économique implacable. **Bénédicte Liénard et Mary Jiménez** filment son labeur quotidien.

Le film se déroule à Pucallpa, à la frontière de l'Amazonie péruvienne. Qu'est ce qui vous relie à ce lieu ?

Bénédicte Liénard – Nous avons rencontré Théolinda, la grand-mère, et sa fille Nancy, les protagonistes de *Sobre las Brasas*, pendant qu'on tournait un autre film, *D'Arbres et de Charbon*, un film autobiographique dans lequel il y avait l'idée d'un appel à la forêt. Nous étions parties dans la forêt amazonienne et sur les rives de Rio Ucayali nous avons croisé Théodolinda se tenant en équilibre sur des planches. Une conversation s'est engagée. C'était comme si on s'était reconnues, comme un appel profond, inconscient.

Comment avez-vous procédé pour installer la complicité dans le travail avec les protagonistes ?

B. L. – Nous avons travaillé en commun. On leur disait « On va filmer telle situation, telle conversation », on posait la caméra et ils reproduisaient leurs dialogues quotidiens tout en entrant dans une dimension de jeu qui ne les dénaturait pas pour autant. Bien sûr, il fallait s'adapter, raccourcir certaines scènes : ils comprenaient très bien ces besoins. Ce qui les pousse, en fin de compte, à développer une interprétation de leur propre vie. Il faut préciser que, malgré ces exigences, cette remise en scène minimale, tout s'inventait au moment même au gré des événements ; et tout ne venait pas nécessairement de nous : par exemple, la grande scène de sudation, c'est Julio qui nous l'a proposée. Autre anecdote : un canard, un jour, est entré dans la maison, et on a décidé de l'inclure dans le film ; heureusement, c'était un merveilleux acteur, et quand on l'a filmé, il a refait exactement son entrée du matin. Ça n'a demandé qu'une seule prise, un plan-séquence avec une traversée de la maison. Donc, pour résumer, tout les moments du film ont été, originellement, vécus, puis par la suite transformés cinématographiquement.

Mary Jiménez – On avait bien vu que pour leur donner toute la liberté nécessaire et en même temps, ne pas les distraire avec des problèmes de mise en place par rapport aux mouvements d'une caméra, c'était beaucoup mieux d'avoir un parti pris de plans fixes. Cela

permet d'avoir un minimum de problèmes techniques, assumés par une équipe elle-même minimale. Et à partir de là le film peut aller à l'essentiel, et tout montrer de la manière la plus simple qui soit.

B. L. – C'est en affirmant le cadre qu'on le libère. Les protagonistes, en reconnaissant le dispositif, sont plus libres de jouer avec.

Combien de temps a duré le tournage ?

M. J. – On les a vus une fois par an pendant trois ans, à chaque fois pour des périodes d'un mois et demi, deux mois. Le projet initial tournait autour de Théodolinda, cette grand-mère fabriquant de charbon. C'est une véritable aventurière qui a été chercher de l'or, a côtoyé les terroristes et a eu des plantations de coca. Quand on est arrivées pour tourner le film, Théo avait les pieds brûlés et n'était pas au charbon. On ne savait pas qu'elle voulait quitter le village.

Donc vous avez changé d'héroïne en vous concentrant sur sa fille ?

M. J. – Oui. Pour les dossiers de financement, on doit préciser ce que l'on va faire. Mais ici, le film n'était pas écrit à l'avance, non programmé, et donc ouvert à tout ce qu'il y a de fluctuation dans le réel, l'aventure du tournage. Le véritable travail consiste, de toute façon, dans la rencontre, et la souplesse qu'elle appelle. La première fois qu'on a fait jouer Théo pendant les repérages, elle s'est exprimée comme dans les téléromans parce que ce sont les seules références de jeu dont elle dispose. On lui a demandé du naturel, elle a compris, la relation a évolué. Un jour, elles nous ont demandé pourquoi on voulait filmer leur vie, on a dû leur expliquer qu'elles représentaient quelque chose d'inconnu en Occident, et même pour une large mesure en Amérique latine. On trouve de plus en plus d'images de peuples en lutte. Mais de ce type de labeur, il n'y en a aucune.

Vous montrez aussi une énorme solitude dans la lutte...

B. L. – L'argent est le sujet du film et la survie en est le thème. Dans le film Nancy dit « Mon seul espoir, c'est mon charbon. » Ces gens travaillent parfois trois jours sans manger, dans une chaleur écrasante. Ils sont écrasés par le capitalisme. Ce sont des fabricants de charbon de bois qui dépendent d'un grossiste, qui lui-même dépend du marché de Lima, qui est à son tour dicté par des instances économiques auxquelles eux ne comprennent rien ; à cela s'ajoute le fait que ce marché périclité à grande vitesse. Nancy ne savait pas compter. Dès qu'elle gagnait de l'argent avec un sac de

Sur des braises

de Mary Jiménez et Bénédicte Liénard

LE PEUPLE À L'ÉCRAN ?

Mer - 10h00 - Salle 2

Mer - 21h30 - Salle 4



charbon, elle se précipitait au marché pour acheter de quoi manger. Mais un petit indépendant doit épargner pour acheter ses matières premières. Comment tenir si tu ne sais ni calculer, ni faire une addition ? La grande solitude de Nancy vient aussi d'un manque d'éducation. On lui a acheté un crayon, une calculette et un cahier. On lui a donné des cours de mathématiques tous les soirs pour qu'elle puisse faire sa colonne de dépenses. Et la seule fois où on l'a vue en larmes c'est quand elle a compris qu'en fait elle ne gagnait rien.

M.J. – Nous pensons que quand les gens sont dans un film, même un documentaire, il s'agit d'un travail qui dès lors mérite salaire. On voulait les payer de deux façons : pendant le tournage, on leur donnait exactement ce qu'ils gagnaient par jour dans leur travail. Puis à la fin du film, on a donné de quoi financer un nouveau mode de production, à plus grande échelle.

Votre protagoniste principale rappelle Sisyphe. Il y a une dimension mythologique dans votre film.

M.J. – Le mythe est omniprésent là-bas. Au début du film, on parle de la légende du paujil, le poulet au sein duquel on va trouver la pépite et qui nous rendra peut-être riche demain. Théo nous a raconté une histoire extraordinaire, qu'on pourrait utiliser comme métaphore du capitalisme. Les américains sont venus avec un poulpe et l'ont lancé dans la rivière. Ce poulpe a grandi et a eu sept têtes puis s'est installé devant Pucallpa. Il a rongé les rives pour anéantir le village,

mais les habitants l'ont dynamité.

B.L. – En fait il y a une érosion à Pucallpa. La ville, le port bougent, c'est vrai. Les américains ont essayé de faire un élevage de poulpes en eau douce dans le fleuve, c'est vrai. Mais pour elle, c'est le poulpe des américains qui mange la ville. Ces mythes sont des modes d'emploi, de lecture.

M.J. – Le film s'inscrit encore, malgré tout, dans le cadre de la pensée occidentale, il ne reflète pas encore la démesure de la pensée latino-américaine. Dans notre prochain film, nous allons aborder le mélange de nature, de chaleur et d'excentricité que l'on rencontre dans ce lieu.

LE CHANT DU SIGNE



«Le cinéma est une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication». De quelle nature est cette lumière dont parle Manoel de Oliveira, qui n'éclaire que lorsque le rideau du sens est tiré? Que deviennent les signes quand ils se contentent de nous faire signe, de capter l'attention du spectateur sans autre motif que

celui d'être regardés, pour eux-même, pour rien? Ils sont rendus, nous dit Oliveira, à leur magnificence. Comme la poésie symboliste mobilise les mots d'abord pour leur sonorité, les images du cinéma de Tait et Aurand exposent les choses d'abord pour les accidents de lumière qui les rendent visibles. Mais pas seulement: l'insensé est une surface lisse qui, offrant peu de prise à l'attention, l'autorise à flotter. Dès lors parmi les images de Tait et Aurand se glissent celles de nos rêveries. Aux jeux d'enfants, aux portraits de famille, aux voyages, aux contemplations bucoliques et urbaines des cinéastes, se mêlent nos souvenirs. Le cinéma cesse de «substituer à notre regard un monde qui s'accorde à notre

désir» mais accueille plutôt en son sein les fantaisies de ce désir, offre un pays à leur vagabondage.

Tait est un pays semillant et venteux, où règne un éternel été, où un ciel saturé de chants d'oiseaux rejoint les entêtants refrains de chansons populaires, où même l'évocation de la guerre d'Espagne, sur le pas réglé des anciens combattants, conserve une tonalité joyeuse. Les grands-mères s'y délectent de bonbons patiemment décollés de leur emballage, et d'étranges figures dessinées dansent en suivant les vibrations d'une voix-off qui les défait, au gré d'un poème, en simples traits qui s'agencent de nouveau pour former une nouvelle créature. C'est un pays où se préserve, sous les auspices d'une vie en famille, l'espièglerie enfantine, jusque dans les lettres en bois peint des génériques, mais où l'«innocence» des jeunes anglaises est également «incense», un encens capiteux, et où des cris d'enfants inquiètent les bonds désordonnés d'un marteau pilon. La caméra de Margaret Tait fragmente un monde domestique qu'elle semble indéfiniment redécouvrir au gré des changements de distance et de point de vue. Ses films piquent la part d'enfance du spectateur. On y renoue avec le goût des expériences, l'aventure guettée depuis le seuil et le coin de la rue, avec la curiosité mêlée d'effroi d'une vie jamais blasée.

Le pays d'Aurand, c'est celui de Tait parti en guerre. Sa musique court le long d'un tempo pressé, de rythmes syncopés. Auteur de journaux filmés elle mêle également les visages aux sourires familiers, les jardins quiets, les jeux d'enfants. Mais les portraits de ses parents ou de ses enfants sont malmenés par le bégaiement d'une image qui ne cesse de s'interrompre et de reprendre, par des raccords où les plans successifs se chevauchent en surimpression. Quelque chose de furieux et d' impatient habite son cinéma, qui la pousse vers d'autres horizons. Sa géographie n'est plus seulement, comme chez Tait, celle de l'intimité domestique, mais celle du nomadisme, de l'exploration de territoires lointains, l'Inde, le Japon, à la rencontre d'autres vies, à leur

FRAGMENTS D'UNE ŒUVRE:

Ute Aurand et Margaret Tait

Mer - 10h et 21h - Salle 1

Mer - 14h45 - Salle 5

tour filmées dans leur quotidien. Elle explore jusqu'à l'envers cauchemardesque de ses voyages: le cliché touristique épinglé en cartes postales stroboscopiques de la Place Rouge, de la Concorde, de Londres et Berlin, où des starlettes de magazine explorent toutes les manières de tourner en rond.

Tait et Aurand appartiennent à deux générations. L'une vivait dans le monde confiant des trente glorieuses où s'apaisait le souvenir des guerres. L'autre vit dans la déchirure d'un temps où la mégalomanie prospère sur la misère, et le tremblement de ses films est comme le symptôme d'une angoisse qui grandit. La même

attention est portée à la splendeur de l'insignifiant, mais Aurand arrache à leur quiétude les objets du monde pour les faire tourner dans son kaléidoscope qui les affole.

Antoine Garraud
Photo: Mickael Soyez

SUR-LE-CHAMP : LE SON

Collaborant aux Etats Généraux depuis 25 ans, Dominique Laperche assure cette année le bon déroulement de la diffusion des films dans la salle 3. Formateur en son au GRETA, il fournit aussi le festival en matériel de sonorisation. Quel est le travail nécessaire à une bonne diffusion du son dans les salles ?

Quel est votre travail pendant le festival ?

Dominique Laperche - Mon travail consiste à équiper une partie des salles en matériel de sonorisation, à préparer la diffusion des films - aussi bien en pellicule qu'en vidéo -, mais aussi à assurer l'enregistrement des débats, et si besoin la diffusion de la traduction simultanée.

Depuis 25 ans, les techniques ont beaucoup changé...

Oui, énormément. Avec la vidéo, il y a eu une période où on a vu arriver beaucoup de cartons VHS, ce qui était très encombrant. Maintenant, c'est le numérique. D'année en année, on voit malheureusement de plus en plus disparaître la pellicule.

Le son est-il meilleur en pellicule ?

Ça dépend ; en passant au numérique, il y a parfois des sons remasterisés qui ont perdu leur couleur. Je suis un nostalgique du son optique. Il s'agit un peu de la même différence qu'entre un disque vinyle et un CD: le son numérique est plus compressé.

Quel est le type d'installation présent dans les salles ?

Toutes les salles sont équipées en stéréo. Sauf la salle 1, qui est une salle de cinéma permanente et qui est équipée en 5.1 : le son de la copie est réparti entre six canaux différents, qui correspondent à autant de places pour les enceintes dans la salle. On ne reçoit que très peu de films dans ce format, rarement utilisé en documentaire. Si c'est le cas, ils sont programmés en salle 1.

Comment se passent les essais avec les réalisateurs ?

Normalement, il n'y a pas besoin de retouches particulières. Si la copie n'est pas finalisée, si on nous signale un problème, par exemple de saturation, on va repérer le passage avec le réalisateur et on prévoit d'agir pour intervenir à ce moment-là.

Le réalisateur nous indique aussi le niveau sonore qu'il désire. Il y a deux ans, Stefano Savona voulait par exemple que le volume des slogans dans son film *Tahrir* soit poussé au maximum supportable.

Une fois, pendant qu'on faisait des essais sur un film, un petit monsieur est venu s'asseoir dans la salle. Je lui ai dit qu'il devait revenir plus tard. Il a répondu que ça l'intéressait : c'était lui qui avait fait les captations ! Il s'agissait de Bruno Monsiegeon, un réalisateur de documentaires sur des musiciens classiques, notamment Glenn Gould. Il retrouvait dans la salle le son qu'il avait enregistré et était très content de la diffusion. De la part d'un réalisateur et grand musicien classique comme lui, ce compliment fait toujours plaisir !

Propos recueillis par Gabrielle Pinto et Pierre Commault
Photo: Héliane Motteau



MERCREDI 21 AOÛT

19h
apéro-concert au
Green Bar:
Akoustik Jazz

21h :
St Laurent sous Coiron
NUIT DE LA RADIO
départ des navettes Lussas-St-Laurent
à 20h00 et à 20h30 devant l'église

Salle **1**

matin

10h - FRAGMENT D'UNE
OEUVRE
**Hanging Upside Down in The
Branches**, Ute Aurand, 2009,
15', page 99 du catalogue
Portrait of Ga, Margaret Tait,
1952, 4', p. 99
Half-Moon for Margaret, Ute
Aurand, 2004, 15', p. 100
Hugh MacDiarmid: A Portrait,
Margaret Tait, 1964, 9', p. 100
**Here, It Is Very Nice at the
Moment**, Ute Aurand, Maria
Lang, 2006, 55', p. 101
Tailpiece, Margaret Tait,
1976, 10', p. 101

après-midi

14h30 - LE MONTAGE, UNE
ÉCRITURE - RENCONTRE
Rencontre animée par Serge
Lalou, producteur (Les Films
d'Ici) et Valentine Roulet
(CNC), en présence de
Françoise Arnaud, Agnès
Bruckert, Alexandra Melot,
Mariana Otero, Alexe Poukine,
Michaël Gaumnitz et Josefina
Rodriguez, p. 155

soir

21h - FRAGMENT D'UNE
OEUVRE
Aerial, Margaret Tait, 1974,
4', p. 104
Young Pines, Ute Aurand,
2011, 43', p. 104
Where I Am is Here, Margaret
Tait, 1964, 35', p. 105

Salle **2**

matin

10h - LE PEUPLE À L'ÉCRAN?
Sur des braises, Bénédicte
Liénard, Mary Jiménez, 2013,
85', p. 15
*Projection suivie de
l'intervention de Marie-José
Mondzain.*

après-midi

14h30 - LE PEUPLE À
L'ÉCRAN?
Fin de l'intervention de
Marie-José Mondzain suivie
d'un débat en présence de
Emmanuel Alloa, Georges
Didi-Huberman et Marie-José
Mondzain, p. 9

soir

21h - ROUTE DU DOC
Time's up, Jan Peters, Marie-
Catherine Theiler, 2009, 15',
p. 50
Man's Field, Mario Schneider,
2012, 98', p. 50
Louisa, Katharina Pethke,
2011, 62', p. 51

Salle **3**

matin

10h15 - EXPÉRIENCES DU
REGARD
L'Escale, Kaveh Bakhtiari,
2013, 100', p. 69

après-midi

15h - REDIFFUSION
Le Dernier des injustes,
Claude Lanzmann, 2013, 218',
p. 139

soir

21h15 - EXPÉRIENCES DU
REGARD
Mohammad sauvé des eaux,
Safaa Fathy, 2012, 93', p. 69

Salle **4**

matin

10h30 - REDIFFUSION
À travers Rome, Aude Fourel,
2013, 20', p. 68
Le Pendule de Costel, Pilar
Arcila, 2013, 68', p. 68

après-midi

15h - REDIFFUSION
Les Harmonies Werckmeister,
Béla Tarr, 2000, 145', p. 14

17h45 - REDIFFUSION
Déjà s'envole la fleur maigre,
Paul Meyer, 1960, 87', p. 37

soir

21h30 - REDIFFUSION
Sur des braises, Bénédicte
Liénard, Mary Jiménez, 2013,
85', p. 15

Salle **5**

matin

10h15 - HISTOIRE DU DOC
**Magnum Begynasium
Bruxellense**, Boris Lehman,
1978, 145', p. 43

après-midi

14h45 - FRAGMENT D'UNE
OEUVRE
Colour Poems, Margaret Tait,
1974, 12', p. 102
Terzen, Ute Aurand, 1998, 50'
Place of Work, Margaret Tait,
1976, 31', p. 102
Building Underground, Ute
Aurand, 2008, 42', p. 103

soir

21h30 - *En cas d'intempérie*:
No gazaran, Doris Buttignol,
Carole Menduni, 2012, 90',
p. 148

PLEIN AIR 21h30

No gazaran, Doris Buttignol, Carole Menduni, 2012, 90', p. 148

En cas d'intempérie, projection en salle 5.

Départ de la navette
pour Vals: 0h00