

## AU CREUX DE LA ZONE

Nord, sud, est, ouest : la clinique de La Borde est un territoire. Chaque point cardinal, nous explique-t-on dès le premier plan, est une possible destination pour le marcheur hagar : verrière, théâtre, garderie... Autant de refuges rassurants qui entourent l'inquiétant château, emblème de l'antipsychiatrie maintes fois visité par le cinéma documentaire.

Le lieu que le film dessine n'a pourtant que faire de coordonnées et de cartes. Décomposé, segmenté, éparpillé par les voix qui résonnent à travers le bâtiment, le domaine de La Borde est d'abord un domaine mental : un lieu perdu dans la brume, baignant dans la mélancolie d'une imagerie romantique (chemins de feuilles mortes jalonnés de réverbères lunaires), probablement bien plus labyrinthique à l'écran qu'il ne l'est dans la réalité. Territoire flottant où la végétation se mêle aux eaux et aux nuages, suspendu dans une atmosphère de limbes, il ne connaît qu'une frontière visible : la ligne sombre de ses hauts sapins semble autant veiller sur le domaine que l'enclot de la barrière interdite d'une forêt de contes.

De quoi ce décor est-il la caisse de résonance ? C'est moins dans une logique d'inventaire à la Wiseman que sur un registre ludique, celui de la maison hantée, qu'on nous emmène à la découverte de l'institution : derrière chaque porte, un nouveau visage nous fait face, un nouveau décor, un nouveau monde sonore (patchwork de rigoles d'eau, de machines assourdissantes, de piano...). Tous disjoints par un montage brut (cuts aux noir, discussion attrapée en cours de route, mixage abrupt), jamais recontextualisés dans l'espace ou le temps. À chaque fois, surtout,



l'énigme d'une parole à la prose ambiguë. Qui est psy, qui est patient ? Derrière chaque porte nous attend un sphinx.

L'utopie égalitaire de La Borde trouve ainsi une incarnation idéale, autant que déstabilisante. La parole des médecins, du moins ceux que l'on parvient à identifier comme tels, n'a rien de rassurant : la lenteur et les pauses étranges de la première intervenante apathique, les gestes maniaques et agités de sa collègue, se

confondent étrangement au verbe savant de leurs patients. Ayant intégré le discours de leurs thérapeutes, maniant adroitement les notions et le vocabulaire de la

**À peine ombre**  
de Nazim Djemai

EXPÉRIENCES DU REGARD  
Ven - 21h15 - Salle 3

psychanalyse, ces derniers posent sur eux-mêmes un froid regard d'expert. Jamais annoncé en préambule, et pas toujours révélé au final, le statut incertain de nos interlocuteurs devient la question de tout un film lorsque le menuisier des lieux, gêné, explique face caméra au réalisateur qu'il n'avait pas compris, à leur première rencontre, avoir affaire à un patient. Au spectateur, alors, de digérer l'idée que le regard qu'il a épousé et adopté depuis quarante minutes – notre regard –, s'avère être celui « d'un fou ».

De fait, davantage que le monologue (aux formes multiples: lecture d'un texte papier, image et son dissociés...), c'est le face à face qui définit la forme du film. Et ce jusqu'au silence emmuré de certains intervenants, qui ont malgré tout choisi le lieu où ils veulent être filmés – et établissent ainsi une première forme de dialogue avec le spectateur qu'ils scrutent. L'ambiguïté des regards (du leur, du nôtre) brouille progressivement les catégorisations pour mettre en lumière les comportements qui les dépassent, au-delà d'un partage rassurant entre esprits fous et sains. Devant ce médecin posant au centre d'une armée de livres, il est par exemple difficile de ne pas penser

à son patient qui, le plan précédent, nous expliquait la physique quantique devant un tableau noir couvert de graphies – et dont il nous aura fallu un temps pour remarquer qu'il est saturé non pas de signes mathématiques, mais d'une liste de tâches ménagères. Ce qui frappe alors tient alors moins à la discordance des deux mise en scènes (l'une maîtrisée, l'autre involontaire), qu'à la démarche identique qui en émerge: l'élaboration d'une image de soi.

Dès lors, qu'est-ce qui dans l'océan de réflexes mentaux que nous partageons tous, circonscrit le territoire de la folie? La « zone », telle que la nomme un résident effondré dans son amertume, cet espace théorique qui définit la maladie mentale, reste (il le suggère lui-même) une question de souffrance. Elle appelle une capacité à vivre avec sa solitude, isolé dans son lieu et dans son cadre (« qu'est-ce que je fous-là? », insiste-t-il). Les lieux deviennent alors une extension de la personne, et leur succession esquisse une image de la communauté entière: le domaine dessiné pièce par pièce par le choix des intervenants est une collection de portes et de fenêtres, un kaléidoscope de vitres et de lumières

entrantes... La tension d'un entre-deux occupe tous les esprits.

Bientôt, la cime des sapins se fond dans le crépuscule, et lorsqu'enfin la nuit tombe, le film se reclue, la caméra et les patients se réfugiant entre les murs du bâtiment comme pour se protéger du noir. Les résidents discutent, attendent, s'isolent, se couchent, et au terme du dédale, coincé dans une impasse tout au fond de la nuit silencieuse, nous attend le dernier minotaure: une petite vieille femme, voûtée au creux de son cadre, dont l'extrême lenteur se double d'un sourire insolent. Il faut un certain temps pour comprendre, devant ce long dernier plan, le détail anodin qui fait parler le tableau entier: une cigarette. Celle que la petite dame allume et fume tranquillement, bravant les interdits de l'institution en nous regardant droit dans les yeux. Comme un signe de rébellion. Mais peut-être aussi un moyen pour sa folie de mieux nous rappeler que, derrière le petit théâtre égalitaire de la communauté pacifiée, le domaine lui appartient.

---

Tom Brauner

Photo: Milena Vergara Santiago

## SUR VIES

### REGARDS ALLEMANDS — ÉPISODE 2

Mouvement d'approche: l'homme d'abord se dérobe, et n'est montré que son habitat: petit appartement autrichien, un peu claustrophobe, avec fourbis et fétiches; le noir et blanc ajoute à la touche sépulchrale. La venue est ménagée, des textes lus en voix-off annoncent le corps, textes presque insanes, qui très vite tourneront aux torrents d'imprécations, cochonnetés sublimes. Surgit l'homme, Hermes Phettberg, ancien présentateur télé maintenant retiré des médias, sinon sous la forme de prêches publiés dans un hebdomadaire viennois. Sa chair est altérée et son corps de souffrance: le film, *Der Papst ist kein Jeansboy* (Sobo Swobodnik), le rapportera à celui du Christ en croix, inspiration quotidienne

de cet homme qui en tire des paraboles loin de celles auxquelles nous a habitués la chaire. Des problèmes cardiaques ont, pour relancer le calvaire, doublé la difformité d'un début d'aphasie: d'où l'écart maintenu tout du long entre une parole qui peine et des textes à la membrure musclée. Textes qui, images du soi, assurent une visibilité à un homme se déclarant « infilmable » et vivant en reclus. Textes qui tissent une nouvelle exégèse: la Bible est un manuel de BDSM, la parole qui s'y ressourcit tend au pornographique. Textes qui sont signes d'une survie, affichée par le sous-titre: *Überleben*, avec un *über* qui est aussi celui de l'*Übermensch* (le surhomme). La survie n'est alors pas simple

négociation avec un amoindrissement, mais développement d'autres puissances. Louisa tient le même discours, elle qui donne son nom, son image et son sort au film de Katharina Pethke. Privée d'oreille interne, elle parle néanmoins, avec difficulté. De là sa position entre deux mondes, celui d'une « normalité » loquace, celui d'une communauté dotée de ses propres signes. Autre rapport au langage que dans *Der Papst*, mais, là encore, histoire d'une invention de soi nouée à son usage: Louisa apprend à accepter un certain mutisme. Le film d'entrée de jeu se présente comme plus auditif que visuel (avec un rôle princier donné à la musique, soit la plénitude sonore dans un film centré sur son absence),

prenant le difficile pari de dresser le portrait d'un monde amputé d'une de ses dimensions au moyen d'un matériel qui, par définition, enregistre tout, ne discrimine pas. Louisa sera donc montrée dans l'entre-deux-mondes, oscillant entre les modes de communication: valse-hésitation qui fait la trame du film, jusqu'au choix final d'un camp contre l'autre. Car il s'agit surtout de l'histoire d'une colère, et d'une émancipation contre des tutelles qui, bienveillantes, n'en assignent pas moins à une identité placée sous le signe du manque. Le trajet sera alors de refuser de voir dans la surdité un simple défaut, de faire ensuite communauté, au gré des mobilisations collectives et des fêtes (magnifique dernière scène: un concert de rap avec traduction instantanée en langage des signes). Ici aussi la survie se fait supplément à la vie.

Que le nazisme soit encore le centre de gravité de l'expérience historique allemande, c'est ce que nombre des documentaires ici présentés auront montré. *Und in der Mitte der Erde war Feuer* n'a pas d'autres propos: Bernhard Hetzenauer dialogue avec une centenaire, exilée de Prague avant la guerre, réfugiée en Equateur où elle exerce encore son métier de thérapeute (avec une pincée de zen, une de Deligny, et un soupçon de psychanalyse cosmique). Lui-même a fait du nazisme une histoire intérieure, pour avoir eu un grand-père engagé volontaire dans les SS-Totenkopf. Mille thématiques s'entremêlent – l'exil, l'aliénation dans la langue, les confins des montagnes équatoriennes, la vie sans blessure qui y a cours – mais central est le traumatisme de la guerre, qui pousse l'esprit thérapeutique à tout contaminer (le film lui-même est cure). Le passé n'est pas passé, il travaille encore, les générations à venir en portent par avance la croix: litanie rythmant l'oeuvre, qui s'ouvre sur la question de l'*Opfer* contemporaine – à la fois victime, offrande sacrificielle et martyr (c'est-à-dire, étymologiquement, témoin, ce qu'est Vera Kohn). Motif qui a déjà donné l'argument de plus d'un film; ce que celui-ci y apporte de nouveau, c'est sa pincée de mysticisme (le titre vient d'un rêve prophétique raconté en son centre), la manière dont la thérapie s'y fonde, et cet étrange déplacement qui veut que le cas nazi trouve sa résolution quelque part à

l'autre bout du monde. Autre généalogie problématique: celle de Peter Nestler, dont le grand-père suédois, le comte Erich von Rosen, touche par ses aventures aux prodromes plutôt qu'à l'après-coup du tremblement historique. Histoire comme sortie d'un roman de Karl May, son contemporain, et dont le titre, *Tod und Teufel*, appuie le sens allégorique. Emblème de l'âge des conquêtes, Von Rosen, ethnographe, explorateur, alpiniste, collectionneur et chasseur, a voyagé partout, quand le monde ne commençait qu'à peine son unification sous l'égide du Même, quand triomphait la biologie des races; Nestler suit ses traces, et l'homme en a laissées beaucoup: des lettres, des bouts de films, d'innombrables photographies qui portent le sceau d'un regard bien situé, celui de l'homme blanc qui, quand il observe, domine, et fait du monde son jardin des plaisirs. Le film, croisant trois voix – celle lisant les lettres du comte, celle lisant d'autres missives d'un ami admiratif, celle de Nestler marquant sa distance –, se veut dissection de cet œil impérialiste, dont les prises de vue ne sont jamais qu'une appropriation relayant la pure et simple colonisation territoriale: après les terres se vole le savoir de l'autre. Du caractère de Von Rosen, rien n'est su, important seules ses pérégrinations, le réseau dans lequel il s'inscrit: son descendant ne s'intéresse qu'à sa nature de carrefour historique où se croisent mille faisceaux: le destin des grandes familles, l'apogée d'un certain positivisme, la guerre entre

rouges et blancs en Finlande, la collusion de l'Occident avec des atrocités en forme de répétition générale du nazisme (le génocide congolais), et bien sûr ce dernier, à la montée duquel il a participé tout en s'en détachant ultimement. En cela réside l'intérêt historique du film, qui montre comment l'éminent représentant d'une époque qui a bien des égards a préparé la suivante (thèse fameuse déclinée par Arendt: l'expansionnisme triomphant de l'âge colonial a été sous le nazisme renversé en puissance aveugle de destruction) refuse, au dernier moment, d'adhérer à cette infante historique, et de cautionner ce qu'il annonçait sans le voir.

---

Gabriel Bortzmeyer  
Photo: Ulleskelf

**ROUTE DU DOC**  
Vendredi – Samedi  
Salles 2 et 5





Les photographies du festival,  
d'Hélène Motteau,  
sont exposées toute la semaine  
dans les halls des salles 1 et 3  
et dans le préau  
sous l'accueil public.



## « Mettre en regard différents imaginaires »

Manon Ott et Grégory Cohen se sont rendus pendant quatre moussons sur les rives de la Narmada, en Inde. Suivant le cours du fleuve, leur film explore les différents imaginaires, panthéistes ou modernistes, qui y sont attachés.



**On a l'impression que la nécessité du voyage préside au projet du film. Cette idée de descendre le fleuve Narmada était-elle l'idée de départ ?**

**Manon Ott et Grégory Cohen** – En fait, l'origine du projet n'était pas tant l'idée du voyage – c'est un principe narratif qui est arrivé plus tard – qu'une recherche sur les mouvements sociaux indiens, dont celui de la Narmada. Nous nous intéressions à la construction des grands barrages, qui représentaient, dans l'imaginaire collectif, des symboles de progrès et de modernité. Dans les années 60, Nehru disait qu'ils seraient « les temples de l'Inde moderne ». En réaction a émergé un mouvement de contestation de grande ampleur, parmi les plus importants en Inde. Il questionnait l'imaginaire économique derrière la construction des barrages et les déplacements de population qu'elle entraînait. La mobilisation a été très forte dans les années 80 et 90; elle a même réussi à arrêter les constructions et faire partir la Banque mondiale du projet en 1993. Mais en l'an 2000, la Cour suprême indienne a ordonné la reprise des travaux, et le mouvement s'est essoufflé. Nous nous sommes rendus quatre années de suite en Inde, de 2007 à 2010. Nous avons rencontré les activistes du mouvement, le Narmada Bachao Andolan. Les

grandes mobilisations étaient passées, mais la flamme de cette lutte brûlait encore. Ce sont les activistes qui nous ont donné envie d'aller sur place, de rencontrer les habitants, de comprendre ce que représentait ce fleuve pour lequel ils se battaient. La Narmada cristallisait, pour nous, différentes visions du monde en conflit. Nous voulions questionner les récits et les légendes que le fleuve nourrissait, les valeurs qui s'y rattachaient. Une des légendes qui revenait toujours était celle de la naissance du fleuve. C'est elle qui nous a donné envie de remonter aux sources. Avec le fait d'avancer sur le fleuve, vers l'estuaire, il y avait aussi cette image du temps qui passe, et peut-être aussi, plus symboliquement, l'image d'une société en marche.

**Comment avez vous trouvé les archives qui apparaissent dans le film, et comment avez-vous décidé de les utiliser ? On a parfois l'impression d'un détournement, qui invaliderait leur discours moderniste. Pourtant les images conservent leur force d'attraction.**

Nous avons passé des journées entières dans les sous-sols de la Film Division, où sont conservées les archives filmées du Ministère de l'Information. ►

Nous avons regardé tout ce qui concernait la construction des grands barrages et les grands projets de développement, une série de films qui étaient autant d'hymnes à la modernité. Nous avons trouvé ces films de Sandhu Sukdhev, un réalisateur des années 60-70, qui ont un côté très virtuose. Nous ne cherchions pas à instrumentaliser ces images ni à les caricaturer: ce sont des films de propagande, mais avec une vraie intelligence dans le langage cinématographique et une grande maîtrise technique. Par leur côté très discursif, très direct, ils pouvaient contraster avec notre travail, qui touchait quelque chose de plus immatériel, de plus fragile. C'était un bon moyen de mettre en regard différents imaginaires autour du fleuve. Nous voulions trouver une structure qui puisse permettre des résonances, des échos.

**Le lien entre toutes ces images est le bruit de l'eau, qui est omniprésent. C'est un film qui s'écoute autant qu'il se regarde, il y a une véritable sculpture du son dans le film. Comment avez-vous construit l'ambiance sonore ?**

L'élément liquide, les bruissements, les chuchotements nous ont permis d'incarner le fleuve, que nous voulions travailler comme un personnage à part entière: un personnage féminin, une déesse des légendes qu'on nous racontait. Le tournage en Super 8 a été une expérience très intéressante, qui nous a obligés à expérimenter de nouvelles manières de faire. Nous sommes partis avec Jocelyn Robert, un ami ingénieur du son, sur deux des tournages. On tournait alternativement la bande image puis la bande son. Au montage également, nous avons travaillé les deux matériaux de manière un peu séparée. Nous avons procédé par allers-retours et c'est ainsi que nous avons trouvé le film. Il y a beaucoup d'éléments narratifs apportés par le son, notamment ces chuchotements, cet univers aquatique, qui animent le fleuve. Sans le son, cette idée de personnification était trop théorique.

**On a l'impression que l'alternance entre le Super 8 et les archives du gouvernement indien redouble la confrontation entre mysticisme contemplatif et modernisme triomphant...**

Nous n'avons pas voulu traduire ce conflit de manière binaire. Il y a un rapport de force, différentes visions en présence, mais la situation est infiniment plus complexe. Le choix du Super 8 est arrivé petit à petit. Il y avait pour nous, dans ce parcours, l'envie d'expérimenter un rapport différent à la technique. Le support amenait dans la manière de filmer quelque chose de différent. Comme on partait avec beaucoup moins de bobines, il commandait un rapport au temps et à l'observation particulier.

Mais c'est avant tout la fragilité du support qui nous intéressait, en face d'archives techniquement très

maîtrisées. Le Super 8 portait en lui-même un rapport à la fragilité, à l'évanescence. Cela nous paraissait intéressant, pour parler des traces et de la mémoire de ce fleuve, d'utiliser un support qui était plus artisanal et lui-même voué à disparaître. Cela faisait sens: le support rendait les enjeux de transformation et de disparition.

**Au début du film, il y a cette idée d'un monde englouti: quelque chose de disparu et d'invisible à jamais, et qui n'existe que par la parole. Ça rappelle L'Atlantide ou la cité d'Ys...**

Dans les années 90, il y a eu des centaines de village, et même une petite ville, submergés. Le film développe un peu cette idée d'un monde englouti, dont il reste quelques traces, quelques soupirs. En même temps, il y a toujours une histoire en train de se faire, la flamme d'une lutte encore vivante, même si cela devient beaucoup plus difficile car les travaux des barrages vont finalement se faire.

**Le dernier plan montre une plage sur laquelle on aperçoit un arbre. Est-ce une image de résistance? L'idée que, finalement, la nature et le peuple vaincront ?**

Nous avons lu quelque part la phrase «les barrages seront les reliques du XXème siècle». C'était cette idée que nous voulions travailler dans la dernière séquence. Quand nous avons tourné ce plan, on s'est tout de suite dit: «C'est le plan de la fin!» Au montage, on s'est dit: «Jamais ce ne sera le plan de la fin!» On a longuement discuté, car on trouvait le plan très intéressant mais trop symbolique. Finalement, le plan porte une certaine ambiguïté: on peut penser que la nature reprend ses droits, mais en même temps c'est un arbre fragile, à l'avenir incertain. Et, plus concrètement c'était la fin du voyage, l'endroit le plus loin où nous pouvions aller dans l'estuaire.

Propos recueillis par Bénédicte Hazé et Pierre Commault.  
Photo: Mickaël Soyez

### **Narmada**

*de Manon Ott et Grégory Cohen*

EXPÉRIENCES DU REGARD

Ven - 10h15 - Salle 3

Ven - 16h45 - Salle 4

*Pascal Nardin est projectionniste et directeur technique de la société d'exploitation Le Navire, qui participe aux États Généraux. Sur le festival, il est plus spécifiquement chargé des films en pellicule.*

**Depuis leurs débuts, les États généraux du documentaire collaborent avec Le Navire pour organiser les projections du festival. Comment est né ce partenariat ?**

**Pascal Nardin** – Ardèche Images et Le Navire sont nés au même moment. À l'époque, le gérant de la société et Jean-Marie Barbe voulaient montrer à Lussas des films autour des chevaux, et puis l'idée d'organiser un festival de cinéma documentaire est vite arrivée: il fallait se spécialiser pour attirer du monde.

**Pouvez-vous nous expliquer le fonctionnement du Navire ?**

**PN** – Le Navire est un exploitant régional de cinéma. C'est une SCOP, une Société Ouvrière de Production où tous les employés ont le statut d'associé. L'entreprise gère plusieurs salles dans la région et pas mal de prestations et de festivals.

À Lussas, on s'occupe de tous les films en pellicule et, depuis cette année, on se charge aussi, dans la salle 3 et au plein air, des projections numériques suivant la norme DCI du cinéma d'exploitation. Cela correspond à une résolution en 2K, qui donne une très bonne qualité d'image.

On doit aussi transporter les projecteurs d'une salle à l'autre selon le support prévu pour chaque séance, et préparer les bobines pour assurer le bon déroulement de la projection.



**On peut lire sur la fiche technique de la rétrospective consacrée à Vihanova qu'il est interdit de monter ses bobines. Pourquoi ?**

**PN** – La plupart des films qu'on projette en pellicule sont des films de cinémathèque. Ils sont rares et la pellicule est fragile, il faut en prendre particulièrement soin. Une bobine dure environ vingt minutes. Normalement, pour assurer la continuité de la séance, on en monte plusieurs ensemble grâce à des collures. Pour cela, il faut auparavant enlever les amorces présentes sur chaque bobine.

Afin de réduire au maximum les manipulations et éviter les risques de cassure, de coupure, de traces sur l'image, on ne monte pas les films tchèques de la rétrospective et on ne coupe donc pas les amorces. À la projection, la solution consiste à couper l'image et le son pendant que les amorces défilent derrière l'objectif. Le but est de conserver les bobines le mieux possible.

**Y a-t-il beaucoup de projections en pellicule cette année ?**

**PN** – Oui, il y a quelques films en 35mm, et surtout, avec Histoire du doc Belgique, beaucoup plus de films en 16mm que d'habitude.

*Arrivés en même temps au poste de projectionniste sur le festival, David Bernagout et Guillaume Launay assurent ensemble les projections de la salle 1.*

**Vous vous occupez de la projection dans la salle 1, qui est une salle de cinéma permanente. Quelle est la différence entre les projections à l'année et les projections pendant le festival ?**

**David Bernagout** – Dans la salle 1, pendant le festival, les supports ne sont pas les mêmes que pendant une projection classique. On n'a pas de DCP (Digital Cinema Package, support pour le cinéma numérique d'exploitation): ce sont des Beta ou des fichiers en HD sur des disques durs. On utilise un sélecteur, une machine qui permet de relier ces supports au projecteur.

**L'année dernière était programmé Autrement la Molussie de Nicolas Rey, dont le montage est à chaque fois aléatoire. Comment cela se passait-il ?**

**DB** – Nicolas Rey avait fabriqué un jeu de neuf cartes, qui correspondait aux neufs bobines du film. Il proposait au projectionniste de tirer ces cartes pour déterminer l'ordre de projection des bobines. C'est le plus bel hommage qu'un cinéaste puisse rendre à un projectionniste.

Rey est particulier; lui-même projette, il est sensible à la matérialité du cinéma. Un projectionniste c'est ça: c'est quelqu'un qui rend matériel pour les spectateurs un film qui a été pensé et tourné. C'est le geste final.

# VENDREDI 23 AOÛT

Salle **1**

matin

10h - REDIFFUSION  
**Searching** - Drahomíra Vihanová, 1979, 15', page 109 du catalogue  
**Poslední z rodu**, Drahomíra Vihanová, 1977, 15', p. 109  
**Variations on the Theme**, Drahomíra Vihanová, 1986, 20', p. 110  
**Rozhovory**, Drahomíra Vihanová, 1983, 21', p. 110

11h30 - REDIFFUSION  
**Questions for Two Women**, Drahomíra Vihanová, 1984, 22', p. 111  
**Dukovany - vroucí kotel**, Drahomíra Vihanová, 1987, 18', p. 112  
**Transformations of my Friend Eva**, Drahomíra Vihanová, 1990, 21', p. 112  
**From Behind the Window...**, Drahomíra Vihanová, 1988, 21', p. 113

après-midi

14h30 - JOURNÉE SACEM  
**Michel Portal, drôle d'oiseau**, Stéphane Sinde, 2012, 57', p. 119  
**Barney Wilen, the Rest of Your Life** - Stéphane Sinde, 2006, 54', p. 119  
**Fay ce que voudras**, Stéphane Sinde, 2012, 60', p. 120

soir

21h - PRIX SACEM  
**Quand les mains murmurent**, Thierry Augé, 2012, 58', p. 120  
Remise du Prix Sacem du documentaire musical 2013

Salle **2**

matin

10h - LA VOIE DES IMAGES  
Interventions de Jean-Louis Comolli et Sylvie Lindeperg.  
Projection d'extraits de films, p. 17

10h - Ardèche Image  
Permanence de l'École Documentaire

après-midi

14h30 - LA VOIE DES IMAGES  
Interventions de Jean-Louis Comolli et Sylvie Lindeperg.  
Projection d'extraits de films, p. 17

soir

21h - LA VOIE DES IMAGES  
**En sursis**, Harun Farocki, 2007, 40', p. 21  
**Images du monde et Inscription de la guerre**, Harun Farocki, 1988, 75', p. 21  
Débat en présence de Sylvie Lindeperg et Jean-Louis Comolli.

Salle **3**

matin

10h15 - EXPÉRIENCES DU REGARD  
**Narmada**, Manon Ott, Grégory Cohen, 2012, 46', p. 71  
**La Part du feu**, Emmanuel Roy, 2013, 88', p. 72

10h - Mairie  
Présentation des mécanismes de soutien aux industries de programme par le CNC

après-midi

14h45 - SÉANCES SPÉCIALES  
**Sofia's Last Ambulance** - Ilian Metev, 2012, 75', p. 141  
**La Mort de Dante Lazarescu**, Cristi Puiu, 2005, 150', p. 141

soir

21h15 - EXPÉRIENCES DU REGARD  
**Prémonition**, Marie Frering, 2013, 29', p. 72  
**À peine ombre** - Nazim Djemai, 2012, 87', p. 73

Salle **4**

matin

10h30 - JOURNÉE SACEM  
**Une histoire de production**, Atelier en présence de Paul Champart, Hugues Laudry, Stéphanie Langlois, Laurent Roth et, sous réserve, Gérard Pierrou.

19h - Green Bar  
Apéro-concert avec Akoustik Jazz

après-midi

15h - REDIFFUSION  
**Pour Ulysse**, Giovanni Cioni, 2013, 90', p. 71  
16h45 - REDIFFUSION  
**Narmada** - Manon Ott, Grégory Cohen, 2012, 46', p. 71  
**La Part du feu**, Emmanuel Roy, 2013, 88', p. 72

soir

21h30 - REDIFFUSION  
**And There Was Fire in the Center of the Earth**, Bernhard Hetzenauer, 2013, 78', p. 103  
**Revision**, Philip Scheffner, 2012, 106', p. 151

Salle **5**

matin

10h15 - ROUTE DU DOC  
**Nouvelles de l'antiquité idéologique - Marx Eisenstein Le Capital**, Alexander Kluge, 2008, 84', p. 54  
**Give Me Back My Own Picture Perfect Memory!**, Luise Donschen, 2012, 26', p. 54  
**La Mort et le Diable**, Peter Nestler, 2009, 54', p. 55

21h15 - Coopérative fruitière  
Projection des films du Master

après-midi

14h45 - ROUTE DU DOC  
**Hinterland**, Marie Voignier, 2009, 49', p. 55  
**Au travail, corps et âme**, Carmen Losmann, 2011, 88', p. 56  
**Wolff von Amerongen est-il coupable de faillite frauduleuse ?**, Gerhard Benedikt Friedl, 2004, 73', p. 56

soir

21h15 - ROUTE DU DOC  
**Thomas Harlan - Moving Shrapnels**, Christoph Hübner, 2006, 96', p. 57  
**La Rage de la tortue**, Pary El-Galqili, 2012, 70', p.57

**PLEIN AIR**

21h30

**Géographie humaine** - Claire Simon, 2012, 101'  
**Gare du Nord** - Claire Simon, 2012, 119'

Départ de la navette pour Vals: 0h00