

Comité du film ethnographique  
CNRS Images Média

**DU 7 AU 15 MARS 1992**



Centre Georges Pompidou  
Bibliothèque publique d'information



# **CINÉMA DU RÉEL**

La Bibliothèque publique d'information (B.P.I.)  
présente  
au Centre national d'art et de culture  
Georges Pompidou (C.N.A.C.-G.P.)

Cinéma du Réel  
14<sup>e</sup> Festival international  
de films ethnographiques et sociologiques

avec la collaboration  
du Comité du film ethnographique (C.F.E.)  
du Centre national  
de la recherche scientifique (C.N.R.S. / Images media)  
et le soutien  
du Centre national de la cinématographie (C.N.C.)  
du Ministère des Affaires étrangères  
du Ministère de la Coopération et du développement  
du Ministère de la Culture  
Direction du Livre et de la Lecture - Centre National des Lettres  
Mission du Patrimoine ethnologique  
de la Commission Télévision de la PROCIREP

et la participation de  
Havas ,  
Canal +,  
La SEPT,  
L'I.N.A.,  
L'A.R.P.,  
Peugeot.



Comité de direction :

**Jean-Michel Arnold**, Président du CAMERA, Directeur du C.N.R.S. Images Média  
**Jacques Bourgain**, Directeur de la B.P.I.  
**Jean Rouch**, Président du C.I.F.H.

Déléguée générale :

**Suzette Glénadel**

Equipe de réalisation :

**Nathalie Barissat**  
**Jean-Michel Cretin**  
**Catherine Ermakoff**  
**Andreina Forieri**  
**Caroline Uhland**

Comité de sélection :

**Thierry Augé**  
**Suzette Glénadel**

Pré-sélection française :

**Arlette Alliguié**  
**Françoise Bordenove**  
**Gisèle Burda**  
**Elisabeth Meignien**  
**Gislaine Zanos**

Programme "Amérique Latine" :

**Paulo A. Paranagua**

Catalogue :

**Thierry Augé**  
**Nathalie Barissat**  
**Mira Rogulski**

Presse :

**Florence Bory**  
**Colette Timsit**  
assistées de  
**Philippe Faivre**  
**Florence Verdeille**  
**Nathalie Airault**

Relations professionnels, réalisateurs :

**Andreina Forieri**

Projections :

**Hélène Amar**  
**Claire Beneux**  
**Marie-Christine Callo**  
**Bernard David**  
**Pierre Dupuis**  
**Fabrice Pleynt**

Régie des salles :

**Maurice Lotte**  
**Christian Saintagne**

Affiche, catalogue et graphisme :

**Jérôme Oudin**

Sont particulièrement remerciés :

Le **Centre national de la Cinématographie**  
Le **Centre national des lettres**  
La **Commission Télévision de la PROCIREP**  
Le **Ministère de la Coopération et du Développement**  
La **Direction du Livre et de la Lecture**  
Le **Ministère des Affaires Etrangères**  
La Mission du **Patrimoine ethnologique**  
et tous les membres et correspondants de l'association **Les amis du Cinéma du Réel**, dont la liste figure p. 6

et

L'ARP

L'**Australian Film Commission**

L'**Austrian Film Commission**

Le **British Council**

Le **British Film Institute**

Le **Bureau canadien des festivals**

**Canal +**

Le **CBA à Bruxelles**

La **Direction générale des Douanes et M. Combes**

**Havas**

**Hungarofilm**

L'**Institut National de l'Audiovisuel**

Le **Ministère des Affaires étrangères**

**Nederlandse Filmdagen** à Utrecht

L'**Office national du Film du Canada**

**Poltel**

**New Zealand Film Commission**

La **SEPT**

**S.W. Air Freight**

**Statens Film Central**

**Z.D.F.**

Mesdames et Messieurs

**Haroutioun Bezdjian**

**Michel Brunet**

**Barbara Fundalinska**

**Inta Geile**

**Anna Glogowski**

**Véronique Godard**

**Monique Gontcharenko**

**Barbara Hathaway**

**Ester Hoffenberg**

**Katalin Kovacks**

**Annette Lønvang**

**André de Margerie**

**Marie-Christine de Navacelle**

**Robert Panevel**

**Chantal Paquié**

**Huguette Parent**

**Jean-Loup Passek**

**Sylvie Pras**

**Pavla Rakovska**

**Isabelle Raphael**

**Xavier Rémond**

**Sylvie Richard**

**Paola Starakis**

**Caroline Steven**

**Jean-Pierre Stroubante**

**Bernard Tarayre**

**Michel Thomé**

**Philippe Vergnaud**

**Nathalie Weiss**

**M. Welsch**

Le Président du **Centre Georges Pompidou**

Le **Service Coordination des manifestations et gestion des espaces communs**

Le **Service Audiovisuel**

La **D.B.S.**

Les **agents d'accueil, techniciens et caissiers**

tous les **traducteurs** qui ont participé activement à cette 14ème édition

et tous les amis non cités qui nous ont aidés à réaliser la manifestation.



Le festival «Cinéma du réel» est, depuis 14 ans, un rendez-vous attendu avec impatience par tous ceux qui veulent faire le tour de ce qui se réalise de plus important en matière de cinéma documentaire dans le monde.

Il faut se féliciter de ce que la vitalité de cette manifestation soit l'occasion de démontrer que ce genre cinématographique demeure un terrain d'expérience et de création irremplaçable, et d'une diversité parfois insoupçonnée.

L'approche, en apparence non médiatisée, du réel, n'est elle pas, en effet, le souci de créateurs parmi les plus importants : Frederick Wiseman (dont le dernier film sera présenté), Raymond Depardon, Johan van der Keuken, pour n'en citer que quelques-uns.

L'édition 1992 présentera comme tous les ans des films en compétition où seront, n'en doutons pas, enregistrés et restitués dans leur dimension humaine, les bouleversements du monde.

Elle sera aussi l'occasion de découvrir ou de redécouvrir des œuvres en provenance d'Amérique Latine dont le célèbre «L'Heure des brasiers» qui avait, en son temps, révolutionné les formes d'écriture documentaires traditionnelles.

Dominique Wallon  
Directeur Général  
du Centre National de la Cinématographie

*For 14 years now the Cinéma du réel festival has been an event eagerly expected by anybody wishing to see the most important documentary films made throughout the world.*

*We must be thankful that this festival provides us with the opportunity to prove that this cinematographic genre is still a fruitful and irreplaceable means of experimentation and creation displaying a sometimes of unheard diversity.*

*The most important directors' main preoccupation is apparently to approach reality through other means than those provided by the media. Frederick Wiseman, whose latest film will be shown, Raymond Depardon and Johan van der Keuken, to mention but a few, share this preoccupation.*

*The films shown in the 1992 festival will doubtlessly illustrate and convey in their most human aspects last year's upheavals.*

*The 1992 festival will also enable us to discover — or re-discover — South American films, for instance the famous «L'Heure des brasiers», a film that at the time revolutionized the traditional narrative forms of the genre.*

Parmi tous les festivals de films, le festival Cinéma du réel a une originalité : il a été créé et est organisé depuis 1978 par une bibliothèque. L'introduction des films documentaires dans les bibliothèques remonte en effet à la création de la Bibliothèque publique d'information, la première à avoir été conçue, dès 1975, par son directeur Jean-Pierre Seguin, comme une médiathèque.

C'est en constituant ses collections de films que la B.P.I. a pris conscience de la richesse et de la diversité de la production documentaire en France et dans le monde, tant sur le plan formel que sur le plan des sujets traités, et tout particulièrement dans le domaine de la société.

Pour élargir encore le choix des films et prospecter dans d'autres pays, la B.P.I. s'est dotée d'un instrument, le festival, et d'une équipe, motivée, enthousiaste.

Les films découverts par Cinéma du réel viennent enrichir les collections de la B.P.I., et par les achats de droits effectués par la Direction du livre et de la lecture, qui permettent de mettre en commun ces documents inédits, ils se trouvent aujourd'hui dans les collections des bibliothèques municipales et départementales qui en font la demande. 130 bibliothèques proposent cette consultation permanente à leurs publics en 1992.

Grâce à la B.P.I., et à Cinéma du réel, les bibliothèques se sont ouvertes sur le monde, non seulement à travers l'écrit, mais aussi à travers cet instrument universel de communication et de connaissance qu'est l'image. De nombreux films sont découverts chaque année et sous-titrés en français pour le festival. La diffusion dans les bibliothèques permet d'assurer une longue vie à ces œuvres après leur projection sur les écrans du Centre Georges Pompidou.

Pour cette 14<sup>ème</sup> édition du festival, le Jury des bibliothèques décernera une fois encore un prix destiné à attirer l'attention du public et des créateurs sur cette forme de diffusion dégagée des contraintes de la programmation télévisée.

Evelyne Pisier  
Directeur du livre

*Among the different film festivals, Cinéma du réel has retained its originality — it was created and set up by a Library. The first documentary films departments were opened in libraries when the B.P.I. was created. The B.P.I. was the first library to be conceived as soon as 1975 as a Media by its Director, Jean-Pierre Seguin. In order to enlarge the film selection and canvass in other countries, the B.P.I. was endowed with the festival and an enthusiastic, motivated team.*

*The wealth and diversity of the French and international production in documentary films was made clear when the B.P.I. started its film collections. It appears both in substance and in form, especially in documentaries dealing with social subject matters. The films discovered by Cinéma du réel enlarge the collections already existing at the B.P.I., as do the rights acquired by the Direction du livre et de la lecture and the pooling of those unreleased documents. These documents are to be found in the collection of public and departmental libraries that acquired them. In 1992 permanent public viewing will be available in 130 libraries. The B.P.I. and Cinéma du réel have enabled libraries to open up to the rest of the world, not only through printed texts, but also through this universal means of communication — images. Numerous films are discovered and sub-titled in French for the festival every year. Availability in libraries ensures the survival of those films long after their screening at the Georges Pompidou Centre.*

*For the 14th edition of this festival, the jury will once more award a prize intended to draw both the public and the filmmakers' attention upon this form of diffusion free of the pressure of television programme plannings.*



# TREIZE ANS DE CINÉMA DU RÉEL

En 1979, la B.P.I. créait au Centre Georges Pompidou le premier festival international de films ethnographiques et sociologiques **Cinéma du Réel**. Cette manifestation est depuis lors organisée avec le C.N.R.S. Images Media et le C.F.E. Elle fait suite à des rencontres internationales de cinéma direct qui avaient eu lieu en 1978.

En 1983, un Bilan du film ethnographique était créé au Musée de l'Homme dans le prolongement du festival **Cinéma du Réel**.

## JURYS

Depuis 1979, le festival a invité comme membres du jury international : Chantal Akerman (1991), Cosme Alves Netto (1981), Nurith Aviv (1988), Ahmed Bedjaoui (1982), Anne-Marie Bertrand (1988), Kathleen de Béthune (1990), Laura Betti (1987), Jürgen Böttcher (1986), Nella Banfi-Broussou (1983), Michel Brault (1980), Pascale Breugnot (1986), Freddy Buache (1983), Antonio Campos (1989), Claire Devarrieux (1987), Eric Dietlin (1984), Assia Djébar (1979), Alain Durand (1982), Judit Elek (1980), Sophie Ferchiou (1984), Claudine de France (1982), Ruy Guerra (1984), Mariama Hima (1986), Yasuki Ishioka (1984), Jan Ivarsson (1990), Joris Ivens (1979), Mihail Jampolskij (1989), Mani Kaul (1990), Zsolt Kézdi Kovacs (1987), Abbas Kiarostami (1991), Parviz Kimiavi (1984), Georgette Kouamé (1985), Annick Lanoë (1981), Richard Leacock (1980), Melissa Llewelyn-Davies (1989), Marceline Loridan (1990), David Mac Dougall (1980), Marena Manzoufas (1991), François Maspero (1990), Gianfranco Mingozzi (1990), Joëlle Miquel (1989), Edgar Morin (1980), Samba Félix Ndiaye (1991), Jean-Luc Ormières (France), Nagisa Oshima (1981), Idrissa Ouedraogo (1988), Inoussa Ousseini (1979), Flavia Paulon (1981), Nelson Pereira dos Santos (1985), Pierre Perrault (1983), Pedro Pimenta (1983), Claude-Eric Poiroux (1980), Roberto Pontual (1985), Helga Reidemeister (1981), Jean Rouch (1979), Helma Sanders (1982), Geraldo Sarno (1987), William Sloan (1982), Caroline Spry (1991), Eckart Stein (1988), Peggy Stern (1985), Jean-Marie Téo (1987), Andrea Traubner (1989), Vincent Ward (1983), Peter Watkins (1988), Christian Wheeler (1983), Frederick Wiseman (1979), Colin Young (1979), Tian Zhuangzhuang (1986).

## FILMS PRIMÉS

1979 : **Lorang's way**, réal. D. et J. Mac Dougall, Australie.  
**Nicaragua, septembre 1978**, réal. Frank Diamand, Pays-Bas.  
1980 : **My survival as an aboriginal**, réal. E. Coffey, Australie.  
**Von Wegen Schicksal**, réal. Helga Reidemeister, R.F.A.  
1981 : **N !aï, the story of a !Kung woman**, réal. John Marshall et Adrienne Miesmer, U.S.A.  
**Quelque chose de l'arbre, du fleuve et du cri du peuple**, réal. Patrice Chagnard, France.  
**Juliette du côté des hommes**, réal. Claudine Bories, France.  
1982 : **In spring one plants alone**, réal. V. Ward, Nlle-Zélande.  
**The Weavers**, réal. James Brown, U.S.A.  
1983 : **First contact**, réal. B. Connolly et R. Anderson, Australie.  
**Juan Felix Sanchez**, réal. Calogero Salvo, Venezuela.  
**Terceiro Milenio**, réal. Jorge Bodanzky et Wolf Gauer, Brésil.  
**De berg**, réal. Gerrard Verhage, Pays-Bas.  
1984 : **Silver Valley**, réal. M.I. Negroponte, P. Stern, M. Erder, U.S.A.  
**Fala Mangueira**, réal. Federico Confalonieri, Brésil.  
**Canne amère**, réal. Haïti Films, Haïti.  
**Tony's ground**, réal. Nick Clark, Grande-Bretagne.  
**Mod att leva**, réal. Ingela Romare, Suède.  
1985 : **Cabra mercado para morrer**, réal. Ed. Countinho, Brésil.  
**Baabu Banza**, réal. Mariama Hima, Niger.  
**Sacred hearts**, réal. John Bonnano, U.S.A.  
**Les temps du pouvoir**, réal. Eliane de Latour, France.  
**Auf der Suche nach El Dorado**, réal. Olivier Herbrich, R.F.A.

1986 : **Eau / Ganga**, réal. Viswanadhan, Inde.  
**Hommage**, réal. Jean-Marie Téo, Cameroun.  
**Bombay our city**, réal. Anand Patwardhan, Inde.  
**Inughuit**, réal. Staffan et Ylva Julén, Suède.  
1987 : **Aqabat Jaber**, réal. Eyal Sivan, France.  
**El Kachach**, réal. Awad Choukry, Egypte.  
**Histoire d'un sort**, réal. Ilan Flammer, France.  
**Prezydent**, réal. Andrzej Fidyk, Pologne.  
1988 : **Beirut : the last home movie**, réal. J. Fox, U.S.A.  
**Urząd**, réal. Maria Zmarz-Koczanowicz, Pologne.  
**Yukiyukite Shingun**, réal. Kazuo Hara, Japon.  
1989 : **Joe Leahy's neighbours**, réal. Bob Connolly et Robin Anderson, Australie.  
**Kazenaja Doroga**, réal. V. Semenjuk, U.R.S.S.  
**Angano ... angano**, réal. César Paes, France.  
**Artémise**, réal. Joëlle van Effenterre, France.  
**Le Carré de Lumière**, réal. B. Ferreux, France.  
1990 : **Sensucht nach Sodom**, réal. Hanno Baethe, Hans Hirschmüller, Kurt Raab, R.F.A.  
**Dzien za dniem**, réal. Irena Kamienska, Pologne.  
**Chante !**, réal. Christine Eymeric, France.  
**Un soleil entre deux nuages**, réal. Marquise Lepage, Canada.  
**Les Patients**, réal. Claire Simon, France.  
1991 : **On the waves of the Adriatic**, B. McKenzie, Australie.  
**Nieskonczonosc dalekich drog**, réal. A. Rózycki, Pologne.  
**Egare Mile**, réal. Ruchir Joshi, Inde.  
**Good News : von Kolporteurern, toten Hunden und anderen Wienern**, réal. Ulrich Seidl, Autriche.  
**Voyages au pays de la Peuge**, réal. S. Abdallah, M. Lazzarato, R. Ventura, A. Melitopolulos, France.

## HOMMAGES, RÉTROSPECTIVES, EXPOSITIONS, FILMS SURPRISES

1979 : **Cent ans de Cinéma du réel**, 150 films depuis 1879 présentés à la Cinémathèque française.  
1980 : Hommage au **Festival des peuples** (1959-1979), sur le thème «Sud et magie» et à partir du travail de E. de Martino.  
**Télévision et paysans**. L'Institut national de l'audiovisuel présentait vingt ans de documents sur le monde rural.  
1981 : Hommage à **Nagisa Oshima**.  
Rétrospectives **James Blue** et **Jean Rouch**.  
Première mondiale de **Reporters** de Raymond Depardon.  
1982 : **America Revealed** présenté par William Sloan.  
Hommage à **Jean Eustache. Pour un cinéma du réel plaisir** par Jean-Michel Arnold. Première en France de **Mit Starrem Blick aufs Geld** de Helga Reidemeister.  
1983 : Carte blanche à **Freddy Buache**. Rétrospective **Pierre Perrault** avec la Cinémathèque française. **Hong Kong** par Marco Muller. **Vidéo du réel** par J.-J. Henry.  
Première mondiale de **Faits divers** de Raymond Depardon.  
1984 : **Premiers mètres** par Jean-Michel Arnold.  
**Télévision du réel**, vingt-cinq ans de magazines d'information, présenté par l'Institut national de l'audiovisuel.  
Première mondiale de **Notre nazi** de Robert Kramer.  
1985 : **Finlande, documents et tradition**, rétrospective 1904-1983 par Heimo Lappalainen. **Mémoire de la ville**, Paris 1910-1984, par la Mission du patrimoine ethnologique.  
**Trompe l'oeil** (le réel tourné, détourné, contourné) par Jean-Michel Arnold. Hommage à **Nelson Pereira dos Santos**.  
1986 : Hommage à **Jürgen Böttcher**.  
Mozambique : canal zéro.  
**Joseph : un autoethnologue** (J. Morder).  
1987 : **Brésil : Aux sources du réel**, par Paulo Paranagua.  
**Free Cinema**, par Louis Marcorelles.  
1988 Dans le cadre de l'**Année Européenne du Cinéma** : programmes **celtique, espagnol, grec, portugais** ; hommage à **Henri Storck**.  
1989 : **Regard sur l'U.R.S.S.**  
1990 : **L'Inde : réalité et fascination**.  
Hommage à **Joris Ivens**.  
**A San Antonio de los Baños** (Cuba) : L'école des cinéastes latino-américains.  
1991 : **L'Australie, à l'autre bout du rêve. Nouvelle-Zélande**.



# CINÉMA DU RÉEL 1992

Encore une fois, depuis quelques mois les bureaux de l'administration de la B.P.I. se sont agités. Des téléphones ont sonné, ont «dépensé», des fax ont débité, des pas ont couru, des rires ont fusé, des colères sont passées, des conversations ont été interceptées, des langues étrangères se sont déliées, les portes n'ont pas claqué, mais le Cinéma du réel a commencé ! ...

Drôle d'histoire qu'un festival dans une bibliothèque !

Et cependant depuis 14 ans, fidèle à son premier rendez-vous avec le document audiovisuel qu'elle introduisait dans ses espaces, et fidèle au rôle pilote qu'elle devait jouer, la Bibliothèque publique d'information au Centre Georges Pompidou a réussi à imposer la plus grande manifestation internationale du cinéma documentaire. De nombreux partenaires l'ont aidée, aujourd'hui encore ils sont présents.

Lieu de découverte, lieu de rencontre, source d'enrichissement, Cinéma du réel sera en cette semaine de mars, le rituel obligatoire que tout bibliothécaire devra accomplir afin que continue l'histoire d'amour entre l'image et l'écrit pour «toute la mémoire du monde».

Jacques Bourgain,  
Directeur de la B.P.I.

Quand la dernière année qui vient de s'écouler a vu surgir autant de bouleversements dans le monde et que s'amorce la dernière décennie d'un siècle, la mémoire se réveille.

Tel le sociologue, le cinéaste du Réel documente et analyse et, dans ce monde en devenir, médiatisé à outrance, où chaque image efface la précédente, où chaque parole contredit celle qui précède, il devient de plus en plus urgent de ne pas oublier. De ce siècle qui s'éteint et qui emporterait avec lui tous les témoins directs de son histoire, ces hommes et ces femmes qui l'ont faite et qui l'ont vécue, les documentaires resteront la mémoire vivante.

La crainte d'oublier, la crainte d'effacer. Les souvenirs que le temps estompe, les horreurs que le temps érode. Histoires collectives, histoires personnelles. Jamais autant que cette année, les documentaristes n'ont eu recours à la mémoire.

La 14ème édition de cette manifestation va nous permettre encore une fois, durant une semaine, et grâce à une diversité de regards et de sujets, de faire cet arrêt indispensable à une réflexion sur le monde dans lequel nous vivons.

Et si venait poindre timidement une rumeur de crise des festivals, que l'exigence de rentabilité de notre société de consommation tendrait à menacer, il serait bon d'affirmer — haut et fort — qu'il reste encore des producteurs, des cinéastes et un large public, comme garde-fous de ce monde fragile.

Merci à ceux qui nous aident, nous soutiennent et cheminent sur les mêmes parcours. Que soit remerciée ici la petite équipe - peu nombreuse mais soudée - sans qui ce festival n'aurait pu exister.

Bon festival à tous.

Suzette Glénadel,  
déléguée générale.

*For a few months now the administrative offices of the BPI have once more been seething with activity. Telephones have buzzed, «spended», faxes have been sent and received, people have run to and fro, laughter has burst forth, some of us have flown into tempers, conversations have been intercepted, foreign languages have been spoken — not a single door has been banged — but Cinéma du réel has started !*

*A festival created in a Library - now this is funny !*

*And yet for fourteen years now the Public Information Library at the Georges Pompidou Centre has remained faithful to its involvement in the screening of audiovisual documents and to its experimental role, and has managed to establish itself as the place of the greatest international festival of documentary films. Numerous partners have helped the BPI, and they are still present today.*

*An opportunity for making discoveries, a meeting place, a source of intellectual nourishment, Cinéma du réel will be during the first week of March the necessary ritual any librarian will have to perform in order to ensure the continuation of the love story between images and printed words for «All the world's memory».*

*Memory re-awakens when the world witnesses as many upheavals as it did last year and as the last decade of the century begins. The documentarists of Cinéma du réel are like sociologists — their task is that of recording and analyzing.*

*In this ever-changing world ruled to extremes by the media, where every new image erases the one before, where each word contradicts the one uttered before, it becomes more and more pressing to keep remembering the past. Documentary films are to become the living memory of a dying century which is going to carry away its last witnesses, men and women who shaped and lived through History. Fear of oblivion and fear of obliteration. Memories blurred by time, past atrocities eroded by time. Collective and personal history. Never before have documentarists resorted so much to memory.*

*For the 14th year this festival and its wealth of viewpoints and subject matters will enable us for a whole week to examine this essential reflexion upon the world we live in.*

*If the slightest rumour should suggest that festivals are undergoing a crisis, that their very existence is jeopardized by the demands of profitability of our consumer society, it should be claimed — and proclaimed — that there still are producers, filmmakers and a large audience to ensure the survival of this fragile world.*

*I wish to thank all the people who helped us and whose goals are the same as ours. I also wish to thank the small but united group of people without whom this festival could not have been created.*

*I hope you will enjoy the festival.*



Membres d'honneur :

**Chantal Akerman**  
**Judit Elek**  
**René Fillet**  
**Mani Kaul**  
**Marceline Loridan**  
**Michel Melot**  
**Nagisa Oshima**  
**Nelson Pereira dos Santos**  
**Pierre Perrault**  
**Henri Storck**  
**Frederick Wiseman**

Membres fondateurs :

**Bibliothèque publique d'information**  
**Comité du film ethnographique**  
**C.N.R.S. Audiovisuel**

Membres de droit :

Le **Directeur Général du Centre National de la Cinématographie**  
Le **Directeur du Livre et de la Lecture (Ministère de la Culture)**  
Le **Directeur de l'Administration Générale et de l'Environnement Culturel**  
Le **Directeur de la Communication (Ministère des Affaires Etrangères )**  
Le **Président du Centre Georges Pompidou**  
Le **Président de l'INA**  
Le **Président de la FIPRESCI**  
Le **Président de la Cinémathèque Française**  
Le **Président de la F.E.M.I.S**

Membres correspondants étrangers :

**Cosme Alves Netto**, Cinémathèque du Musée d'Art Moderne de Rio (Brésil)  
**Freddy Buache**, Cinémathèque de Lausanne (Suisse)  
**Pankaj Butalia**, critique et réalisateur (Inde)  
**Helena Koder**, réalisatrice (Yougoslavie)  
**Pedro Pimenta**, Institut National du Cinéma (Mozambique)  
**Helga Reidemeister**, réalisatrice (RFA)  
**Manfred Salzgeber**, Festival International du Film de Berlin (RFA)  
**Mario Simondi**, Festival dei Popoli de Florence (Italie)  
**William Sloan**, Cinémathèque du Musée d'Art Moderne de New-York (USA)  
**Eckart Stein** Z.D.F. Mayence (RFA)  
**Peter Stevens**, National Film Television Archives Ottawa (Canada)  
**Junichi Ushiyama**, Nippon Audiovisual Library (Japon)  
**Jacqueline Veuve**, réalisatrice (Suisse)  
**Colin Young**, National Film and Television School (Grande-Bretagne)

Membres actifs :

- à titre personnel

**Nurith Aviv**  
**Bernard Baissat**  
**Jean-Louis Berdot**  
**Jacques Bidou**  
**Marie-Clémence Blanc-Paes**  
**Dominique Bourgois**  
**Roger Caracache**  
**Emma Cohn**  
**Pascale Dauman**  
**Marielle Delorme**  
**Raymond Depardon**  
**Gérard Desplanques**  
**Bernard Dubois**  
**Denis Freyd**  
**Pascal Gallet**  
**Nicole Gaudet**  
**Izza Genini**

**Evelyne Georges**  
**Michel Grunbaum**  
**Gérard Guérin**  
**Mariama Hima**  
**Martine Jouando**  
**Robert Kramer**  
**Catherine Lamour**  
**Jean-Jacques Languepin**  
**Bernard Latarget**  
**Pascal Leclercq**  
**Georges Luneau**  
**Suzanne Mercier**  
**Marco Muller**  
**Marie-Pierre Muller**  
**Samba Felix Ndiaye**  
**Christian Oddos**  
**Jean-Luc Ormières**  
**César Paes**  
**Paulo Antonio Paranagua**  
**Risto-Mikaël Pitkänen**  
**Jacques Poitrenaud**  
**Solange Poulet**  
**Jérôme Prieur**  
**Maire-Claire Quiquemelle**  
**Carole Roussopoulos**  
**Godfried Talboom**  
**Bertrand van Effenterre**  
**Joëlle van Effenterre**  
**Marie-Christine Welhoff**

- au titre de leur institution

**Jean-Michel Arnold**, CNRS Image-Media  
**Alain Begramian**, CNC  
**Catherine Blangonnet**, C.N.L./ Direction du Livre  
**Marcel Bonnaud**, CNAC GP  
**Jacques Bourgain**, BPI  
**Michel Brunet**, Ministère de la Coopération  
**Danièle Chantereau**, INA  
**Alain Donzel**, CNC  
**Jean Dufour**, BPI  
**Dominique Follet**, BPI  
**Françoise Foucault**, CFE  
**Jack Gajos**, FEMIS  
**Thierry Garrel**, La SEPT  
**Suzette Glénadel**, BPI  
**Daniel Goudineau**, Direction des programmes AV du CNC  
**Claude Guisard**, INA  
**Alain Morel**, Mission du Patrimoine ethnologique  
**Marie-Christine de Navacelle**, MAE  
**Dominique Païni**, Cinémathèque Française  
**Jean Rouch**, CFE  
**Dominique Sentilhes**, Médiathèque des Trois Mondes

Conseil d'administration

**Jean-Michel Arnold**  
**Jacques Bidou**, Président  
**Catherine Blangonnet**, Vice-présidente  
**Jacques Bourgain**  
**Michel Brunet**  
**Roger Caracache**  
**Danièle Chantereau**, Secrétaire générale  
**Marielle Delorme**  
**Dominique Follet**, Trésorière  
**Denis Freyd**, Vice-président  
**Thierry Garrel**  
**Suzette Glénadel**  
**Martine Jouando**  
**Pascal Leclercq**  
**Alain Morel**  
**Marie-Christine de Navacelle**  
**Reine Prat**  
**Jean Rouch**  
**Jacqueline Veuve**  
**Frederick Wiseman**



# ASSOCIATION "LES AMIS DU CINÉMA DU RÉEL"

Au cœur de Garance dans les minutes qui précèdent l'extinction des feux, quand le murmure de la salle s'estompé, retenu, tendu vers ce départ imminent, on ne peut s'empêcher de rêver un immense aéronef, prêt à décoller. Puis le noir envahit la salle.

Chaque année le Cinéma du réel nous offre un unique voyage d'une semaine, à la vitesse de l'image et du son, voyage qui, magie, efface les frontières :

entre les pays, les cinéastes et les idées. Partout s'engagent dans la réalité des documentaristes qui ne disposent que du cinéma pour en témoigner. Vérité,

entre le documentaire et la fiction. Ken Loach, parmi d'autres, s'empresse de nous le rappeler. Du regard documentaire, de l'enracinement dans le réel, de l'engagement total dans la relation filmeur-filmé, naît l'écriture (syntaxe et conventions sont loin derrière),

entre le film et la vidéo. Les deux supports, originaux, rendent possible sans cesse des modes de production adaptés aux besoins des documentaristes. De plus en plus naissent des travaux d'Atelier, des investigations longues, approches nouvelles où curieusement la vidéo est parfois le moyen de survie de l'expression «cinématographie»,

entre le cinéma et la télévision. Les deux domaines sont, contre nous, frappés par les mêmes phénomènes, rotation éclair des films pour cause de rentabilité maximale, audimatocratie frénétique des annonceurs publicitaires.

La frontière que nous ne franchirons pas est bien celle qui sépare l'authenticité du mercantilisme. L'équipe du Réel une année de plus s'est battue sur cet unique critère, un peu futuriste sans doute, d'une vérité des films, traquant sans relâche les modes, factices et fugitives.

Sommes nous devenus des marginaux ? On peut se le demander quand on assiste à la messe du prime time. Pourtant nous sommes nombreux à venir de tous les coins de Paris, de France et du Monde, décidés durant ces quelques jours à tisser, consolider les réseaux indispensables à cette époque de résistance.

Jacques Bidou,  
Président de l'Association

*As you sit in the Garance viewing room and wait for the lights to be switched off, and the buzz of conversations gradually decreases into a murmur conveying the tense expectation of impending departure, you feel as if you were in a huge aircraft ready to take off.*

*The Cinéma du Réel festival provides us every year with the opportunity of leaving for a wonderful one-week trip that abolishes time and blurs boundaries between countries, filmmakers and ideas. As Ken Loach — among others — insists on reminding us, truth is depicted halfway between fact and fiction. Documentaries steeped into every day life are the only means of testifying about reality.*

*The close relationship established between filmmakers and the people they film, together with a vision deeply entrenched in reality, gives birth to a new kind of cinema that leaves conventions far behind. The mixture of techniques used in both the cinematographic and video industry allows filmmakers to adapt the means of production to documentary films. Workshops flourish and enable directors of documentary films to investigate closely new means of expressing their points of view — and sometimes video is the sole means of conveying «cinematography». Both the cinema and the television industries are subjected to similar exactions — lightning reel rotation enabling maximum rentability, and relentless dictatorship from announcers.*

*The border we are invited but refuse to cross divides authenticity from commercialism. Once again, Cinéma du Réel has selected its films according to the perhaps slightly futuristic concept of authenticity in films and have excluded fashionable films displaying fleeting, artificial values.*

*We may wonder whether we have not become marginal when we attend the «Prime Time» Holy messe. However, countless people from all over France and indeed, from all over the world, are determined to create and reinforce the networks necessary to resist.*



## QUELQUES NOTES SUR LA SÉLECTION

*En cinématographie, M'sieur et Madam' Durand  
Avaient tous deux des goûts très différents  
Madam' foll' de terreur préférait les gangsters  
Et lui des films documentaires  
Aussi tous les jeudis  
Lorsque tombait la nuit  
Ils partaient enchantés  
Vers leur spécialité.*

Charles Trenet.

Faire du cinéma documentaire c'est tenter de tisser des liens étroits entre les hommes, des lieux et des événements. C'est essayer d'attraper des rêves et de les garder captifs quelques instants pour partager la vie. Faire la sélection d'un festival, c'est essayer de prolonger ce voyage.

Nous avons dévoré 288 000 mètres de pellicule venant des quatre coins du monde. Les quelques 40 000 mètres qui défilent dans les salles cette semaine témoignent des moments les plus intenses que nous avons vécus.

Certaines cinématographies ne seront pas représentées, à l'Est, leurs cinéastes trop occupés de vivre chez eux, au jour le jour, une histoire mouvementée. Ceux des pays délaissés par l'actualité, se débattent dans une économie en lambeaux quand ils n'ont pas vu la disparition de toute structure de production.

En cette fin de siècle qui voit l'effondrement des utopies, de nombreux cinéastes plongent dans la mémoire. Un instinct de survie les incite à ralentir la fuite du temps. Sur la planète Terre, au même moment, les mêmes questions les assaillent. Retrouver et enregistrer, dans sa famille ou son village natal, dans les trésors des archives, les derniers acteurs et même les figurants, avant que le rideau ne tombe une dernière fois. D'autres nous entraînent dans des histoires individuelles où le merveilleux se dispute souvent au tragique et nous laissent sans voix.

Dans cette diversité des regards, ceux que nous avons choisis nous ont touchés par la justesse de leur approche, le respect de leurs personnages et l'authenticité de leurs témoignages.

De cette diversité, de cette multiplicité, nous avons voulu rendre compte et nous souhaitons que chacun entende résonner son propre rêve.

Thierry Augé,  
Suzette Glénadel.

### QUAND LE RÉEL DÉPASSE LA FICTION ou l'extraordinaire aventure de Sofia Rydet

On se souvient encore de Sofia Rydet, photographe polonaise et protagoniste du film «L'infini des chemins lointains», de Andrzej Rózycki (Prix du court-métrage 1991), et qui photographiait sans cesse pour arrêter la fuite du temps.

Invitée en France à l'occasion de l'une de ses expositions au mois de juin dernier, elle fut abordée à son arrivée à l'aéroport par trois inconnus qui la reconnaissaient : «Nous vous connaissons, nous vous avons vue à Cinéma du réel». Sofia n'avait jamais entendu parler de ce festival, elle ignorait aussi que son film y avait été présenté. Elle fit le détour de Reims au Centre Pompidou et après maintes recherches pour dénicher notre bureau, elle arrivait en s'écriant «Me reconnaissez-vous ?»

Vive le Cinéma, et nos meilleurs souvenirs à Sofia !

S.G.

## A FEW REMARKS ON THE SELECTION

*Mr and Mrs Durand's taste in films  
Were quite different  
Wife, mad with terror, preferred gangsters  
But He liked documentaries best  
So every Thursday  
At nightfall  
They would set off — delighted  
To see their speciality*

Charles Trenet.

*To make documentary films is like trying to establish close links between men, places and events.*

*It is like trying to catch dreams and keeping them for a while in order to share life. Selecting films for a festival is like trying to prolong our journey.*

*We avidly watched some 288 000 metres of stock coming from all over the world. The 40 000 metres or so that will be shown in our viewing rooms this week will illustrate the most intense moments we lived.*

*Some productions will not be represented — in Eastern Europe, filmmakers are much too occupied living an eventful history day after day. Neither will you be shown films made in countries rejected from the limelight of world news. Those countries are struggling to cope with floundering economic systems — if they have not altogether collapsed.*

*Numerous filmmakers delve into memory as the end of our century witnesses the collapse of utopian ideologies. Some survival instinct leads them to try and slow down the pace of time. On our planet Earth, they all wonder about the same things at the same moment. They all seek to find and record in their families, in their native villages, in the treasure troves of archives, the last actors, even the last extras before the curtain falls — for a last time. Others deal with individual lives in which magic and tragedy vie with each other and leave us speechless.*

*We have selected in this diversity of viewpoints the films that moved us because of their approach, the respect shown to the characters before the camera and the authenticity of their testimonies.*

*We have tried to convey this diversity and this multiplicity and hope each of us will be able to see the reflection of their own dreams.*

### WHEN REALITY GOES BEYOND FICTION or the extraordinary adventure of Sofia Rydet

*Everybody remembers Sofia Rydet, the Polish photographer. She was the heroine of Andrzej Rózycki «L'infini des chemins lointains», the film that was awarded the 1991 Prize for Short Films, and in which she was always taking photographs to bring time to a standstill.*

*Last June she was invited to come to France for one of her exhibitions in Reims. When she got off the plane three strangers accosted her and told her : «We know you — we saw you at Cinéma du réel !»  
Sofia had neither heard of such a festival, nor did she know that her film had been shown.  
She decided to come to the Centre Pompidou and see us. She looked for our office for a long time, finally found us and exclaimed : «Do you recognize me ?»*

*Long live the Cinéma, and our best wishes to Sofia !*



# JURY INTERNATIONAL

**Nicolás Echevarría** (Mexique)  
**Ole John** (Danemark)  
**David Perlov** (Israël)  
**Eliane Victor** (France)  
**André Wilms** (France)

# JURY DES BIBLIOTHEQUES

**Emmanuel Laurent** (Cinéaste)  
**Véronique Pichot** (Bibliothèque Municipale de Laval)  
**François Niney** (Journaliste)  
**Elisabeth Vauzelle** (Maison du livre, de l'image et du son de Villeurbanne)

Le jury international décernera :

- le prix **Cinéma du Réel** (50 000 F) ●
- le prix du **Court métrage** (15 000 F) ●
- le prix **Joris Ivens** (15 000 F) ●
- le prix de la **Procirop** (50 000 F) attribué à un producteur

Le jury des bibliothèques décernera :

- le prix des **Bibliothèques** (30 000 F) ■ attribué par la Direction du Livre et de la Lecture parmi des films de la compétition internationale ou du panorama français  
A ce prix, s'ajoutent des propositions d'achat de droits
- le prix du **Patrimoine** (15 000 F) ■ attribué à un film français et portant sur la France

Dans l'ensemble des films présentés, La SEPT décernera :

- le **prix du Film européen**

Dans l'ensemble des films de production française, le Ministère des Affaires Etrangères décernera :

- le **prix Louis Marcorelles**

## Nicolás Echevarría

Cinéaste. Né le 8 août 1947 à Tepic, Nayrit, Mexique. Il vit actuellement à Mexico.  
A étudié à l'Université de Guadalajara (1967-68), au conservatoire National de Musique de Mexico (1968-71), puis au Millionium Film Workshop à New York (1972). Producteur et réalisateur pour le Cineteca Nacional (1974-75) puis pour les Churubusco-Azteca Studios (1976-82). Enseigne le cinéma documentaire en 1982 à la National Autonomous University of Mexico. Cameraman et monteur sur les **American Patchwork Series** à l'Université Columbia de New York (1983). A réalisé : **Judea : Semana entre los Coras**, 1974 ; **Los Conventos Franciscanos en el Antiguo Señorío**, 1976 ; **Hikuri-Tame : La Peregrinacion del Peyote Entre los Huicholes**, 1977 ; **Flor y Canto : el Museo Nacional de Antropología**, 1978 ; **Maria Sabina : Mujer Espiritu**, 1979 ; **Teshuinada : Semana Santa Tarahumara**, 1979 ; **Poetas Campesinos**, 1980 ; **El Niño Fidencio : Taumaturgo de Espinazo**, 1982 ; **American Patchwork Project**, 1983 ; **San Cristobal : la Monumentalidad en la Plastica Mexicana**, 1985 ; **Sor Juana Ines de la Cruz o las Trampas de la Fe**, 1988 ; **De la Calle**, 1989 ; **De Pelicula**, 1989 ; **Los Enemigos**, 1989 ; **Cabeza de Vaca**, 1990.

## Ole John

Né en 1939 à Copenhague. Cinéaste depuis 1962. Responsable du dpt cinéma à l'Académie des Beaux Arts de Düsseldorf de 1971 à 1976. Fonde le Filmgruppe Düsseldorf, groupe de documentaristes allemands, en 1973. Directeur de la National Danish Filmworkshop de 1977 à 1984. Membre du conseil du

Danish Filminstitute en 1987-88. Président de l'association de producteurs danois Producenterne depuis 1990. Membre du conseil de Media-Documentary depuis 1991. Enseigne également à la National Filmschool of Denmark. A produit et réalisé de nombreux documentaires, court-métrages, notamment pour des chaînes de télévision danoises.

A réalisé **66 scenes from America** (avec Jorgen Leth), 1981 ; **New York Street performers**, 1981 ; **Niels Bohr**, 1985 ; **Give the sun a chance**, 1990 ; **Journey in the inner world**, 1991.

## Emmanuel Laurent

Auteur et réalisateur. Agé de 40 ans. A réalisé **Le Vagabond**, 1974 ; **Un million d'oiseaux aux portes du désert**, 1979 ; **Nord-Tchad**, 1979 ; **Le Pays Brennou**, 1986 ; **Le Cantique des Cantines, bouffe opéra**, 1986 ; **Buffon, la science de la vie**, 1988 ; **La Saintonge entre deux vignes**, 1990 ; **L'Evolution d'Ernst Mayr**, 1990.

## François Niney

Né le 7 avril 1947 à Paris. Journaliste puis chef de rubrique à **Sonovision**. Rédacteur en chef de **De Visu**, magazine sur les industries de l'image. Directeur des programmes de la chaîne câblée **TV-Mondes**. Il est actuellement critique et membre du Comité de rédaction des **Cahiers du Cinéma** et membre du **compte de soutien aux Industries de Programmes (COSIP / CNC)**. Il est également co-auteur du rapport au CNC sur le **Documentaire en salles** (1991).

## David Perlov

Né en 1930 à Rio de Janeiro. De 1952 à 1958, il vit à Paris. Se consacre à la peinture et travaille à la Cinémathèque Française en tant qu'assistant de Henri Langlois. Assistant de Joris Ivens. De 1962 à 1978, il vit en Israël. Il réalise plusieurs films documentaires. Deux d'entre eux seront primés au Festival de Venise : **Vis dans ton sang** et **A Jerusalem**. Il réalise aussi deux films de fiction. Il est l'un des fondateurs du département de Cinéma à l'Université de Tel Aviv en 1973. Il y est aujourd'hui professeur associé. Il a filmé et monté pendant quinze ans **Diary**, journal cinématographique personnel.

## Eliane Victor

Secrétaire Générale de **5 colonnes à la Une** de 1960 à 1967. Producteur d'émissions télévisées, parmi lesquelles "Les **Femmes aussi, Séance tenante, L'invité du Dimanche, Procès, Une minute pour les Femmes**, ... En 1973-74, Conseiller de programmes de la 3ème chaîne de l'ORTF. De 1974 à 1978, Déléguée du Directeur général de TF1, responsable des programmes de l'après-midi. De 1978 à 1981, Directeur de la Rédaction du magazine hebdomadaire **Elle**. De 1981 à 1988, Conseiller en matière de télévision auprès de la Direction Générale du Groupe Hachette. Depuis 1986, elle est membre du Comité des Programmes de La SEPT et Vice-Présidente du Conseil d'Administration de la FEMIS.

## André Wilms

Comédien. Metteur en scène de théâtre, notamment de **La conférence des oiseaux** (M. Levinas, 1988) ; **Le château de Barbe Bleue** (B. Bartok, 1989). Acteur de théâtre, notamment dans **Assimil** (A. Bogart, mise en sc. par l'auteur, 1987) en tant que Lauréat de la Villa Medici hors les murs à New York ; **La route des chars** (H. Müller, mise en sc. par J. Jourdeuil et J.-F. Peyret, 1988) ; **Prometeo** (L. Nono, mise en sc. par l'auteur, 1988) ; **La nuit des chasseurs** (d'après Wozzeck de Buchner, mise en sc. par André Engel, 1988) ; **Les Sonnets** (W. Shakespeare, mise en sc. par J. Jourdeuil et J.-P. Peyret, 1989) ; **La Mort de Danton** (G. Büchner, mise en sc. par K. M. Gruber, 1989) ; **La Nature des choses** (Lucrece, mise en sc. de J. Jourdeuil et J.-F. Peyret). Acteur de cinéma, notamment dans **La vie est un long fleuve tranquille** (Etienne Chatiliez, 1987) ; **Drôle d'endroit pour une rencontre** (François Dupeyron, 1988) ; **Monsieur Hire** (Patrice Leconte, 1988) ; **Europa, Europa !** (Agnieszka Holland, 1989) ; **Aventure de Catherine C** (Pierre Beuchot, 1989) ; **Solstice** (Nikos Kornilios, 1990) ; **La vie de Bohème** (Aki Kaurismaki, 1991) ; **Quand la raison dort** (Marcin Ziebinski, 1991).







# **SÉANCES SPÉCIALES**



# ASPEN

## Etats-Unis

146 mn - 1991  
16 mm - couleur  
sous-titres français

Réalisation, montage et son : **Frederick Wiseman**

Images : John Davey

Production et distribution : **Zipporah Films**

One Richdale Avenue, Unit # 4

Cambridge, MA 02140 - Etats-Unis

Tél. : (1 - 617) 576 3603

Télécopie : (1 - 617) 864 8006

« Dieu est partout ! Pourtant, on sent plus facilement sa présence sur les pistes enneigées du Colorado, à Aspen, qu'en plein été à Denver, coincé dans les embouteillages ». Frederick Wiseman passe au scanner la société américaine blanche, anglo-saxonne et chrétienne, en villégiature dans la plus célèbre station de sports d'hiver des Etats-Unis. Bien sûr, les gens font du ski ou de la musculation, se dorment au soleil ou se marient en montgolfière mais, plus curieusement, ils s'adonnent à la réflexion dans les nombreux hôtels qui illuminent la vallée. Dans l'un, des spécialistes de chirurgie plastique en séminaire, façonnent la femme de demain : « Le moyen de vieillir harmonieusement, c'est la chirurgie esthétique ! Montrez-moi une belle femme et je vous montrerai un bel os du menton ! » Dans une salle voisine, des milliardaires suivent un stage de peinture et se prennent un instant pour Matisse. Ailleurs, un groupe d'hommes mûrs s'interroge : « Le divorce est-il un péché ? » A côté d'eux, des émigrés intégrés se demandent comment mieux s'intégrer encore. Pendant ce temps là, leurs enfants qui connaissent certainement le sexe des anges, apprennent à identifier celui des canards...

*« God is everywhere, but you can feel his presence more keenly on those snowy slopes in Aspen, Colorado, than in high summer in Denver, stuck in a traffic jam. » Frederick Wiseman examines closely the White Christian Anglo-Saxon society holidaying in the most famous ski resort in the United States. Of course, people ski, do muscle development exercises, lie in the sun or give wedding parties in hot-air balloons, but oddly enough they also seem to indulge in brain storming sessions in the numerous hotels that glitter throughout the valley. In one of them, specialists in plastic surgery hold a meeting and shape the woman of the future. « The only means of growing old harmoniously is to resort to plastic surgery. If you show me a beautiful woman, I'll show you a fine chin bone ! » In the next room, billionaires attend a course on painting and each of them like to think for a few minutes he is a new Matisse.*

*In another room, a group of middle-aged men wonder whether divorce is a sin. In another group, immigrants who have achieved integration wonder how to achieve better integration.*

*Meanwhile their children, who know everything about the facts of life, try to learn more about ducks...*

## Frederick Wiseman

Né en 1930. S'oriente d'abord vers une carrière juridique. Il aborde le cinéma en 1963 en produisant *The cool world*, réalisé par Shirley Clarke. Réalisateur indépendant depuis 1967. Travaille essentiellement avec la station de télévision publique de New York W.N.E.T. (P.B.S.).

A réalisé :

- **Titicut follies**, 1967
- **High school**, 1968
- **Law and order**, 1969
- **Hospital**, 1970
- **Basic training**, 1971
- **Essene**, 1972
- **Juvenile court**, 1973
- **Primate**, 1974
- **Welfare**, 1975
- **Meat**, 1976
- **Canal zone**, 1977
- **Sinai field mission**, 1978
- **Manœuvre**, 1979
- **Model**, 1980
- **Seraphita's diary** (fiction), 1982
- **The store**, 1983
- **Racetrack**, 1985
- **Deaf**, 1985
- **Blind**, 1986
- **Multi-handicapped**, 1986
- **Adjustemnet and work**, 1986
- **Missile**, 1987
- **Near Death**, 1989
- **Central Park**, 1989



# DIARY

## Israël

110 mn - 1988  
16 mm - noir et blanc / couleur  
sous-titres anglais

Réalisation et images : **David Perlov**  
Son : Shem Tom Levy  
Montage : Yael Perlov, Shalav Vainess, Noga Darevsky,  
Boaz Lion  
Production : **Perlov Films Prod. / Channel Four**  
Distribution : **Jane Balfour Films**  
Burghley House  
35 Fortress Road  
London NWS 1AD - Grande-Bretagne  
Tél. : (44-71) 267 5392  
Télex : 917632 JB FILMG  
Télécopie : (44-71) 267 4241

Diary, tourné sur une période de quinze ans, n'est pas seulement le journal politique, professionnel et personnel d'un homme mais c'est aussi un témoignage sur la réalité mouvementée d'un pays secoué par la guerre. Les six chapitres qui le composent nous transportent de Paris à Londres puis au Brésil où David Perlov est né et où il revient après vingt ans d'absence. C'est aussi un journal familial durant lequel il suit le passage de l'enfance à l'âge adulte de ses deux filles, Yael et Naomi. Au cours de ses voyages, il rencontre Joris Ivens, Isaac Stern, Claude Lanzman, André Schwartz Bart, Irving Howe et Klaus Kinski.

*This documentary spans a period of fifteen years. It is not only the diary of a politician keeping track of his personal life, but also a testimony on the eventful history of a country torn apart by war.*

*The diary consists in six chapters describing David Perlov's travels to Paris, London and Brazil, the country where he was born and which he visits after twenty years.*

*His daughters Yael and Naomi are also portrayed at various stages of their lives. Perlov also kept records of his meetings with Joris Iven, Isaac Stern, Claude Lanzman, André Schwartz-Bart, Irving Howe and Klaus Kinski.*

## David Perlov

cf p. 9

**11 mars, 20 h - Petite Salle**  
**15 mars, 16 h - Salle Jean Renoir**



Aspen (Photo : Evan Eames)



Aspen (Photo : Evan Eames)



# THE DIRECTOR'S PLACE : KYOTO, MY MOTHER'S PLACE

## Grande-Bretagne

50 mn - 1991  
35 mm - couleur  
Sous-titres anglais

Réalisation : **Nagisa Oshima**  
Images : Yasuhiro Yoshioka  
Son : Kunio Ando  
Montage : Tomoyo Oshima  
Production : **BBC Scotland**  
Queen Margaret Drive  
Glasgow G12 8DG  
Grande-Bretagne  
Tél. : 41 330 2454  
Télécopie : 41 330 2527  
Distribution : **BBC Enterprises**  
80 Wood Lane  
London W12 0TT  
Grande-Bretagne  
Tél. : 81 743 5588  
Télécopie : 81 746 0310

Le film s'inscrit dans une série commanditée par la BBC Ecosse : «Les Lieux des metteurs en scène». Cette série propose à des réalisateurs de réputation mondiale, le tournage d'un documentaire sur les lieux qui ont exercé au cours de leur vie une influence majeure sur leurs oeuvres. Le film commence avec une photographie de la mère du cinéaste en compagnie de ses camarades de classe. La photo fut prise dans les années 1920 à Kyoto, l'ancienne capitale du Japon, et montre des jeunes filles vêtues de kimonos qui célèbrent leur succès au baccalauréat. «C'est ainsi que j'aime ma mère», déclare Oshima. «Elle a l'air d'être heureuse et libre». Par des entretiens avec son oncle et des amies de jeunesse, Oshima parcourt son passé, celui d'une femme étouffée par les contraintes sociales et dominée par son propre fils qui lui a confié la garde de ses enfants. C'est aussi une méditation sur son enfance à Kyoto, sur la ville elle-même et sur le Japon. Alors qu'il était encore nourrisson, Oshima fut tenu sur un autel dédié à Matsuo, le Dieu du saké. Au printemps dernier, ses amis le persuadèrent de participer aux cérémonies consacrées à ce dieu. Oshima déclara : «Buvons! Oublions ma mère, elle qui jamais ne but une seule goutte de saké!»

*«The Director's Place» is a series of films, commissioned by BBC Scotland in which directors of international reputation are invited to make a film about a place in their lives which is of significance to their work. This film opens up with an old photo of the director's mother with fellow classmates. It's in the 1920's, they're dressed in kimono and they're celebrating their graduation in Kyoto, the ancient capital of Japan. «I love this my mother» says Oshima «She looks happy and free.» He interviews his uncle and his mother's friends to find out more about the life of a woman oppressed by social pressure and dominated by her own son who used her as a «nanny» for his children. It is also a meditation on his own life in Kyoto, and the history of Kyoto and Japan itself. As a baby he was presented to Matsuo, the god of Sake making and this spring his friends in Kyoto finally persuaded him to take part in the Matsuo festival. «Yes, let's drink tonight ! I am forgetting my mother who has never drunk even a drop of Sake.»*

## Nagisa Oshima

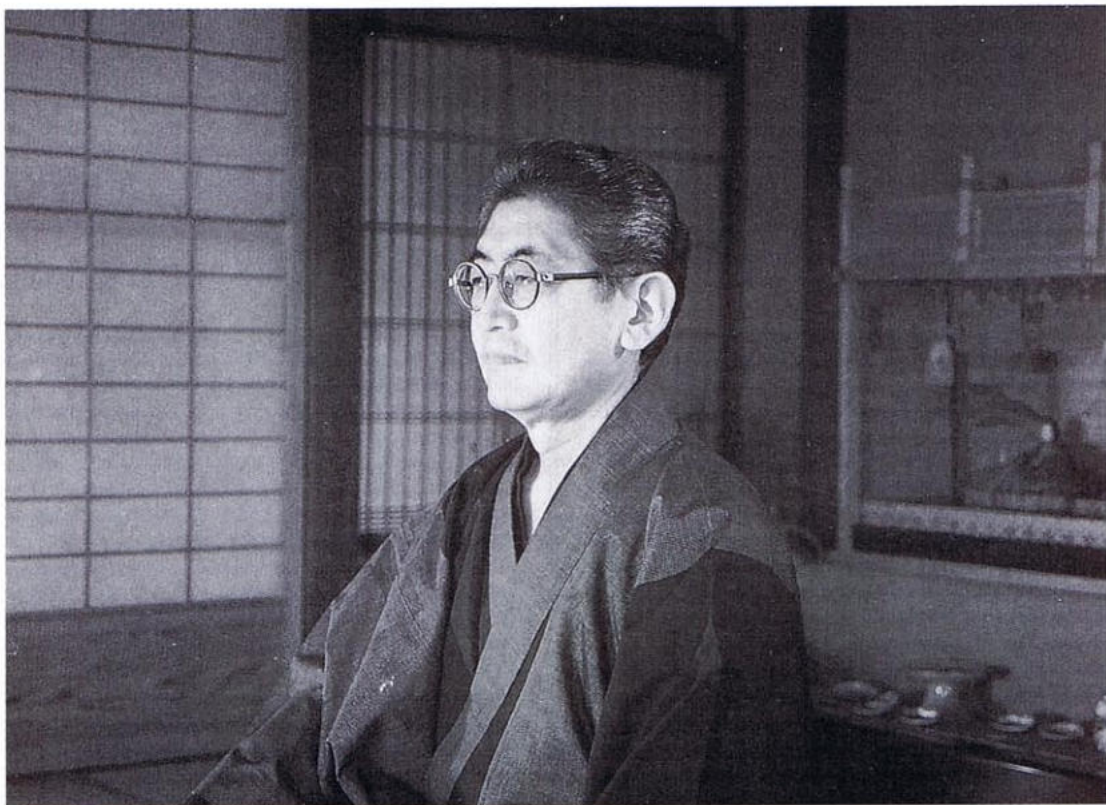
Né à Kyoto (Japon) en 1932. En 1954, après des études à l'université de Kyoto, il est brillamment reçu à l'examen d'assistant réalisateur au Shochiku Studio. Après avoir écrit de nombreux scénarios et critiques de films, il devient réalisateur en 1959.

A réalisé :

- **Le Quartier de l'amour et de l'espoir**, 1959
- **Le Garçon vendeur de colombes**, 1959
- **Contes cruels de la jeunesse**, 1960
- **L'Enterrement du soleil**, 1960
- **Nuit et brouillard du Japon**, 1960
- **Le Piège**, 1961
- **Une bête à nourrir**, 1961
- **Le Révolté**, 1962
- **Le Voyage amoureux d'un gosse**, 1964
- **C'est moi Belett**, 1964
- **Les plaisirs de la chair**, 1965
- **Le journal de Yunbogi**, 1965
- **L'obsédé en plein jour**, 1966
- **Carnets secrets des Ninja**, 1967
- **Traité des chansons paillardes japonaises**, 1967
- **Été japonais : double suicide contraint**, 1967
- **La pendaison**, 1968
- **Le Retour des trois souïards**, 1968
- **Journal d'un voleur de Shinjuku**, 1968
- **Le Petit garçon**, 1969
- **Il est mort après la guerre**, 1970
- **La Cérémonie**, 1971
- **Une petite sœur pour l'été**, 1972
- **L'Empire des sens**, 1976
- **L'Empire de la passion**, 1978
- **Furyo**, 1983
- **Merry Christmas Mr Lawrence**, 1982
- **Max mon amour**, 1986



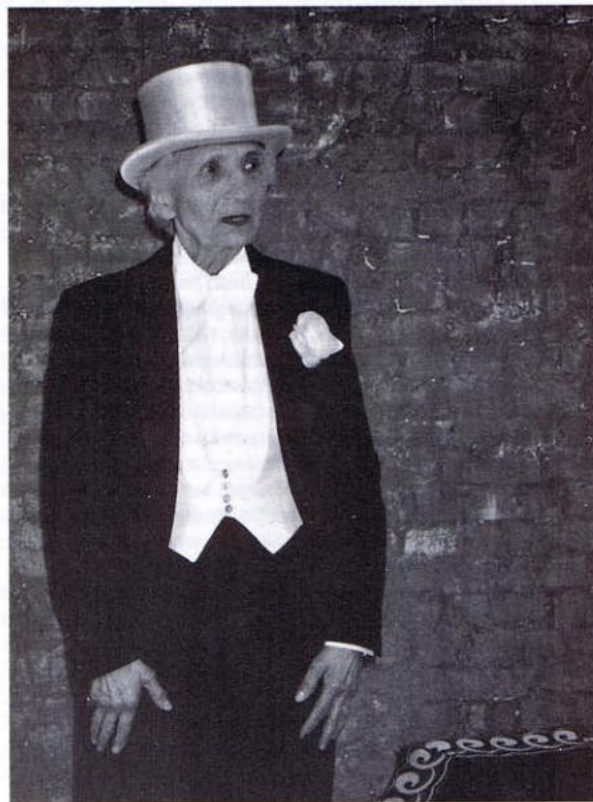




**Kyoto, my Mother's place (d.r.)**



**Kyoto, my Mother's place (d.r.)**



**L'illusionniste (d.r.)**



# PORTRAITS D'ALAIN CAVALIER

## Deuxième série

**L'Illusionniste**  
**L'Accordeuse de piano**

### France

13 + 13 mn - 1991  
16 mm - couleur

Réalisation : **Alain Cavalier**  
Images : Jean-François Robin  
Son : Alain Lachassagne  
Montage : Marie-Pomme Carteret  
Production : **Isabel Pons / Caméra One / Douce / La SEPT** avec la participation de **CNC / M.A.E.**  
Distribution : **Isabelle Pons** - Tél. : (33 1) 42 64 71 05

Ces portraits sont des rencontres avec des personnes que je voudrais garder de l'oubli, ne serait-ce que pendant les quelques minutes où elles sont devant vous. Ce sont des femmes qui travaillent, qui font des enfants et qui, en même temps, gardent un esprit d'indépendance. J'ai tourné vingt quatre portraits jusqu'à présent. Mon désir est d'aller jusqu'à cent, afin d'archiver le travail manuel féminin. Mon espoir est qu'entre le premier et le dernier portrait ce soit aussi l'histoire du travail d'un cinéaste. Comment filmerai-je ma soixante dix huitième rencontre ? J'ai choisi cette courte durée de treize minutes environ pour plusieurs raisons : ne pas ennuyer, échapper à toute coupure, réaliser le film vite, dans un élan et sans trop de ratés. Je ne suis pas un documentariste. Je suis plutôt un amateur de visages, de mains et d'objets ; j'aime la générosité de ces femmes qui acceptent que je les filme. Ça ne m'attire pas de rendre compte de la réalité ; elle n'est qu'un mot, comme sa sœur jumelle, la fiction, que je pratique par ailleurs, avec un plaisir différent. (Alain Cavalier. Août 1991)

*These portraits consist in interviews with people I would like to prevent from sinking into oblivion — if only for the few minutes they speak before the camera. I interviewed working mothers whose spirit of independence has not been broken. I have already made 24 portraits and I wish to make up to a hundred in order to keep a record of women's labour. I also hope to keep a record of my own work as a filmmaker. I wonder what my seventy eighth portrait will look like. I have chosen to devote only thirteen minutes to each woman. To begin with I wanted to avoid boring the audience and making any cuts. I wanted to make the film as quickly as possible so as not to lose momentum and work smoothly. I'm not a documentary filmmaker, but rather someone who likes faces, hands and objects. I like the generosity displayed by the women who accepted to be filmed. I don't particularly like the idea of conveying « reality » — it is only a word, one side of the coin. The other side of the coin is fiction, an art which I like practicing in other films.*

### Alain Cavalier

Etudes à l'IDHEC. A réalisé :  
- **Un Américain**, 1958  
- **Le combat dans l'île**, 1962  
- **L'insoumis**, 1964  
- **Mise à sac**, 1967  
- **La chamade**, 1968  
- **Le plein de super**, 1976  
- **Martin et Léa**, 1979  
- **Un étrange voyage**, 1981  
- **Thérèse**, 1986

**14 mars, 17 h 30 - Salle Garance**

## THE SEALED HOME

### Israël

55 mn - 1991  
vidéo - couleur  
sous-titres anglais

Réalisation, images et son : **Leehy Packer**  
Montage : Galit Chinkis  
Production et distribution : **Drosilia**  
17 Komemiot St.  
Tel Aviv 69694 - Israël  
Tél. : (972 3) 641 4180  
Télécopie : (972 3) 642 3128

La réalisatrice israélienne, Leehy Packer, a filmé les siens avec son caméscope pendant la guerre du Golfe, en janvier et février 1991. L'histoire se situe dans leur maison de Tel-Aviv et montre comment chacun des cinq membres de cette famille, réagit dans les moments de peur et d'incertitude.

*The filmmaker Leehy Packer filmed her family during the Gulf war (January - February 1991). The story takes place in Tel-Aviv. It shows the coping of each character in the family of five during moments of fear and anticipation for the unknown.*

### Leehy Packer

Diplômée en communication et Audiologie. Après 10 ans dans cette profession, elle a été reçue à l'école de cinéma Bet-2Vi de Tel Aviv. Elle a travaillé quelque temps pour la télévision israélienne pour laquelle elle a réalisé des court-métrages documentaires. Il y a cinq ans elle est devenue disc jockey.

**11 mars, 20 h - Petite Salle**  
**15 mars, 14 h 30 - Salle Jean Renoir**



# SKJÖNNHETEN ELLER UDYRET

## LA BELLE OU LA BÊTE

### Suède

16 mn - 1991

35 mm - noir et blanc

Réalisation : **Mona J. Hoel**

Images : Peter Mokrosinski

Son : Zsa Zsa Tibblin

Montage : Hélène Berlin

Musique : Arvo Pärt, Mari Boine Persen

Production : **Dis Film (Norvège) / P.M. Pictures**

**(Stockholm) / Filminstitutet (Suède)**

Distribution : **Filminstitutet**

Lisbet Gabrielson

Filmhouse

Box 27126

102 52 Stockholm - Suède

Tél. : (46 08) 665 11 00

Télécopie : (46 08) 666 37 55 / 661 18 20

Aujourd'hui, dans les exploitations modernes, le bûcheron mène seul une machine sophistiquée qui coupe et débite en même temps les arbres. Pendant des générations, l'homme a utilisé le cheval pour débiter le bois. Au cœur de la Suède, deux hommes et quatre chevaux perpétuent cette méthode délicate de travail de force. Rambo, kenny, Dynamite et «le retraité» donnent vie aux forêts glacées du grand nord.

*In the modern lumberings of today, a single woodcutter is enough for driving sophisticated machine that fells trees and saws them up at the same time. For generations man has used horses for conveying lumber. In the heart of Sweden, two men and four horses have kept up this difficult method of heavy work. Rambo, Kenny, Dynamite and «the retired one» bring the frozen forests of the Great North back to life.*

### Mona J. Hoel

Née en 1960, en Norvège. De 1982 à 1984, elle a étudié la photographie à New York au centre de photographie Cornell Capa. Elle a réalisé des films expérimentaux dans le cadre de ses études d'écriture visuelle à l'université de New York, en 1984. A produit **Nora's secret** (1985), une première fiction. Etudes au Dramatic Insitute of Sweden où elle suit des cours de réalisation jusqu'en 1989. Elle a réalisé dans le cadre de son diplôme **The House** (1989).



L'accordeuse de piano (d.r.)



The sealed home (d.r.)



Skönheten eller odjuret (photo : Nicole Beck)



# TRANSIT LEVANTKADE

## Pays-Bas

82 mn - 1991  
16 mm - noir et blanc  
Documentaire fiction

Réalisation et montage : **Rosemarie Blank**  
Images : Stef Tijdink  
Son : Jac Vleeshouwers  
Production : **Casa-Film / Rosemarie Blank**  
Van Diemenstraat 410-412  
1013 CR Amsterdam - Pays-Bas  
Tél. : (31 20) 6265 550  
Télécopie : (31 20) 6209 253  
Distribution : **NL Holland Film Promotion**  
Freunde der deutschen Kinemathek  
Herengracht 164  
Amsterdam - Pays-Bas

Sur le quai du Levant, au fond du vieux port d'Amsterdam, l'humidité semble figer toute vie. Jusqu'au milieu de ce siècle, c'était là le rendez-vous des émigrants de l'Europe de l'est avant le départ pour le nouveau monde. Des images de 1926 nous les montrent, grimant les passerelles des cargos, les yeux pleins d'espoir. Ces dernières années, Levantkade est devenu le royaume des marginaux. Sous les hangars abandonnés, des sans-abri de l'Europe entière ont trouvé refuge avant que la police bientôt ne les déloge pour laisser la place à des épaves de navires...

*On the Levant waterfront, in the old harbour of Amsterdam, humidity seems to bring life to a standstill. In the first half of the century it used to be the meeting place for emigrants from Eastern Europe before they left for the New World. Images dating from 1926 show them walking up the gangplanks leading to cargo-ships, their eyes full of hope. Levantkade has become since a few years a realm inhabited by marginal people. The homeless from all over Europe have sought refuge in the deserted dock sheds. The police will soon dislodge them and they will be replaced by shipwrecks...*

## Rosemarie Blank

Allemande, elle vit en Hollande. Etudes d'art à Berlin. Sculpteur, photographe.

A réalisé :

- **Christa, Lagerarbeiteim**, 1976
- **Overgang**, 1980
- **Leven met de belt**, 1982
- **La Terra in due**, 1984
- **De mieren**, 1986

# USLYSZCIE MOJKRZYK

## ENTENDEZ MON CRI

## Pologne

47 mn - 1991  
35 mm - couleur  
sous-titres anglais

Réalisation : **Maciej Drygas**  
Images : Stanislaw Sliskowski  
Son : Andrzej Zabicki  
Montage : Dorota Wardeszkiewics  
Production : **Zodiak Film Studio**  
Pulawska 61  
Warszawa - Pologne  
Distribution : **Film Polski**  
Mazowiecka 6/8  
00-048 Warszawa - Pologne  
Tél. : (48 2) 60849  
Télex : 813 640  
Télécopie : (48 2) 75784

«Écoutez mon cri, celui d'un homme gris et ordinaire, un fils du peuple qui aimait la liberté plus que tout, plus que sa propre vie.» C'est le testament que Ryszard Siwiec, un père de famille de soixante ans, enregistre sur son magnétophone avant de se rendre à la fête de la moisson, au Stade de la Décennie à Varsovie, le 8 septembre 1968. Là, il s'immole par le feu pour protester contre l'invasion de la Tchécoslovaquie par les forces armées du pacte de Varsovie. Parmi les 100 000 spectateurs se trouvait un caméraman amateur.

*«Listen to the cry of an ordinary, gray man, a native son who has always cherished freedom above anything else — even more than his own life.» Those were the farewell words Ryszard Siwiec, a sixty-year old family man, recorded on his tape-recorder just before leaving for the Harvest Celebrations held at the Warsaw Stadium on September 8, 1968. He set fire to himself as a sign of protest against the invasion of Czechoslovakia by the armed forces of the Warsaw Pact. An amateur cameraman who was standing in the crowd filmed the scene.*

## Maciej Drygas

Né le 3 avril 1956 à Łódź. Après avoir terminé ses études dans la section réalisation de l'École de films de Moscou, il travaille comme assistant réalisateur de Zanussi et de Krésowski. Auteur de cinq scénarios, il est également membre du Studio Zodiak.  
Ce film a obtenu le **Prix Européen**.

A réalisé :

- **False Start**, 1981
- **Psychotherapy**, 1984





Transit Levantkade (d.r.)



Transit Levantkade (d.r.)



Uslyszcie Mojkrzyk (d.r.)



## WALLONIE IMAGE PRODUCTION A 10 ANS

Qui prétendrait que la Wallonie n'est pas un terroir favorable à l'industrie audiovisuelle serait mal informé.

Depuis 10 ans, WALLONIE IMAGE PRODUCTION se bat pour générer un espace de création audiovisuelle en Wallonie, pour ouvrir celle-ci sur le monde, et d'abord sur l'Europe, et lui faire exprimer avec talent son identité.

Avec une centaine de créations en films et vidéos à son actif, sa vocation est d'apporter un soutien soit à des jeunes cinéastes pour qui elle est un tremplin (Manuel GOMEZ, Rob ROMBOUT, Pierre DELATTRE, etc.), soit à des réalisateurs confirmés à qui elle offre une possibilité de production supplémentaire (Thierry MICHEL, Boris LEHMAN, Manu BONMARIAGE, Marie ANDRE, Jean-Jacques ANDRIEN, Jacques Louis NYST, etc).

Ainsi depuis 10 ans, **W.I.P.** totalise 141 passages télévisés dont 35 sur des chaînes étrangères, 167 participations à des festivals internationaux les plus renommés où de nombreuses réalisations ont été primées.

Pour compléter l'événement, enfin, **W.I.P.** édite un catalogue présentant les fiches techniques de ses 106 productions ainsi que des textes de critiques belges et étrangers tels que François NINEY et Patrick LEBOUTTE.



## LES AMANTS D'ASSISES

Un film de Manu BONMARIAGE  
Production : RTBF - W.I.P.

Deux amants se sont aimés avec tant de passion qu'ils ont commis l'irréparable en tuant le mari jaloux.  
Pour la première fois, une caméra pénètre les murs d'une Cour d'Assises.

### 10 ANS DE W.I.P. au Centre Wallonie Bruxelles à Paris

Le 10 mars 1992  
17H00

**BLEU MARINE** de Jean-Claude RIGA (70')  
**GOSSÉS DE RIO** de Thierry Michel (48')  
**MEMOIRES** de Jean-Jacques ANDRIEN (55')  
**MUET COMME UNE CARPE** de Boris LEHMAN (38')

21H00

**L'ENCADRE** de Manuel GOMEZ  
**LES AMANTS D'ASSISES** de Manu BONMARIAGE.

### CENTRE WALLONIE BRUXELLES

46, rue Quincampoix  
75004 PARIS  
Contacts :

Annie DEHASSE - Christophe DEROUET (1) 42.71.26.16



# CARTE BLANCHE : Berlin sans frontières

«A Berlin, les rapports les plus abstraits deviennent soudain palpables»

Jutta Brückner

(«Le féminisme de Berlin, au pied du mur» in *Cinémaction*, Cinéma allemand, Paris, 1984, :89).

Dans le cadre du festival du Cinéma du Réel, la cellule d'anthropologie visuelle à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales propose une séquence «carte blanche» consacrée à la ville de Berlin.

## Des images sur Berlin

*De la «symphonie d'une ville» à l'ouverture des années «90», des «avant-guerres» à la mort des grands empires : le mur et puis après...*

Comme une histoire emblématique, Berlin, questions et réponses de notre univers en voie de reconsidération : Ville-mère des démons de notre siècle, du nazisme millénariste au rideau de fer entre des mondes unis par l'épouvante nucléaire. Capitale dévastée et déchu devenue signe provoquant d'une démarcation contrainte : obligation pour tous de s'identifier à un camp ou à l'autre. Dans les espaces d'une ville prise en otage, symbole des peuples captivés par l'affrontement des intérêts qui les dominent, des niches alternatives poursuivent les utopies d'imaginaires sociaux et politiques qui seraient débarrassés du profit et du pouvoir.

Berlin entre Soviétiques et Américains, glissements et éclatements anarchistes, lieu mythique où soudain implose l'équilibre de la terreur : le mur de la honte s'écroule et comme par l'effet d'un exorcisme, les maléfices apparents d'un vieux totalitarisme s'évanouissent sans résistance ou presque. Mystères célébrés d'une liberté qui viendrait reconnaître un monde dont elle aurait été bannie, qui pourrait à nouveau s'en parler, s'en gaver, en vivre... ?

Et puis la très immédiate, cruelle, violente désillusion des réalités «libérales». Le marché dans sa sauvagerie sans fard, l'économie des dupes : malheur aux vaincus, aux chômeurs, aux enfants illégitimes des Etats perdus de l'Est. Un monde s'écroule sous les pierres effondrées du mur de Berlin et ce monde n'est pas seulement «le leur», c'est sûrement le nôtre.

## Une programmation, des débats

### Les Films :

#### **Berlin, Symphonie einer Grosstadt Berlin, symphonie d'une grande ville**

(1927 ; 60mn ; noir et blanc ; muet)

Réalisation : **Walter Ruttmann**

Scénario : Walter Ruttmann, Karl Freund, Carl Mayer

Production : Deutsche Vereins / Film AG Berlin

Tentative pour fabriquer avec des fragments de «réalité objective» une composition inspirée par les principes vertoviens du ciné-œil. Le projet avait été conçu par Carl Mayer qui voulait un film sans acteurs, sans intrigue et reconstituant vingt quatre heures de la vie d'une ville. Le film est un exemple de montage thématique et de la fascination de l'époque pour la musicalité et la rythmique des objets du modernisme urbain. On y voit bien dans le développement formel des associations apparaître les contradictions qui conduiront à la crise économique et politique allemande.

#### **Allemagne 90 (neuf zéro)**

(1991 ; 62 mn ; couleur)

Réalisation et scénario : **Jean-Luc Godard**

Production : Antenne 2, Brainstorm Production

Couleurs d'histoire(s), souvenirs et évocation de Berlin...

«A Berlin tout réclame à cor et à cri une autre créativité que celle qui ne sait que produire des ruines.»

Helma Sanders-Brahms,

réalisatrice de *Allemagne, mère blafarde*.

**Cette séance est proposée par Jean-Paul Colleyn, Eliane de Latour et Marc Piault (Cellule audiovisuelle à l'EHESS) : ils invitent Gérard Althabe, directeur d'études à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et des spécialistes allemands à commenter les films et animer les discussions.**







**COMPÉTITION INTERNATIONALE**



## LA BALLADE DU SERPENT

### Belgique

60 mn - 1991  
vidéo - couleur  
Sous-titres français

Réalisation, images, son et montage : **Marta Bergman, Frédéric Fichet, Stéphane Karo**  
Production : **Centre de l'Audio-visuel à Bruxelles / GSARA** et la participation de la **RTBF** et du **Ministère de la communauté française de Belgique**  
Distribution : **Centre de l'Audio-visuel à Bruxelles**  
rue Joseph II, 18  
B-1040 Bruxelles - Belgique  
Tél. : (32 2) 218 40 80  
Télécopie : (32 2) 217 91 97

Les habitants appellent leur village «Clejani city». Il est à deux jets de pierre de Bucarest. Nous sommes chez les Tziganes. Beaucoup sont musiciens et quand ils ne jouent pas chez les gens à l'occasion des fêtes, des baptêmes ou des noces, ils passent la journée à se disputer, à jouer aux dés et à chanter les ballades des haïdouks, ces bandits justiciers du Moyen-Age roumain. Nous sommes entraînés dans une ballade impressionniste où Marius joue son accordéon aux dés pendant qu'une sorcière enterre un serpent derrière la maison d'une jeune fille qui en rêve et meurt...

*A Gypsy village situated at a stone's throw from Bucarest has been christened by its inhabitants «Clejani City». Most of those Gypsies are musicians who, when they do not play music at celebrations, christenings and weddings, spend their time arguing among themselves, throwing dice and singing ballads written by Haiduks, the avenging highwaymen of the Rumanian Middle Ages. A scene from an impressionistic ballad seems to be enacted before us : a man called Marius wagers his accordion at dice while a witch buries a snake behind a young girl's house. The young girl sees the scene in a dream and dies...*

### Marta Bergman

Née le 7 juin 1962 à Bucarest, Roumanie. Licenciée en journalisme et communications sociales en 1985. Etudie la réalisation cinématographique à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle. Journaliste indépendante, puis envoyée spéciale à Bucarest de «La Wallonie» en janvier 1990. A réalisé :  
- **Un quartier de Bruxelles et ses habitants**, 1988  
- **Faux Départs**, 1989  
- **Luna** (fiction), 1989  
- **Une femme confuse** (fiction), 1990

### Frédéric Fichet

Né le 17 février 1967 à Charleroi, Belgique. Etudie le montage à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle. Comédien et assistant metteur en scène de théâtre, monteur de films de fiction et reportages.

### Stéphane Karo

Musicien. S'occupe de promotion musicale.



**8 mars, 20 h - Petite Salle**  
**13 mars, 17 h - Studio 5**

## BLACK HARVEST

Australie  
90 mn - 1991  
16 mm - couleur  
Sous-titres français

Réalisation : **Bob Connolly, Robin Anderson**  
Images : Bob Connolly  
Son : Robin Anderson  
Montage : Ray Thomas, Bob Connolly, Robin Anderson  
Production : **Arundel Productions / Australian Film Commission** avec la participation de **Australian Broadcasting corporation / La SEPT / Channel Four / Institute of PNG Studies**  
Distribution : **Arundel Productions**  
P.O. Box 754  
Glebe 2037 - Australie  
Tél. : (61-2) 660 8306  
Télécopie : (61-2) 552 3708

Après «First contact» en 1982 et «Joe Leahy's neighbours» en 1988, nous retrouvons la saga de Joe et des Ganigas dans: «Black Harvest»! Résumé des épisodes précédents: En 1930, trois chercheurs d'or australiens découvrent une population inconnue à l'intérieur de la Nouvelle-Guinée. De ce premier contact naîtra Joe, fils d'un des explorateurs australien et d'une indigène. Joe a sans doute hérité du goût paternel pour l'aventure car, brisant avec la tradition tout en ménageant les coutumes, il crée une plantation de café et mène une vie à l'occidentale. Il tire profit de ses voisins et familiers, les Ganigas, qui 50 ans après l'arrivée des blancs sont encore dépendants du système tribal. Mais le monde que Joe et sa famille leur laisse entrevoir les fascine. Leurs relations sont souvent cocasses et explosives. Si vous avez suivi jusque là, passons maintenant au dernier épisode: *Black Harvest*. Joe décide d'établir des relations commerciales claires avec les Ganigas. Pour cela, il s'associe avec le chef de tribu Popina Mai, qui est aussi son père adoptif, afin d'exploiter une nouvelle plantation de café. Mais les fluctuations des cours, les impératifs de la récolte et la férocité impatiente des guerres tribales vont faire basculer l'histoire dans le drame.

*After «First Contact» in 1982 and «Joe Leahy's neighbours» in 1988, the saga of Joe and the Ganigas goes on in «Black Harvest». Here is a summary of the first two episodes : In 1930, three Australian gold diggers discover an unknown tribe living in the hinterland of New Guinea. One of the native women gives birth to a half-caste. The child, called Joe, inherits some his father's taste for adventure. Although he still regards his mother's people with respect, Joe soon breaks off with tradition , starts growing coffee and living like a westerner. He takes advantage of his neighbours and his acquaintances, Ganigas who fifty years after the first white man set foot among them still depend upon a tribal system. Joe's lifestyle fascinates them and their relationships are both explosive and comical. In the last episode, Black Harvest, Joe decides to establish clear-cut commercial relations with the Ganinas. He associates with Popina Mai, the Chief of the tribe and Joe's adoptive father, to start a new coffee plantation. However, the fluctuations of the Stock exchange, the demands of harvesting and the hectic ferocity of tribal wars turn the story into a tragedy.*



**Bob Connolly**

Etudes à l'université de Sydney. Journaliste et reporter à la télévision australienne jusqu'en 1979. A publié en 1980 son premier livre **The Fight for the Franklin**.

**Robin Anderson**

Etudes d'économie et de sociologie. Recherches et publications en économie. Depuis 1979, elle travaille avec Bob Connolly.

Ensemble, ils ont réalisé :

- **First Contact**, 1983
- **Joe Leahy's Neighbours**, 1988



**La Ballade du serpent (photo : Klaus Reimer)**



**Black Harvest (d.r.)**



**7 mars, 20 h 30 - Salle Garance**  
**11 mars, 17 h - Studio 5**



## **BROTHER'S KEEPER**

### **Etats-Unis**

116 mn - 1991  
16 mm - couleur

Réalisation, production et montage : **Joe Berlinger, Bruce Sinofsky**  
Images : Douglas Cooper  
Son : Bruce Sinofsky, Mike Karas  
Production : **American Playhouse theatrical films / Creative Thinking International / Hand to Mouth Prod.**  
Distribution : **Creative Thinking International**  
Box 256 - Prince Station/ New York NY 10012 - Etats-Unis  
Tél. : (1 718) 398 4744  
Télécopie : (1 718) 783 1346

Delbert, Bill, Lyman et Roscoe Ward vivent depuis toujours dans la même ferme de quarante hectares, au milieu de l'état de New-York. Ils ont entre cinquante-neuf ans et soixante et onze ans. Célibataires naïfs et presque illétrés, ils occupent deux pièces dans une cabane délabrée, sans eau courante ni téléphone. Depuis leur enfance, Delbert et Bill partagent le même lit. La nuit du 6 Juin 1990, Bill est retrouvé mort dans son lit. Le matin, Delbert est arrêté ; il a avoué le meurtre de Bill par étouffement. Pendant dix mois, il clame son innocence malgré ses premiers aveux. Les 499 habitants de Munnsville pensent que Delbert a signé un document qu'il ne savait pas lire. Ils organisent sa défense et récoltent 10 000 dollars pour le faire libérer sous caution. Le procès s'ouvre le 18 Mars 1991. Delbert est-il coupable?

*Delbert, Bill, Lyman and Roscoe Ward, aged between 59 and 71, have always lived in a 40 hectare farm right in the middle of the state of New York. Those naive and almost illiterate bachelors live in a two-room ramshackle shed with neither running water nor the telephone. Delbert and Bill have shared the same bed since childhood. In the night of June 6, 1990, Bill was found dead in his bed. Delbert was arrested the following morning. He had confessed to suffocating Bill. For the next ten months, he then claimed he was innocent of the murder he had confessed to. According to the 499 inhabitants of Munnsville, Delbert was deceived into signing a document he could not read. They set up a defence committee and collected 10,000 dollars to have Delbert released on bail. The trial is beginning on March 18, 1991. Is Delbert guilty?*

### **Joseph A. Berlinger**

Agé de 30 ans. Directeur de marketing chez Maysles Films, puis producteur exécutif. En 1991, fonde sa propre compagnie avec Bruce Sinofsky, Creative Thinking International. A réalisé **Outrageous Taxi Stories**, 1989.

### **Bruce J. Sinofsky**

Diplômé en 1978 de la New York University Film School. Monteur pour Maysles Films. A collaboré à de nombreux long-métrages documentaires produits par Maysles Films ainsi qu'à plusieurs productions indépendantes. A réalisé **When Summer Ends**.



**8 mars, 17 h 30 - Salle Garance**  
**12 mars, 20 h - Studio 5**

## **LES CARNETS DE SANDOR**

### **Suisse**

49 mn - 1991  
35 mm - couleur  
sous-titres français

Réalisation : **Hugues Ryffel, Mark Hunyadi**  
Images : Hugues Ryffel  
Son : András Horváth, Florian Eidenbenz  
Montage : Kathrin Plüss  
Production : **Pfaeffli & Deriaz Productions** avec la participation de la **SSR/RTSI Télévision Suisse**  
Distribution : **Pfaeffli & Deriaz Productions**  
La Mouna  
CH 1687 Vuisternens - Suisse  
Tél. : (41-37) 55 13 59  
Télécopie : (41-37) 55 13 44

Sándor, 85 ans, est forgeron en Hongrie. Méthodiquement, il relate chaque journée dans des carnets qu'il conserve précieusement depuis cinquante ans : le cheval de son voisin chaussé de neuf au sabot avant droit, la vigne qui souffre du froid, le rêve de la veille. L'histoire de son pays apparaît en filigrane : il a connu l'empire austro-hongrois et la collectivisation forcée. Cette histoire le frappe de plein fouet lorsqu'en 1956, sa fille choisit l'exil : «Quand tu seras là-bas, regarde de temps en temps la Grande Ourse. Je la regarderai aussi en pensant à toi» lui dit-il alors. Mark, le petit fils narrateur, est né en Suisse. Il pose un regard complice sur ce grand-père qu'aucun régime n'a pu briser.

*Sándor, an eighty-five year old Hungarian blacksmith, has methodically depicted the events of his life for the past fifty years. The whole Hungarian history is summoned forth as Sándor leafs through his notebooks and conjures up vignettes from the past — the new shoes fitted on the hooves of his neighbour's horse, vineyards devastated by the cold, and records of his dreams. Sándor's life encompasses both ends of the spectrum of his country's history — from the days of the Austro-Hungarian empire to the times of forced collectivisation. Collectivisation dealt Sándor a hard blow when his daughter chose to leave Hungary in 1956. He told her before she left : «when you are there, look at the Great Bear from time to time. I will do the same and think of you.» The story of this man no regime ever managed to crush is told with sympathy by his grandson Mark, who was born in Switzerland.*

### **Hugues Ryffel**

Né en 1944 à Vevey, Suisse. Chef opérateur de nombreux films suisses, notamment de Jacqueline Veuve (les métiers du bois, Chronique paysanne en Gruyère) et Alain Tanner (La femme de Rose Hill).

**Les carnets de Sándor** est sa première réalisation.

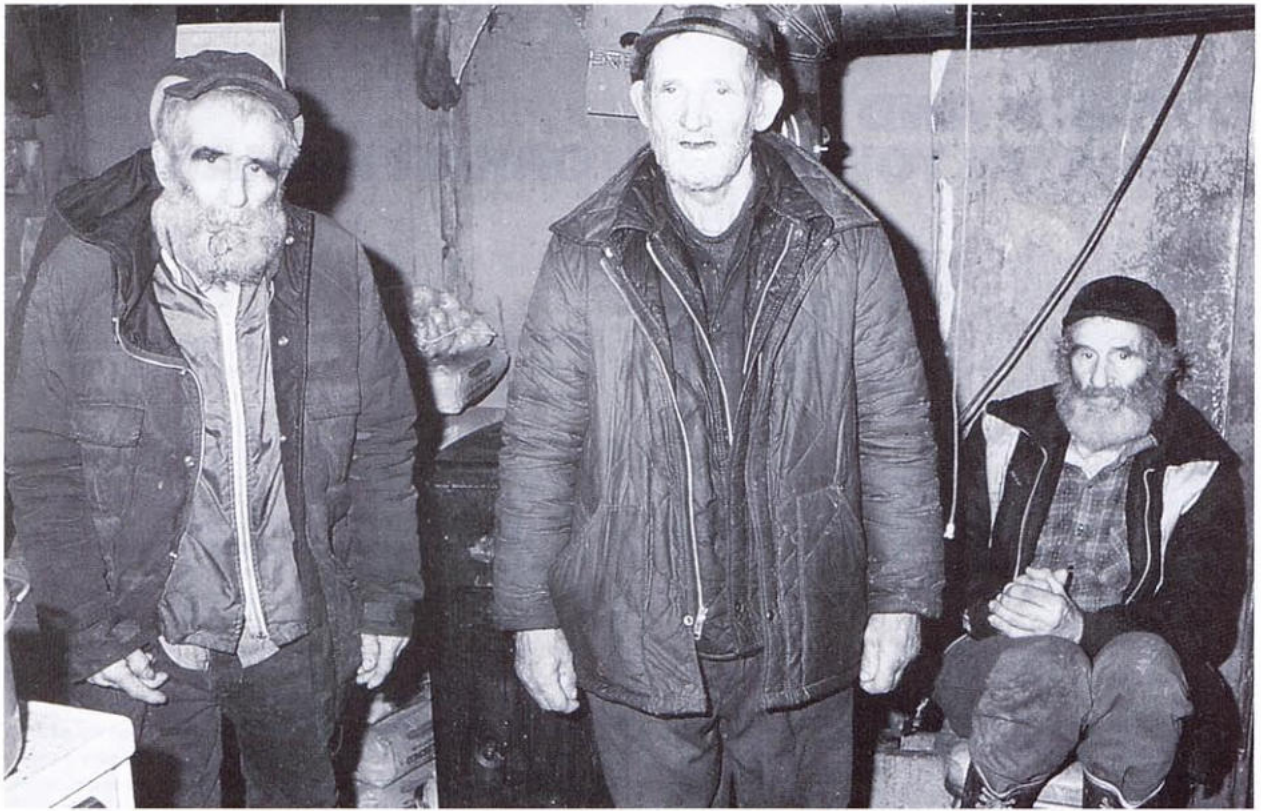
### **Mark Hunyadi**

Né en 1960 à Genève. Licencié en philosophie, histoire et allemand. Critique au Journal de Genève et au quotidien La Suisse de 1982 à 1987.

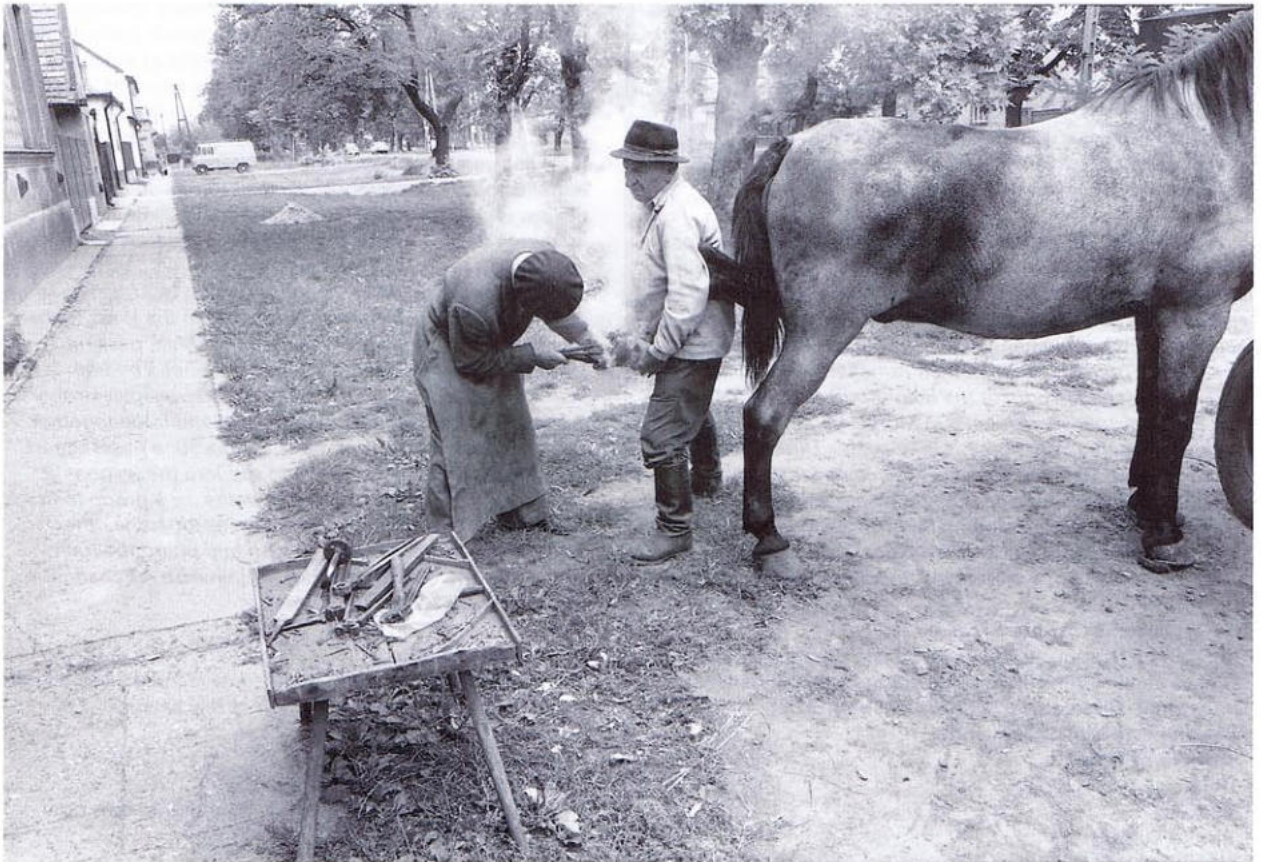


**8 mars, 17 h - Studio 5**  
**12 mars, 20 h 30 - Salle Garance**





Brother's Keeper (photo : Derek Berg)



Les Carnets de Sándor (photo : Mark Hunyadi)



# COW BOY AND MARIA IN TOWN

## Australie

59 mn - 1991  
16 mm - couleur  
sous-tires anglais

Réalisation : **Les McLaren, Annie Stiven**  
Images : Les McLaren, Chris Owen  
Son : Lahui Geita  
Montage : Les McLaren, Annie Stiven  
Production : **Les McLaren** avec la participation de  
**Australian Film Commission / Australian  
Broadcasting corporation / Institute of PNG Studies**  
Distribution : **Jane Balfour Films**  
Burghley House / 35 Fortess Road / London NW5 1AD  
Tél. : (44-71) 267 5392  
Télex : 917632 JBFilm G  
Télécopie : (44-71) 267 4241

Attirés par l'espoir d'un travail et d'une vie plus facile, de nombreux villageois de Papouasie Nouvelle-Guinée viennent grossir les faubourgs des villes. Cowboy et Maria sont venus à la capitale, Port Moresby. Maria est jardinière saisonnière et son mari gardien de nuit. Ils vivent de façon précaire dans une maison de planches. Quand un enfant naît, on lui parle d'abord du village natal : «A Moresby je suis sur terre ; ma maison est au ciel». Lors de son dernier séjour en prison, Cowboy s'est juré de ne plus voler. Il se fabrique une guitare électrique avec du matériel de récupération et chante du rock and roll aux coins des rues. Il est très populaire. Griot moderne, les textes de ses chansons racontent avec beaucoup d'humour la vie des pauvres villageois égarés à Moresby.

*In Papuan New Guinea, the number of villagers leaving for the suburbs of cities increases every year. Like many others hoping for an easier life, Cowboy and Maria have chosen to settle in Port Moresby, the capital city. Maria is a seasonal gardener and her husband works as a night watchman. They lead a precarious life in their ramshackle dwelling. Whenever a child is born in the neighbourhood, he is first told about his native village: « In Moresby I am standing on the earth, whereas my home is in heaven.» During his last imprisonment, Cowboy pledged himself never to steal again. He made his electric guitar himself, using discarded equipment, and started singing in the streets. He is a popular singer now. This modern Griot describes with humour the life poor villagers lost in Moresby have to live.*

## Les McLaren et Annie Stiven

Ont vécu en Papouasie Nouvelle-Guinée durant de nombreuses années, travaillant sur la culture traditionnelle.  
Ont produit **Pikizjaa**, 1972 ; **Kama Wosi**, 1979 ; **Namekas**, 1979. Ont participé à :  
- **Angels of War**  
- **Ileksen**  
- **Tukana**  
- **Senso Daughters**  
- **Man without Pigs**



**7 mars, 14 h 30 - Salle Garance**  
**9 mars, 17 h - Studio 5**

# DAKAR BAMAKO

## Sénégal / France

58 mn - 1991  
35 mm - couleur

Réalisation : **Samba Félix Ndiaye**  
Images : Daniel Guinan  
Son : Roger Benetrex  
Montage : Marie-Françoise Michel  
Production : **Cameras Continentales / FR3 / ORTS** avec la participation du **Ministère de la Culture et de la Communication** (dpt des Affaires Internationales) / **Ministère de la Francophonie / Ministère de la Coopération et du Développement / CNC / Procirep / CFI / LOCO / ACCT**  
Distribution : **Cameras Continentales**  
25, rue du Petit-Musc - 75004 Paris  
Tél. : (33 1) 40 27 99 00  
Télécopie : (33 1) 42 72 83 10

Le Dakar-Bamako est un train légendaire en Afrique. Sur un parcours de 1600 kilomètres, il traverse le Sénégal d'ouest en est et s'en va jusqu'au cœur du Mali à travers les paysages légendaires du Sahel. Il est le lieu d'incessantes activités : Maliens et Sénégalais cohabitent, commercent, vivent et dorment ensemble dans ce marché mobile, marché de village qui se renouvelle à chaque halte durant presque deux jours. Voyageurs clandestins et voleurs élisent domicile sur les toits des wagons pendant le jour et la nuit pénètrent à l'intérieur... Il arrive que le train tempore volontairement pour permettre à un groupe de terminer une prière sur un quai de gare ou pour qu'un autre, disparu dans la brousse, ait le temps de regagner ses places, un bol de riz au poisson à la main... «Bamako ! Tout le monde descend !» Le train arrive quelquefois à l'heure.

*The «Dakar-Bamako» is a legendary train in Africa. Its route covers 1600 kms, crossing Senegal from the West to the East and going deep into the interior of Mali, passing through the legendary landscapes of Sahel. The train is the scene of ceaseless activity. Malians and Senegalese share this moving market in which they live and trade together. Each halt lasts almost two days. Clandestine passsengers and thieves hide on the roof and slip into the wagons at nighttime... The diver sometimes waits for a group to finish saying their prayers on the platform or for some other group to come back from the bush and board the train carrying a bowl of fish and rice. « Bamako! All change! « The train is on time... sometimes...*

## Samba Félix Ndiaye

Né à Dakar le 6 mars 1945. Maîtrise de cinéma à l'Université de Paris-VIII. Monteur, producteur et réalisateur.  
A réalisé :  
- **Perantal**, 1975  
- **Geti Tey**, 1979  
- **Trésor des poubelles**, série de courts-métrages dont **Les Malles**, 1989



**7 mars, 17 h - Studio 5**  
**13 mars, 17 h 30 - Salle Garance**



# EXILES

## Nouvelle-Zélande

52 mn - 1991  
vidéo - couleur  
sous-titres français

Réalisation : **John Anderson**  
Images : Jacek Mieroslowski  
Son : Dick Reade  
Montage : Simon Reece, Annie Collins  
Production : **Janis McArdle** avec la participation de **New Zealand Film Commission / Short Film Fund / TV-3 Network**  
Distribution : **New Zealand Film Commission**  
P.O. Box 11-546  
Wellington - Nouvelle-Zélande  
Tél. : (64 4) 385 9754  
Télécopie : (64 4) 384 9719

À la suite du Pacte germano-soviétique de 1939, 1,6 millions de civils polonais sont déportés dans des camps de travail en Sibérie. Irena, la mère de la réalisatrice est parmi eux. Elle a huit ans. En 1944, elle est libérée avec 734 autres orphelins polonais. La guerre n'est pas terminée, aussi, après un voyage dramatique jusqu'en Iran, ils sont recueillis par la Nouvelle-Zélande. En 1945, on leur offre le choix de retourner en Pologne, afin de rechercher un parent disparu, ou d'être adoptés par des familles du pays. Beaucoup d'entre eux préfèrent rester. La réalisatrice a écouté l'histoire de sa mère et de ses amis. Tous témoignent d'un courage et d'un instinct de survie extraordinaires.

*As a result of the German-Soviet Pact, 1.6 million Polish civilians were sent to labour camps in Siberia. Irena, the filmmaker's mother, was among them. She was only eight years old.*

*She was released in 1944 along with 734 other orphans. As war had not yet ended, they were taken in as refugees in New Zealand, after a terrible journey to Iran. In 1945 they were given the choice of either going back to Poland or being adopted by local families. Many chose to remain in New Zealand. The filmmaker has interviewed her mother and her friends. They all display courage and a remarkable instinct of self-preservation.*

## John Anderson

Producteur de nombreux films documentaires et de fictions pour la télévision ou pour les entreprises.

**Exiles** est sa première réalisation.



8 mars, 20 h - Petite Salle  
13 mars, 17 h - Studio 5



Cowboy and Maria in town (d.r.)



Dakar-Bamako (d.r.)



Exiles (d.r.)



# FH FINDING CHRISTA

## Etats-Unis

55 mn - 1991  
16 mm - couleur

Réalisation : **Camille Billops, James Hatch**  
Images : Dion Hatch  
Son : J.T. Takagi, Tony Smyles, Walt Martin  
Montage : Paula Heredia  
Production : **Camille Billops, James Hatch** avec la participation de **New York State Council of the Arts / New York Foundation for the arts**  
Distribution : **Camille Billops, James Hatch**  
491 Broadway, 7th Fl.  
New York NY 10012 - Etats-Unis  
Tél. : (1-212) 966 3231

Christa Billops : « Mon plus lointain souvenir remonte au jour où tu es partie en voiture en me laissant devant l'orphelinat. Je n'ai pas compris. Je me suis sentie si seule. Pourquoi m'as-tu quittée? »

Camille Billops : « J'ai essayé de te donner autre chose parce que je sentais que tu avais besoin d'une mère et d'un père. Je suis désolée de t'avoir fait souffrir Christa, mais je ne regrette pas mon acte. »

Enceinte de Christa, Camille réalise un jour que Stanford ne viendra pas la chercher et qu'il n'y aura pas de mariage. Elle ne veut pas d'une enfant naturelle mais rêve d'une famille harmonieuse, « comme dans les films ». Lorsque Christa a quatre ans, sa mère l'abandonne alors dans un établissement spécialisé dans l'adoption. En 1980, elle a vingt-deux ans. Elle décide de rechercher sa mère et retrouve sa trace à New York.

*Christa Billops : « My last memory of you is when you drove off and left me at the children's home society. I didn't understand why you left me and I— I felt so alone. Why did you leave me? »*

*Camille Billops : « I was trying to give her something else because I felt she needed a mother and a father. I'm mean I'm verry sorry about her hurt but I'm not sorry about the act. »*

*As Camille was expecting Christa, she realized Stanford would never come back to marry her. She did not want to raise a fatherless child — she dreamed of a harmonious family life, like « those you can see in films ».*

*When Christa was four, her mother abandoned her. In 1980, twenty-two-year old Christa decided to look for her mother and found her in New York.*

## Camille Billops

Réalisatrice, elle est aussi dessinatrice et sculpteur.

## James Hatch

Réalisateur, poète et écrivain.

Ensemble ils ont réalisé :

- **Suzanne, Suzanne**, 1982
- **Older women and love**, 1987



**8 mars, 14 h 30 - Salle Garance**  
**11 mars, 20 h - Studio 5**

# LES FRERES DES FRERES

## France

102 mn - 1991  
35 mm - couleur

Réalisation et images : **Richard Copans**  
Son : Olivier Schwob  
Montage : Stan Neumann  
Production : **Les Films d'Ici / La SEPT / I.N.A.** avec la participation du **C.N.C.** et du **FAS**  
Distribution : **Les Films d'Ici**  
12, rue Clavel  
75019 Paris  
Tél. : (33 1) 42 39 02 00  
Télécopie : (33 1) 42 38 60 44

« De 1954 à 1962, pendant toute la guerre d'Algérie, des Français ont aidé concrètement le FLN en France : hébergements, transports, faux-papiers, passages de frontières, transports de fonds. En pleine guerre coloniale, ils incarnaient modestement l'idée d'un pont entre les deux peuples, algériens et français, et rendaient concrète et quotidienne leur solidarité. » (Richard Copans) Le « réseau Jeanson » témoigne aujourd'hui de cette histoire.

*From 1954 to 1962, a certain number of French People helped members of the Algerian National Liberation Front in France. They provided accomodation, means of transport and false documents. They also helped them cross borders illegally and smuggle secret funds. Because they displayed their feeling of solidarity in concrete ways at the height of the colonial war between France and Algeria, they became the symbol of the link between two peoples. Members of the Jeanson underground movement testify.*

## Richard Copans

Né en 1947 à Paris. Etudes à l'IDHEC. Directeur de la photographie et producteur.

A réalisé :

- **L'heure du laitier**, 1981
- **Soleil noir**, 1983
- **Lubat Musique Père et Fils**, 1984
- **Vida Nova**, 1985
- **Charles Sterling, un chasseur dans la nuit médiévale**, 1989
- **Faire du chemin avec ... René Char**, 1991



**8 mars, 14 h - Studio 5**  
**12 mars, 14 h 30 - Salle Garance**



# HISTORY WILL PROVE OUR INNOCENCE

## Pays-Bas

48 mn - 1991  
vidéo - couleur  
sous-titres français

Réalisation : **Rogier Kappers**  
Images et son : Karen Kuiper, Huib Schoonhoven  
Montage : Maarten Terlaga  
Production : **RongWrong Foundation**  
Alexanderplein 2  
1018 CG Amsterdam - Pays-Bas  
Tél. : (31 20) 62 21175  
Télécopie : (31 20) 66 52422  
Distribution : **Video Persgroep Amsterdam**  
Singel 158 III  
1015 AH Amsterdam - Pays-Bas  
Tél. : (31 20) 62 50644

Novembre 1990, dans un gymnase d'Istanbul.  
«Juges de ce tribunal ! Mon histoire est celle de la torture et des crimes commis au nom de la soi-disant justice !» Ainsi commence la plaidoirie de la défense des trente-six militants de «Dev Sol» accusés «d'appartenance à une association illégale» et emprisonnés depuis dix ans. Au total, 1243 personnes sont accusées. Dehors, une manifestation de soutien essaie d'entrer dans le tribunal. L'équipe de tournage prend des risques en filmant au plus près les événements et montre qu'en Turquie les droits de l'homme ne sont pas toujours respectés.

*November 1990, in a gymnasium in Istanbul. « Judges of this tribunal, my story is that of torture and of crimes committed on behalf of so-called justice.» These are the sentences opening the defence speech for the thirty-six militants charged with illegal political activities and who have already spent ten years in jail. Some 1243 prisoners are now being tried. Outside the gymnasium, a crowd supporting the prisoners tries to force its way into the court room. The crew took high risks in filming from as close as possible the events in order to prove that human rights are not always respected in Turkey.*

## Rogier Kappers

Etudiant en anthropologie à l'université d'Amsterdam.  
**History will prove our innocence** est sa première réalisation.



9 mars, 20 h - Petite Salle  
12 mars, 14 h - Studio 5



Finding Christa (d.r.)



Les Frères des Frères (d.r.)



History will prove our innocence (d.r.)



**THE HOUSE WITH  
THE BANANATREE****Allemagne**

60 mn - 1991  
35 mm - couleur  
sous-titres anglais

Réalisation et montage : **Tatiana Brandrup**  
Images et son : Edgar Gil  
Production : **Horres Film and TV production / Hochschule für Fernsehen und Film, München**  
Kaiserplatz 4  
8 Munich 80 - Allemagne  
Tél. : (49 89) 34 6083  
Télécopie : (49 89) 680 00436  
Distribution : **HFF**  
Frankenthalerstrasse 23  
8 Munich 80 - Allemagne  
Tél. : (49 89) 6800 0434  
Télécopie : (49 89) 6800 0436

Leningrad, juillet 1990. Boris et Natacha âgés de 34 ans sont ingénieurs. Ils décident d'émigrer en Israël, car ici, ils ne voient pas d'avenir pour leur deux enfants. Et puis «il n'y a rien à manger et plus personne n'a d'idéal». Tous les jours, mille juifs soviétiques quittent le pays par avion. Boris et Natacha choisissent de partir en voiture: un voyage de cinq mille kilomètres à travers l'Europe de l'est. Les économies de vingt années de travail servent à acheter une Moskvitch neuve qu'ils comptent revendre avec bénéfice en Yougoslavie ou bien en Grèce. Ils espèrent que la vieille voiture tractant la caravane ne tombera pas en morceaux avant Haïfa. Bien sûr, tout ne se passe pas comme prévu et chaque étape amène son lot de joies, de petits drames ou de déconvenues.

*Leningrad, July 1990. Boris and Natasha, two 34 year old engineers, decide to emigrate to Israel. They can no longer envision a future for their children in Leningrad. And «there is no food and no ideal.» A thousand Soviet Jews leave the USSR every day. Boris and Natasha decide to travel by car. With the savings they have put aside for twenty years, they buy a brand new Moskvic they intend to sell with profit either in Yugoslavia or in Greece. They launch into a 5000 km journey through Eastern Europe. They hope the old car that pulls their caravan will not fall into pieces before they arrive in Haifa. As a matter of course, things sometimes go amiss. each stage of their journey is a series of small pleasures, storms in tea cups, and disappointments.*

**Tatiana Brandrup**

D'origine russe, née à Raleigh (Etats-Unis). Etudes d'anthropologie sociale à Paris et de cinéma à New York et à Munich depuis 1958.

A réalisé :

- **On traveling**, 1987
- **What were you saying about Paris**, 1987
- **Szene**, 1989
- **Der Heizkessel**, 1989
- **All about love** (co-réalisation), 1991



**9 mars, 20 h 30 - Salle Garance**  
**11 mars, 14 h - Studio 5**

**IN AND OUT OF TIME****Etats-Unis**

14 mn - 1991  
16 mm - couleur

Réalisation, images et montage : **Elizabeth Finlayson**  
Son : Ellen Bruno  
Production : **Elizabeth Finlayson / Stanford University et la participation de University films and video association**  
Distribution : **Elizabeth Finlayson**  
909 Westridge Drive  
Portola Valley - CA 94028 - Etats-Unis  
Tél. : (1 415) 854 4458

La grand-mère de la réalisatrice, perd la mémoire. Elle reste assise, de longs moments, le regard vide, coupée de son passé. Puis elle parcourt la maison et soudain s'immobilise comme pour retenir un souvenir fugitif, aussitôt oublié. Sa petite fille la filme avec une immense tendresse et nous fait partager l'amour qu'elle a pour cette femme à travers des histoires d'enfance.

*The memory of the filmmaker's grandmother is failing. She remains sitting for long spells of time, staring into nothingness, cut off from her past. Then she starts rambling through the house, and suddenly comes to a halt as if trying to recapture some fleeting memory bound to vanish as soon as it appears. The documentary reflects its author's feeling of tenderness and love for this old lady through stories conjured up from childhood.*

**Elizabeth Finlayson**

Etudiante à Stanford University. Cinéma et montage sur des productions étudiantes. Disc Jockey sur une radio de Jazz.

**In and out of time** est son premier film.



**12 mars, 17 h 30 - Salle Garance**  
**13 mars, 14 h - Studio 5**



# INTIMATE STRANGER

## Etats-Unis

60 mn - 1991

16 mm - couleur

Réalisation, images, son et montage : **Alan Berliner**  
Production : Alan Berliner, avec le soutien de **Hoso Bunka Foundation, Jerome Foundation, National endowment for the arts, New York Foundation for the arts, New York State Council on the arts, Nichimen corporation, Nichimen American Inc., Parabola arts foundation Inc.**

Distribution : **Alan Berliner**

62 East 87th St. # 2A

New York NY 10128 - Etats-Unis

Tél. : (1-212) 369 2616

Télécopie : (1-212) 481 1976

Qui était Joseph Cassuto, le grand-père du réalisateur ? Juif né en Palestine, installé en Egypte dans les années 30, émigré aux Etats-Unis durant la deuxième guerre mondiale, il passera la majorité de sa vie au Japon, abandonnant onze mois sur douze sa femme et ses enfants à Brooklyn. «Son coeur n'était pas américain. Son coeur était japonais», dit un de ses fils. «En dehors de sa famille, je n'ai jamais rencontré quelqu'un qui le l'aimait pas», rajoute un autre. Il meurt en 1974 et reste une énigme pour les siens. Dix-sept ans après sa disparition, Alan Berliner tente de comprendre ce personnage, au travers de lettres, d'agendas, de photographies et de films, mais aussi de témoignages de sa famille. Joseph Cassuto vivait-il un destin singulier ? Etait-il un homme ordinaire ?

*Who was Joseph Cassuto, the filmmaker's grandfather ? A Jew born in Palestine, he settled in Egypt in the thirties and emigrated to the United States during the Second World War. He spent most of his life in Japan, leaving his family behind eleven months out of twelve. «His heart wasn't in America — it was in Japan», said one of his sons. «Apart from his own family, I've never met anyone who did not love him», said another. This man who died in 1974 is still like a riddle to his family. Seventeen years after his grandfather's death, Alan Berliner tries to understand his character through letters, diaries, photographs, films, and also through his family's memories. Did Joseph Cassuto have a unique destiny, or was he an ordinary man ?*

## Alan Berliner

A travaillé sur de nombreux films depuis 18 ans. Enseignant au Hunter College et à la New School (New York). Est également monteur et réalisateur d'œuvres d'art médiatiques, en particulier des «audio-sculptures» et des installations audio-interactives.

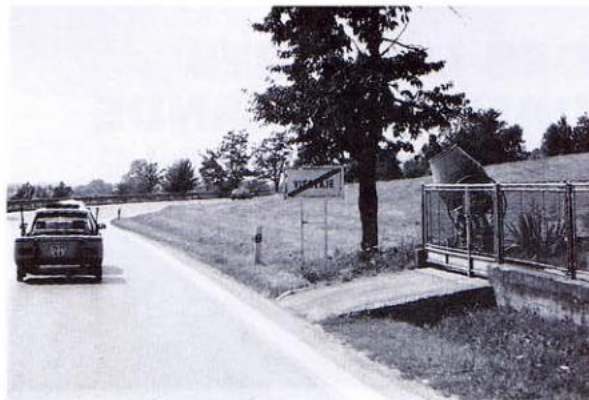
A réalisé :

- **The Family album**, 1987

●■

**9 mars, 20 h 30 - Salle Garance**

**11 mars, 14 h - Studio 5**



**The House with the bananatree (d.r.)**



**In and out of time (d.r.)**



**Intimate stranger (d.r.)**



## DES LUMIERES DANS LA GRANDE NOIRCEUR

**Québec / Canada**

90 mn - 1991  
16 mm - couleur

Réalisation : **Sophie Bissonnette**

Images : Martin Leclerc

Son : Marie-France Delagrave

Montage : Dominique Sicotte

Production : **Les Productions Contre-Jour** avec la participation de **Telefilm Canada / Société Générale des Industries Culturelles, Québec / Conseil des Arts du Canada / Ministère de la Communication du Canada / O.N.F. / TV5 Québec-Canada / Radio Québec**

Les Productions Contre-Jour

5352, rue Waverly / Montréal (Québec) H2T 2X9 - Canada  
Tél. : (1 514) 271 6180

Distribution : **Cinéma Libre**

4067, boulevard St-Laurent # 403

Montréal (Québec) H2W 1Y7 - Canada

Tél. : (1 514) 849 7888

Télécopie : (1 514) 849 1231

A travers les «lumières» d'une femme de 86 ans, dotée d'une mémoire étonnante et dont la verve et l'humour ne tarissent pas avec l'âge, le film voyage dans l'histoire du Québec du début du siècle jusqu'aux années de la «Grande Noirceur». Féministe, pacifiste, syndicaliste, communiste et très fière d'être juive, Léa Roback sera sur toutes les lignes de front qui marquent ces années riches en bouleversements sociaux. Le film traverse cette histoire avec les souvenirs de Léa, des archives sonores et visuelles et des rencontres avec ses amies d'enfance ou de lutte. Mais pour elle, l'histoire doit plutôt servir à mieux comprendre l'actualité et pour une femme éprise de justice sociale, les causes ne manquent pas aujourd'hui: militante pour la paix, Léa distribue des tracts dans la rue, à 86 ans, par 20° au dessous de zéro.... (Sophie Bissonnette)

*The film delves into the recollections of an eighty-year old lady whose amazing memory, witty eloquence and sense of humour are still vivid. Her memories encompass the history of Quebec from the beginning of the century to the years of the «Great Darkness». Lea Roback, a staunch feminist, a pacifist, an unionist, and a communist proud of her Jewish roots, has taken part in all the major social movements of the past decades. The film unravels her memories and is based on written records, old documentaries and interviews with Lea's childhood friends and comrades in arms. According to Lea, history should help us understand the present. Today, this eighty-year old lady who still champions social justice distributes pamphlets advocating peace even when it is 20° below zero...*

**Sophie Bissonnette**

Née en 1956. Etudes de sociologie et de cinéma. Assistante monteuse et enseignante de cinéma. Fonde Les Productions Contre-jour en 1983. A réalisé :

- **Une histoire de femmes** (co-réalisatrice), 1979

- **Quel numéro - what number ?**, 1985

- **l'Amour ... à quel prix ?**, 1988



**7 mars, 14 h - Studio 5**

**11 mars, 20 h 30 - Salle Garance**

## LUMUMBA - LA MORT DU PROPHETE

**Allemagne / Suisse / Haïti**

68 mn - 1991  
16 mm - couleur

Réalisation : **Raoul Peck**

Images : Mathias Kälin, Philippe Ros

Son : Martin Witz, Eric Vaucher

Montage : Eva Schlensag, Aïlo Auguste

Production : **Velvet Film / Cinemamma avec la participation de DRS / La SEPT / RTBF «Carré Noir» / EDA / EDI / Centrum 66 / COE / ABP / Berliner Filmförderung FKT**

Velvet Film

72, Ansbacher Strasse

1000 Berlin 30 - Allemagne

Tél. : (49 30) 218 4264

Distribution : c/o Frouma Film International

14, rue de l'Atlas

75019 Paris

Tél. : (33 1) 42 39 24 25

Télécopie : (33 1) 42 39 56 22

Un jour de l'année 1962, un enfant d'Haïti rejoignait son père, un cadre coopérant au Congo. Deux ans plus tôt, Patrice Lumumba trouvait la mort au Katanga. A partir d'une photographie trouvée par sa mère, où figure le leader congolais, l'enfant devenu cinéaste réalise trente ans plus tard un documentaire sur le prophète de l'indépendance africaine. «Que dire d'une histoire de meurtre vieille de trente ans? Son message s'est perdu, son nom est resté!» Raoul Peck voyage dans le temps à travers les témoignages et les archives et mène une réflexion sur l'assassinat politique.

*The filmmaker was only two years old when his family left Haiti in 1962. His father was already in the Congo, where he worked as a V.S.O. executive. Two years before, Patrice Lumumba had been killed in Katanga. A photograph found by the filmmaker's mother featuring the Congolese leader is the starting point for a documentary devoted to the prophet of African independence. «What can be said about an assassination that took place 30 years ago? Lumumba's message has been lost, but his name has remained!» Raoul Peck explores the mystery of Lumumba's death through various written and oral testimonies. His documentary is a reflexion upon political assassination.*

**Raoul Peck**

Né en 1953 à Port au Prince, Haïti. Etudes d'ingénieur économiste de 1974 à 1981. Journaliste et photographe de 1980 à 1985.

Académie du Film et de la Télévision de Berlin (1982 à 1987).

A réalisé :

- **De Cuba traigo un cantar**, 1982

- **Leught**, 1983

- **Exzerpt** (vidéo expérimentale), 1983

- **Burial**, 1983

- **Le Ministère de l'intérieur est de notre côté** (co-auteur), 1984

- **Merry Christmas Deutschland**, 1984

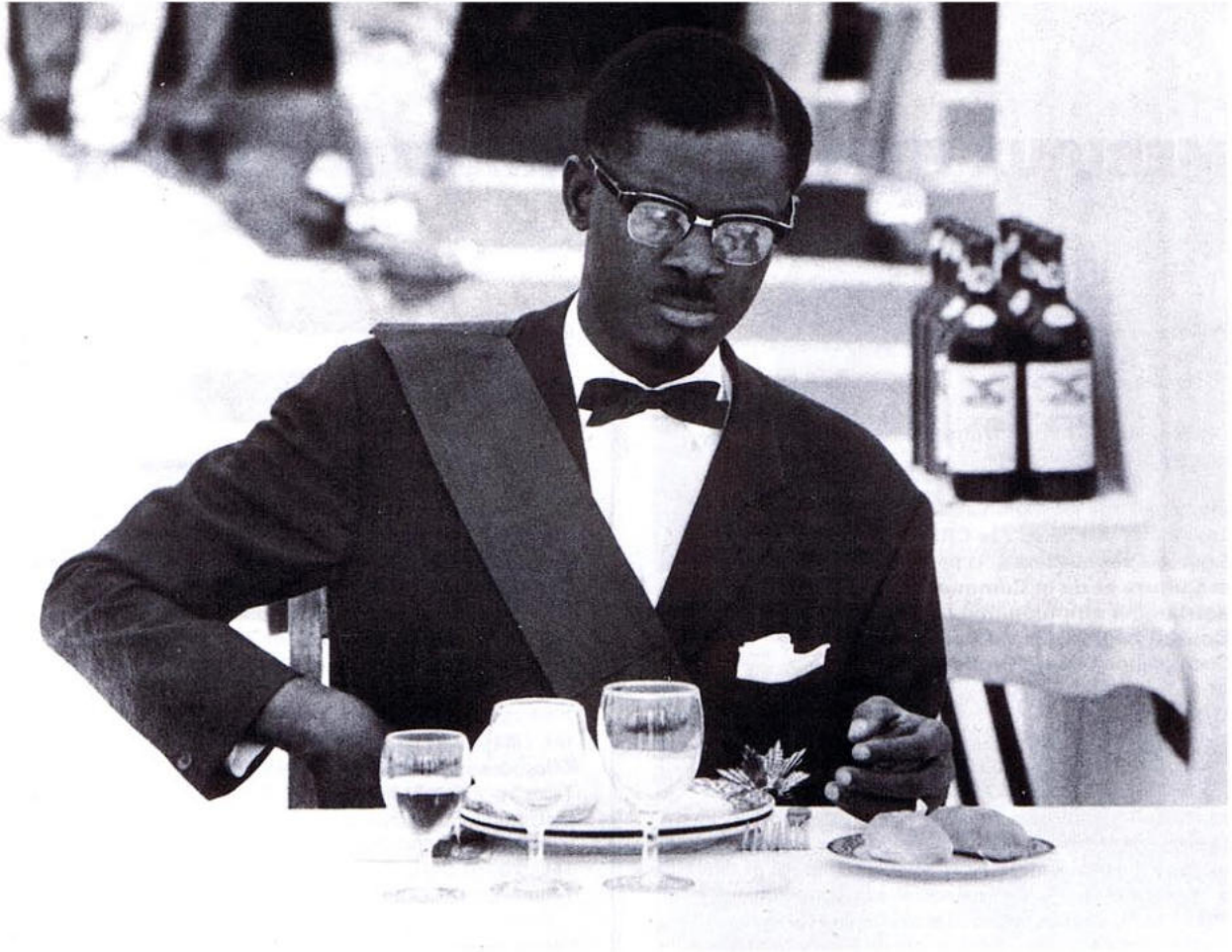
- **Haitian corner** (fiction), 1987-1988



**7 mars, 20 h - Studio 5**

**11 mars, 17 h 30 - Salle Garance**





Lumumba (photo : Robert Lebeck)



Des Lumières dans la grande noirceur  
(photo : Martin Leclerc)



Lumumba (d.r.)



## MÉRIAUX FRÈRES

## France

26 mn - 1991

16 mm - couleur

Réalisation : **Christian Delœuil**

Images : Nurith Aviv

Son : Philippe Fabri

Montage : Isabelle Martin

Production : **La SEPT / le CRRAV Nord Pas-de-Calais / Square Productions** et la participation du **Ministère de la Culture et de la Communication - Direction du patrimoine ethnologique / C.N.C. / DRAC Nord / Conseil Régional Nord Pas-de-Calais.**

Distribution : **Square Productions**

24, rue de la Faisanderie

75116 Paris

Tél. : (33 1) 47 27 19 27

Télécopie : (33 1) 44 05 03 96

La maison Mériaux est le temple/théâtre de la quincaillerie. Elle est l'expression la plus sacrée de cette activité, du moins à mes yeux attachés au souvenir que j'ai gardé depuis ma première visite alors qu'aspirant bricoleur, je jetais mes quelques économies derrière la caisse mystérieusement séparée du reste du lieu par une vitre de plexiglas usé par les ans. C'est pour partager ce morceau de mon patrimoine intime que j'ai réalisé ce film.  
(Christian Delœuil)

*Mériaux Brothers' is the Mecca of hardware shops. It is the hallowed ground of ironmongery — at least to me who can still remember it as I saw it for the first time when I, an aspiring handyman, threw my savings behind the cash register mysteriously partitioned off from the rest of the shop by a piece of plexiglass worn out by time. I made this film to share this fragment of my inner heritage with the audience.*

**Christian Delœuil**

Né en 1949. Professeur de lettres-histoire dans un L.E.P. A fondé en 1982 un groupe de production de courts métrages : Images en Pays Franc.

A réalisé :

- **Congés payés**, 1972
- **Cet homme derrière la vitre**, 1980
- **Thanatos**, 1982
- **Terrils**, 1982
- **Des chiffres et des lettres**, 1982
- **Au pays d'Amara**, 1984
- **Sabatier**, 1985
- **Mais**, 1987
- **Internationales**, 1987



**8 mars, 20 h - Studio 5**  
**13 mars, 14 h 30 - Salle Garance**

## MIXED FEELINGS

## Pays-Bas

56 mn - 1991

16 mm - couleur

sous-titres anglais

Réalisation : **Karin Junger**

Images : Peter Brugman

Son : Stephan Warnas

Montage : Leo de Boer

Production : **Jura Film Productions / Humanistische Omroepstichting** et le soutien de **Stichting coproductiefonds binnenlandse omroep / Humanistisch instituut voor ontwikkelingssamenwerking / Commission of the european communities.**

Donker Curtiusstraat 7-314

1051 JL Amsterdam - Pays-Bas

Tél. : (31 206 811 338)

Télécopie : c/o Unit 314 : (31 206) 86 5661

Télex : c/o Unit 314 : 10645 HB TEL

Distribution : **Cor Koppies Distributions**

P.O. Box 5242 / Amsterdam - Pays-Bas

Tél. : 20 767 841

Télex : 18287 CKOPP NL

Walter est noir et Karin, blanche. Pour eux, la vie est assez facile en Hollande. Mais d'autres couples mixtes, dans certaines régions du monde, paient très cher leur différence. Jerry et Annette en font la douloureuse expérience. Leur mariage a fait la une de tous les journaux sud-africains. Le père d'Annette en est mort. Jerry est souvent menacé. Roméo et Juliette des temps modernes, de quelles humiliations parlent-ils le soir dans leur township, après avoir refermé la porte sur eux ? Karin et Walter partent à la recherche de ces héros de l'amour. Leur rencontre d'abord difficile devient vite complice.

*Walter is black, Karin is white. Life is rather easy for them in Holland. The situation is not the same for other mixed couples who have to pay a heavy price for their difference in other parts of the world. Jenny and Annette's experience is a painful one. Their wedding was front page news in South African daily newspapers. Annette's father died as a result of the hate campaign. Jerry's life has already been threatened several times. What humiliation do those modern times Romeo and Juliet talk about at night in their township, once they have closed their front door ? Karin and Walter went to South Africa to meet those heroes of ill-starred love. At first strained, their relationship gradually ripened into friendship.*

**Karin Junger**

Née le 15 janvier 1957. Étudie le français, la littérature et la communication à l'Université d'Amsterdam. Productrice et réalisatrice à la télévision hollandaise.

A réalisé notamment :

- **Birthplace unknown**, 1988
- **The unnatural death**, 1989
- **The judgement**, 1989



**7 mars, 14 h 30 - Salle Garance**  
**9 mars, 17 h - Studio 5**



# L'OMBRE DU CHASSEUR

France / Bulgarie

49 mn - 1991

16 mm - couleur

sous-titres français

Réalisation : **Gueorgui Balabanov**

Images : Krasimir Kostov

Son : Frederic Loth

Montage : Evguenia Tasseva, Frederic Austin

Production et distribution : **Bipa Productions / La SEPT / STF EKTRAN** avec la participation du **C.N.C.**, du **Ministère des Affaires Etrangères**, du **Ministère de la Culture et de la Communication, D.A.I.**

Bipa Productions

6, rue de l'Arrivée

75015 Paris - France

Tél. : (33 1) 45 43 32 27

Télécopie : (33 1) 45 42 92 80

L'histoire d'une famille et d'un pays marqués par 45 ans de communisme. Les rêves d'un socialisme utopique du grand-père, chasseur d'éléphants en Afrique. La résignation de son fils brisé par ses séjours dans les goulags bulgares et le pragmatisme cynique du petit fils, camionneur impliqué dans tous les trafics énigmatiques des camions bulgares. Le destin de ces trois hommes prend toute sa signification dans l'année de l'effondrement du communisme où fut tourné ce film. (Gueorgui Balabanov)

*The film deals with the story of a family through 45 years of communism and the different attitudes adopted from one generation to the next. It shows the utopian socialist dreams of the grandfather, a former elephant hunter in Africa. It also depicts the feelings of resignation of his son, a man whose life was ruined by years spent in Bulgarian labour camps. The grandson, a truckdriver engaged in various mysterious dealings involving Bulgarian trucks, displays cynical pragmatism. Those three men's destiny is endowed with true significance with the downfall of communism which took place when the film was being shot.*

**Gueorgui Balabanov**

Né le 15 juillet 1951, de nationalité bulgare. Etudes d'art dramatique à Sofia.

A réalisé :

- **Commémoration**, 1981
- **Solo pour un cor anglais**, 1984
- **Bateau rêvé**, 1986
- **Sous le chapiteau**, 1988
- **La marche des chasseurs**, 1989

●■

8 mars, 17 h - Studio 5

12 mars, 20 h 30 - Salle Garance



Meriaux Frères (d.r.)



Mixed feelings (d.r.)



L'ombre du chasseur (d.r.)



# ON NE VIT QU'UNE FOIS

## Belgique

52 mn - 1991

16 mm - couleur

Réalisation : **Miel van Hoogenbemt**

Images : Louis Philippe Capelle

Son : Philippe Sellier, Ricardo Castro, Paul Heymans

Montage : Olivier van Malderghem

Production : **Centre de l'Audio-visuel à Bruxelles / Miel van Hoogenbemt / RTL / TV1, avec la participation du Ministère de la Communauté française de Belgique / Loterie Nationale**

Distribution : **Centre de l'Audio-visuel à Bruxelles**

18, rue Joseph II

B-1040 Bruxelles - Belgique

Tél. : (32-2) 218 40 80

Télécopie : (32-2) 217 91 97

Vieillir. Personne n'y échappe. Certains s'en inquiètent. Ils ont peur parce que la vieillesse annonce la mort et qu'en attendant elle signifie le plus souvent la solitude ou la dépendance. Est-il possible de vieillir autrement, de garder jusqu'au bout une qualité à sa vie, de continuer à éprouver des sentiments forts : amour, haine, fidélité, d'espérer le bonheur, en un mot, de vivre jusqu'au bout. Le réalisateur a rencontré des personnes âgées, des couples anciens, d'autres qui se sont usés ou déchirés, des hommes et des femmes solitaires. D'autres encore qui viennent de découvrir l'amour au coeur de leur grand âge. (Miel van Hoogenbemt)

*Growing old. No one can avoid it. But many worry about it, anxious because old age announces death, and in the meantime so often betokens loneliness or dependence. Is there some other way of growing old, of maintaining to the last the quality of one's life, the ability to feel intense emotions... love, hate, loyalty, hopes of happiness... in a word, of living to the very end. The filmmaker meets the old : the weathered couples ; the solitary men and women whose relationships wore down or broke apart ; and still others who only discovered love in the heart of their seasoned age.*

## Miel van Hoogenbemt

Né en 1958. A également réalisé des films d'entreprises et des films publicitaires.

A réalisé notamment :

- Je parle Français comme Tarzan, 1985
- Une mouche dans la salade, 1989 (co-réalisé avec Caroline Strubbe)
- Innocents abroad, 1990 (co-réalisé avec Les Blank)
- De Pechvogels (fiction), 1987
- Loin d'ici (fiction), 1985
- Shocking Manjira and the cardboard box, 1990 (co-réalisé avec Caroline Strubbe)



7 mars, 20 h - Studio 5

11 mars, 17 h 30 - Salle Garance

# PICTURES FROM A REVOLUTION

## Etats-Unis

88 mn - 1991

16 mm - couleur

sous-titres anglais

Réalisation et montage : **Alfred Guzzetti,**

**Susan Meiselas, Richard Rogers**

Images : Richard Rogers

Son : Alfred Guzzetti

Production : **GMR Films** avec la participation de **BBC TV / Paneikon films Rome / Milton Fund / Jerome Foundation**

GMR Films / 167 Babcock Street

Brookline MA 02146 - Etats-Unis

Tél. : (1 617) 731 9697 / 495 3251

Distribution : **Kino International** (Etats-Unis seulement)

333 W. 39th Street / New York NY 10018 - Etats-Unis

Tél. : (1 212) 629 6880

Télécopie : (1 212) 714 0871

Susan Meiselas est photographe. En 1978-1979, elle a couvert les événements au Nicaragua pour l'agence Magnum. 10 ans plus tard, elle revient dans ce pays, son recueil de photos sous le bras et interroge les lieux et les personnages qu'elle a immortalisés. Les fresques à la gloire de la révolution se sont écaillées. Les gens ont vieilli; certains sont morts ou ont disparus; les plus jeunes peinent à s'identifier. D'autres, dans le camp des vaincus, préfèrent ne pas se reconnaître. «La photo arrête le temps, mais pour les gens, le temps ne s'arrête pas.»

*Susan Meiselas is a photographer. In 1978 she was sent by the Magnum Agency to cover the events in Nicaragua. When she returns to Nicaragua ten years later, she visits the places and interviews the people she immortalised on her photographs ten years before. The frescoes painted on the walls to glorify revolution are flaking off. People have grown old. Some are already dead or have disappeared. The younger generation's quest for identity is difficult. The vanquished prefer not to come forward. «Photography brings time to a standstill — but for people, time flies on.»*

## Richard P. Rogers

Producteur et enseignant de cinéma à l'Université d'Etat de New York. A co-produit et réalisé de nombreux films, notamment pour des musées américains.

## Susan Meiselas

Photographe, membre et vice-présidente de l'agence Magnum. A couvert notamment les hostilités au Nicaragua, ce qui lui a valu de nombreux prix. A publié deux livres, **Nicaragua 1978-79** et **Carnival Strippers**.

## Alfred Guzzetti

Réalisateur indépendant de documentaires et de films expérimentaux. Professeur et Président du Department of Visual and Environmental Studies à Harvard. A réalisé notamment :

- Family Portrait Sitings, 1971-75
- Scenes from Childhood, 1977-80
- Beginning Pieces, 1981-85



12 mars, 17 h 30 - Salle Garance

13 mars, 14 h - Studio 5



# PORTRAITS EN ALTITUDE - LOUISA ALLAMAND

## France

17 mn - 1991

35 mm - noir et blanc

Réalisation : **Aline Luque**

Images : Jean Gaumy, Arnaud Legrain, Odile Pellissier

Son : Aline Luque, Florence Hermitte

Montage : Aline Luque, Odile Pellissier

Production : **La culture pour vivre / Le Centre d'Art de**

**Flaine**

51, rue de Varenne

75007 Paris

Tél. : (33 1) 42 22 93 58

Distribution : **Victoire Dubruel**

40, rue du Château d'Eau

75010 Paris

Tél. : (33 1) 42 06 82 14

Télécopie : (33 1) 42 01 28 92

Louisa Allamand est une agricultrice à la retraite dans un petit village de Haute Savoie. De 1978 à 1982, trois photographes et un magnétophone se succèdent dans sa ferme des Hauts Choseaux. Mais Louisa ne se laisse plus photographier depuis l'âge de 30 ans, «depuis qu'elle a vu des photos de personnes âgées abandonnées dans une poubelle.....». Alors, elle raconte avec beaucoup de pudeur et de nostalgie le moment où elle a cessé de rêver. Elle témoigne du travail des femmes, si pénible dans l'agriculture de haute montagne et de la solitude: «les enfants ça nous quitte et les maris ça nous comprend pas.» Aujourd'hui elle se sent vieille, «épuisée de l'intérieur».

*Louisa Allamand is a retired farmer who lives in a small village in Haute Savoie. From 1978 to 1982, three photographers and a sound engineer visited her in her farm, the Hauts Choseaux. But Louisa has never let herself be photographed since she was thirty, «ever since she saw some photographs of elderly people lying in dust bin.» She nostalgically and modestly describes the moment when she ceased to dream. She draws a terrible picture of the life she and other farmers lead in those mountains, of their work and their feeling of loneliness. « Children leave you and husbands just can't understand you.» Today she feels old, as if «emptied from within».*

## Aline Luque

Née le 22 mai 1949 à Oran, Algérie. Etudes d'art et d'architecture. A participé à plusieurs expositions d'art contemporain.

A réalisé :

**Rencontre de Jean Tinguely, sculpteur et Maurice Jacquard, ferrailleur**

●■

**7 mars, 14 h - Studio 5**

**11 mars, 20 h 30 - Salle Garance**



**On ne vit qu'une fois (d.r.)**



**Pictures from a Revolution (photo: Susan Meiselas)**



**Portraits en altitude - Louisa Allemand  
(photo : Odile Pellissier)**



# PROMENY PRÍTELKYNE EVY

## LES METAMORPHOSES DE MON AMIE EVA

### Tchécoslovaquie

21 mn - 1991  
35 mm - couleur  
sous-titres anglais

Réalisation et montage : **Drahomíra Vihanová**

Images : Ivan Vojnár

Son : Jan Storek

Production : **Krátký Film**

Jindrisská 34 / 11207 Praha 1 - CSFR Tchécoslovaquie

Télex : 122 059

Télécopie : (2) 223 129

Distribution : **Filmexport**

Václavské nám. 28

11145 Praha 1 - Tchécoslovaquie

Télex : 122 259

Télécopie : (42 2) 358 432

Eva Olmerova est une chanteuse de jazz. Pour elle, vieillir est une douleur quotidienne qu'elle tente d'oublier dans la musique. «J'ai 56 ans, je connais la vie. Quand la vie aura un autre goût que dans ta jeunesse, tu auras l'impression de vivre dans un quartier vide où l'un n'a pas le temps pour l'autre et tous ne cherchent qu'à tergiverser désespérément.» Elle chante toujours «My funny Valentine», d'une voix un peu cassée par l'alcool et le tabac, s'abandonnant toujours, une dernière fois...

*Eva Olmerova is a jazz singer. Growing old is an agony she goes through every day and tries to forget through music. «I'm 56 and I've been through a lot in my life. When your life feels different than it used to when you were younger, it will be as if you were living in a deserted neighbourhood where nobody has time for anybody, where decisions are desperately postponed.» She still sings « My funny Valentine» in a voice broken by too much alcohol and too many cigarettes, abandoning herself to the joy of singing for an ultimate time...*

### Drahomíra Vihanová

Née le 31 juillet 1930. Etudes de musicologie puis de réalisation et montage à la Faculté de Cinéma de Prague. Depuis 1985 travaille au «Krátký film Praha» comme réalisatrice. A réalisé depuis son premier film en 1964, **The fugue on black keys, 26 films** dont les plus récents :

- **Eagle is the sign**, 1980
- **The days counted**, 1980
- **The day of the chief engineer**, 1981
- **A garden full of nappies**, 1982
- **Conversations**, 1983
- **Questions for two women**, 1984
- **Obsession**, 1985
- **Variations on the theme a search for shapes**, 1986
- **Dukovany, a seething cauldron**, 1987
- **Radotin sound or a musician's confession**, 1988
- **Behind the window**, 1989
- **One day at Annecy**, 1989

●  
9 mars, 14 h 30 - Salle Garance  
12 mars, 17 h - Studio 5

# RAISONS D'ETAT

### France

52 mn - 1991  
16 mm - couleur  
sous-titres anglais

Réalisation : **Francis Allegret, Isabelle Benkemoun**

Images : Nurith Aviv

Son : François Waledisch

Montage : Jean-François Naudon

Production : **Les Films d'Ici** avec la participation de **SOFICA Lumière / FR3 / RTSR / RTBF / CNC / Fond d'Action Sociale / Ministère des Affaires étrangères - secrétariat général de la CEE / Ministère de la Justice / Fonds des Nations Unies pour les victimes des tortures**

Les Films d'Ici

12, rue Clavel - 75019 Paris - France

Tél. : (33-1) 42 39 02 00

Télex : 240 173 F

Télécopie : (33-1) 42 38 60 44

Distribution : **Films d'Ici Distribution**

145, rue de Belleville - 75019 Paris - France

Tél. : (33-1) 42 06 06 24

Télécopie : (33-1) 42 06 06 23

A Paris, la rencontre avec ceux qui ont été torturés dans différents pays du monde : une expérience qui laisse des traces ineffaçables, des hommes et des femmes marqués dans leur chair et leur esprit. Karinkan était un jeune cadre en Guinée Conakry. Fanny était infirmière au Chili, elle soignait les militants blessés. Saïd avait 13 ans lorsqu'il a été arrêté par l'armée française en Algérie. Raconter sa torture, c'est souvent la revivre. Avec douleur et difficulté, chacun s'engage dans le récit de ce qu'il a vécu. Et ces histoires n'en font plus qu'une seule : celle de l'homme seul, nu, face à un pouvoir qui cherche à le briser.

*Karinkan, Fanny and Saïd recount their experience of torture — an experience which has left their minds and their bodies irretrievably impaired. Karinkan was a junior executive in Guinea. Fanny, a former nurse, attended on wounded militants in Chile. Saïd was only thirteen years old when he was arrested by French officers in Algeria. For all of them, the narrative of their experience is tantamount to undergoing the trauma of torture once again. Each account is told with candour, and fraught with painful memories. The different stories finally merge into a single one — that of man alone, utterly defenceless when in the hands of a power intent on crushing him.*

### Francis Allegret

Né en 1956. Acteur et metteur en scène de théâtre.

### Isabelle Benkemoun

Née en 1962. Actrice et metteur en scène de théâtre.

**Raisons d'Etat** est leur première réalisation cinématographique.

●■  
7 mars, 17 h - Studio 5  
13 mars, 17 h 30 - Salle Garance





Portraits en altitude - Louisa Allamand (photo : Odile Pelissier)



Raisons d'Etat (photo : Lorenzo Virgili)



Promeny přítelkyne evy (d.r.)



# THE REINCARNATION OF KHENSUR RINPOCHE

## Grande-Bretagne

62 mn - 1991  
16 mm - couleur  
sous-titres anglais

Réalisation : **Tenzing Sonam, Ritu Sarin**  
Images : Andrew Carchrae  
Son : Ritu Sarin, Mike Shoring  
Montage : Paul Shepard  
Production et distribution : **White Crane Films**  
330 Harrow Road  
London W9 2HP - Grande-Bretagne  
Tél. : (44 - 71) 266 4259  
Télécopie : (44 - 71) 286 4739

Teshi Tsering est un petit garçon de quatre ans et il vit au Tibet, annexé par la Chine en 1950. Il est la réincarnation de Khensur Rinpoche, un moine bouddhiste mort depuis 4 ans mais il ne le sait pas encore. Avec des milliers d'autres moines, Chozeny a suivi le Dalai Lama exilé en Inde. Khensur Rinpoche était son maître spirituel et en fervent disciple, il prie pour sa réincarnation. Un jour, l'oracle lui annonce que son plus cher désir est enfin exaucé. Chozeny part à la rencontre de Teshi Tsering. Le disciple d'autrefois devient le père attentionné d'un enfant de quatre ans.

*Teshi Tsering is a four year old little boy who lives in Tibet, annexed by China in 1950. He is the reincarnation of Khensur Rinpoche, a Tibetan monk who died four years before, but the little boy does not know about it yet. Along with thousands of other monks, Chozeny followed the Dalai Lama in exile in India. Khensur Rinpoche was his spiritual guide. A dedicated disciple, he prays for his spiritual guide's reincarnation. One day the oracle reveals that his most cherished dream has come true. Chozeny sets off to find Teshi Tsering. Khensur Rinpoche's former disciple thus becomes the attentive father of a four year old child.*

## Tenzing Sonam

Né en 1959 à Darjeeling, Inde. Etudes d'économie à Delhi University et de journalisme et documentaire aux Etats-Unis.

## Ritu Sarin

Née en 1959 à New Delhi, Inde. Etudes d'économie à Delhi University et d'art aux Etats-Unis.

Ensemble ils ont réalisé :

- **Mark Pauline : Mysteries of a mechanical mind**, 1985 (Tenzing Sonam)
- **The New Puritans : The Sikhs of Yuba city**; 1986
- **A Buddhist monk**, 1988
- **A man of peace**, 1989
- **The Tibet question**, 1989



**7 mars, 17 h 30 - Salle Garance**  
**9 mars, 14 h - Studio 5**

# ROOM TO LIVE

## Grande-Bretagne

38 mn - 1991  
16 mm - couleur  
sous-titres anglais

Réalisation, images, son et montage : **Simon Everson, Marian Stoica**  
Production : **The NFTS / Polish Film school PWSFJITU**  
Distribution : **The NFTS**  
Beaconsfield Studios  
Station Road  
Beaconsfield, Bucks HP9 1LG - Grande-Bretagne  
Tél. : (44 494) 671234  
Télécopie : (44 494) 674042

Lodz, centre polonais de l'industrie textile est en pleine récession. Depuis 15 ans, la famille de Janusz est en attente d'un appartement. Ils sont 4 et habitent une seule pièce de quelques m2, au dernier étage d'un immeuble délabré. Janusz est chauffeur de bus. Le manque de place l'oblige à travailler la nuit. Comme dans un jeu de « casse-tête », chaque personne qui se déplace dans un espace aussi réduit, chaque objet que l'on utilise entraîne le déplacement de tous les autres.

*Lodz is a textile industry centre in full recession. Janusz's family has been waiting to be given a flat for 15 years. Janusz, his wife and their two children live in a single tiny room on the upper floor of a dilapidated building. Janusz is a bus driver. The lack of space at home has compelled him to work on the night shift. Family life has come to look like a jigsaw puzzle. Whenever someone tries to take an object in so small a place, a series of shifts for the surrounding objects is immediately triggered off.*

## Simon Everson

Etudes d'Art graphique (photographie, video, films). A travaillé pour la télévision et sur plusieurs films commerciaux et pédagogiques comme opérateur, monteur, réalisateur ou producteur. Etudiant à la NFTS depuis 1988. A réalisé :

- **Cop Shop**, 1988 (co-réalisateur)

## Marian Stoica

Née à Bucarest, Roumanie. Etudes de chimie, de communication visuelle, de théâtre, de cinéma scientifique et de vidéo (Berlin).

A réalisé :

- **Ubi, Andreas and family Ferko**, 1987
- **Cop Shop**, 1988 (co-réalisateur)



**7 mars, 17 h 30 - Salle Garance**  
**9 mars, 14 h - Studio 5**



# SCHNAPS IM WASSERKESSEL

## DU SCHNAPS DANS LA BOUILLOIRE

### Allemagne

76 mn - 1991

16 mm - couleur  
sous-titres anglais

Réalisation : **Hans-Erich Viet**

Images : Peter van den Reek

Son : Annegret Fricke

Montage : Petra Heymann

Production et distribution : **Viet-Film Produktion /  
Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin/ ZDF /  
DFFB**

Postfach 1729

Pommernallee 1

D 1000 Berlin 19

Tél. : (49 30) 303 071

Télécopie : (49 30) 301 9875

Sur la côte nord de l'Allemagne, en Frise Orientale, une immense digue de terre protège les villages au-dessous du niveau de la mer. Ici, on fait du schnaps, des briques et on cultive des pommes de terre. Le charbonnier-épicer, livre à domicile et colporte les nouvelles. Une vieille dame paralysée joue de l'harmonica. Avec ses jumelles, elle guette par la fenêtre l'arrivée de son cercueil. Un jour, le grand-père du réalisateur est tombé dans le canal avec son vélo : d'ailleurs, dans un film d'amateur tourné en 1950, on apprend que le schnaps était servi aux champs dans des bouilloires. Dans ce plat pays, le temps donne l'illusion de s'écouler au ralenti et le vent de la mer emporte au loin les histoires des vieux.

*On the northern coast of Germany, in Eastern Friesland, a huge earthen sea wall protects villages below sea level. The local people make their own schnaps. They also make bricks and grow potatoes. The local coalman who also acts as greengrocer delivers his groceries and spreads the news. An old paralytic lady plays the harmonica and watches out through her binoculars for the hearse carrying her coffin to come.*

*One day, the filmmaker's grandfather fell into the canal with his bicycle. A film shot by an amateur shows that in 1950 brandy used to be served in kettles to the men worked in the fields.*

*In this flat country, time seems to flow slowly and the wind blows away the stories told by elderly people.*

### Hans-Erich Viet

Etudes de cinéma de 1985 à 1991 à la DFFB.

A réalisé :

- **Blue Murder**, 1986
- **Rückwärtzstatik**, 1987
- **Wie ein Himmelhund verdammter Pfeffer**, 1988
- **Morgenland der Ewigkeit**, 1991
- **Kornigels de Detlef Buck** (fiction), 1991 (co-réalisateur)

●  
**9 mars, 17 h 30 - Salle Garance**  
**13 mars, 20 h - Studio 5**



**The reincarnation of Khensur Rinpoche (d.r.)**



**Room to live (d.r.)**



**Schnaps im Wasserkessel (d.r.)**



## LE SONGE DU DIABLE

Québec / Canada

68 mn - 1991

16 mm - couleur

sous-titres français

Réalisation : **Mary Ellen Davis**

Images : Guillermo Escalon

Son : Haroldo Martinez, Mark Sherman

Montage : Fernand Bélanger

Production : **Productions du Système D / Office National**

**du Film du Canada**, avec la participation de **Téléfilm**

**Canada / Conseil des Arts du Canada / TV5 / Vision TV /**

**CKVR / TV Ontario / Knowledge network / Eglise unie du**

**Canada / Eglise anglicane du Canada / Développement**

**et Paix Toronto / Eglise presbytérienne du Canada /**

**Comité central memnonite**

Productions du Système D / 2347 Bordeaux

Montréal Québec H2K 3Z1 - Canada

Tél. : (1 514) 522 1937

Distribution : **Films Transit**

402 rue Notre-Dame est / Montréal Qc H2Y 1C8 - Canada

Tél. : (1 514) 844 3358

Télécopie : (1 514) 844 7298

Chaque année, les paysans pauvres du Guatemala vont travailler dans les plantations de café, de coton et de canne à sucre des grands propriétaires. L'arbitraire règne et souvent les revendications finissent par des meurtres ou des disparitions ; il y a 45 000 veuves de «disparus» dans ce pays. C'est aussi la faim, le travail des enfants et l'analphabétisme face à l'arrogance d'une riche bourgeoisie protégée par les militaires. Ici se sont les pauvres qui ont la parole. Leurs récits sont rythmés par une danse allégorique traditionnelle: «la danse des vingt-quatre diables». Chaque diable représente un vice de la société. Ils jouent un texte anonyme et collectif lié aux préoccupations du moment.

*Each year in Guatemala, poor farmers leave their homes to work on coffee, cotton and sugar plantations owned by wealthy landowners. Terror holds sway in those places — revendications often end up in murders or «vanishings». More than 45 000 widows mourn «missing persons» in Guatemala. The documentary also highlights the sharp contrast dividing Guatemalan society — the world of undernourishment, child labour and illiteracy and the world of the wealthy who are protected by the army. The film enables the poor to talk about their own lives. Their tales are conveyed with the help of the traditional allegorical dance called «the dance of the 24 devils». Each devil stands for a vice rampant in society. The poor thus enact an anonymous and collective play illustrating their current preoccupations.*

**Mary Ellen Davis**

Née en 1954 à Montréal. Etudes secondaires à Paris. Etudes de cinéma à Montréal. Travaille pour l'O.N.F.C. et pour le secteur privé, notamment comme coordonnatrice et traductrice de films indépendants réalisés dans le tiers-monde. A réalisé **Nelson Symonds, Jazz guitarist** (1984)



**9 mars, 14 h 30 - Salle Garance**

**12 mars, 17 h - Studio 5**

## SPUREN IM SCHLAMM -

**DAS ENDE DES BÄUERLICHEN LEBENS  
IN RUSSLAND  
TRACES DANS LA BOUE — LA FIN DE LA  
VIE PAYSANNE EN RUSSIE**

Allemagne

72 mn - 1991

vidéo - couleur

sous-titres français

Réalisation : **Stefan Fischer**

Images : Andrej Kwardakow

Son : Rolf Stöckle

Montage : Gloria Schott

Production et distribution : **Saarländischer Rundfunk**

PF 1050 / D-6600 Saarbrücken - Allemagne

Tél. : (49 681) 602 2630

Télécopie : (49 681) 602 2619

Au cours de la collectivisation forcée entre 1929 et 1935, trente millions de paysans furent déclarés «koulaks». Plusieurs millions d'entre eux périrent en déportation. Après la mort de Staline, ils furent en masse les kolkhozes. Cette désertion continue aujourd'hui et des milliers de villages ne sont plus que des ruines. Polykino est l'un d'entre eux à deux cents kilomètres au nord de Moscou. En 1970 il comptait cent soixante habitants, une école, une salle de cinéma, une bibliothèque, un magasin. Il ne reste aujourd'hui que quatre vieilles femmes. Leurs enfants sont partis depuis longtemps à la ville. Elles survivent dans une campagne détruite avec une vache et quelques poules. Le magasin le plus proche est à plusieurs heures de marche dans la boue. Pendant les pluies abondantes, seul un tracteur à chenilles peut passer. «Me souvenir ? Peut-être y-a-t-il eu des jours heureux ; tous les jours ne furent pas noirs. Mais lesquels ? Je ne me souviens pas... Ils ont passé vite... Peut-être tous furent heureux ou peut-être non...»

Ce film a été réalisé avec la collaboration étroite de l'hebdomadaire de l'ex URSS «Ogonjok».

*Within the six years of forced collectivisation between 1929 and 1935, 30 million farmers were branded as «koulak». Several millions of them died in deportation. After Stalin's death, they massively fled Kolkhozes. This phenomenon is still going on today and thousands of villages are only heaps of ruins. Polykino, some 200 kilometers north of Moscow, is one of those villages. In 1970 there were still 160 inhabitants, a school, a cinema hall, a library, and a shop. Now there are only four old women left. Their children left for town a long time ago. Those four women manage to survive in this God-forsaken place thanks to a cow and a few hens. The closest shop is a few hours' walk away, through muddy paths. When it rains heavily, only caterpillar tractors can cross those muddy tracts of land. «What shall I remember ? There were, perhaps, a few happy days. The past was not always bleak. But when ? I can't remember... Time has fled. Maybe the past was happy — maybe not.»*

**Stefan Fischer**

Né en 1936 en Roumanie. Etudes en URSS et en Roumanie. Opérateur et réalisateur aux studios documentaires de Bucarest, et pour la télévision roumaine. Depuis 1973, vit en Allemagne. Auteur de plusieurs documentaires pour la 1ère chaîne allemande ARD. Depuis dix ans, spécialiste de l'URSS et de l'Europe de l'Est.



**9 mars, 20 h - Petite Salle**

**12 mars, 14 h - Studio 5**



# SOUK EL REGALA

## MARCHÉ DES HOMMES

### Egypte

25 mn - 1991

35 mm - couleur

sous-titres anglais

Réalisation : **Hossam Aly**

Images : Mohamed Abdel Samie

Son : Salal Amin, Ahmed Abd al Raouf

Montage : Adel Mounir

Production et distribution : **Centre Egyptien du Cinéma**

Cité des Arts. Avenue des Pyramides

CUIZA

Tél. : (202) 850 968

Télex : 21863 EGFIC UN

Télécopie : (202) 854 701

Tous les jours, des hommes viennent de la campagne pour chercher du travail au Caire. Ils sont là avant le lever du jour et attendent dans la rue le passage des entrepreneurs. La demande est plus importante que l'offre et quelquefois, la police doit intervenir.

*Every morning men leave their villages to look for some work in Cairo. They arrive at dawn and wait in the streets for builders to pass. Candidates often outnumber proposals and the police has to intervene.*

### Hossam Aly

Né le 14 janvier 1945, au Caire. Etudes de lettres et de psychologie sociale. Etude la réalisation à l'Institut Supérieur de Cinéma Egyptien. Assistant-réalisateur de long-métrages

A réalisé de nombreux court-métrages :

- **Mes nouvelles photos**, 1969
- **Congé de Souare**, 1970
- **La moisson**, 1974
- **Ahlan**, 1974
- **Les fleurs défendues**, 1980
- **Un jour dans la vie d'Egypte**, 1982
- **L'histoire tripartite de Rafah**, 1982
- **L'exposition**, 1987



**Le Songe du Diable (photo : Mary Ellen Davis)**



**Spuren im Schlamm (d.r.)**



**8 mars, 14 h - Studio 5**

**12 mars, 14 h 30 - Salle Garance**



**STRANGER IN THE  
FAMILY****Grande-Bretagne**

25 mn - 1991  
16 mm - couleur

Réalisation et son : **Ewa Cieszewska**  
Images : Mike Fox  
Montage : Richard Cox  
Production : **Brook Productions / Channel Four**  
21-23 Bruges Place  
Randolph St.  
London NW1 - Grande-Bretagne  
Tél. : (44-71) 482 61 11  
Distribution : VATV  
60-62, Margaret Street  
London W1 - Grande-Bretagne  
Tél. : (44 71) 636 9421  
Télécopie : (44 71) 436 7426

Neil Fitzwilliam est gravement blessé dans un accident de voiture. Après une année passée à l'hôpital, il revient chez lui, très handicapé. Les siens découvrent avec tristesse qu'il n'est plus ni le même père ni le mari si vivant que l'on entrevoit dans leurs films de famille ; souffrant de paralysie partielle et d'amnésies passagères, il devient de plus en plus un étranger pour les siens. Neil, sa femme Adrienne et leur deux fils, Blythe et Dagon, montrent la douleur, la frustration et l'injustice d'une vie de famille brisée.

*Neil Fitzwilliam was severely wounded in a car accident. He comes back home after a whole year spent in hospital. He is seriously handicapped, and his family discover he no longer is the lively man he used to be and they can still have a glimpse of in films they shot before the accident. The estrangement goes deeper as Neil suffers from partial paralysis and bouts of amnesia. Neil, his wife Adrienne and their two sons, Blythe and Dagon, display all the pain and frustration an estranged family can feel.*

**Ewa Cieszewska**

Née en Pologne. Vit en Grande-Bretagne depuis 1981. Diplômée de la National Film and Television School en 1989.

A réalisé :

- **Somebody's mother, somebody's wife**, 1989
- **Sally Anne seconds**, 1991

**TALA-TALA****MIROIR****Congo**

26 mn - 1991  
16 mm - couleur

Réalisation : **B. David-Pierre Fila**  
Images : Catherine Sebag  
Son : Michel Garnier  
Montage : Martine Brun  
Production : **Films Bantous / Quine Flush production / Radio-Télévision Congolaise** avec la participation du **Ministère de la Coopération et du Développement**  
Films Bantous  
9, square Port-Royal - 75013 Paris  
Tél. : (33 1) 43 37 42 58  
Distribution : **Images Sud / Nord**  
78, avenue Raymond Poincaré - 75016 Paris  
Tél. : (33 1) 45 01 95 80  
Télécopieur : (33 1) 45 00 92 45

Nous suivons un passager à bord du «Ville d'Owando», le dernier bateau à roues à aubes du Congo. Il parcourt le fleuve sur 1000 kms de Brazzaville à la frontière du Cameroun. C'est une véritable ville flottante avec ces restaurants et ces nombreux commerçants. Le capitaine en est aussi le maire, le gardien de l'ordre et le juge. Pendant les 5 jours du voyage, les habitants de l'intérieur du pays font du troc avec le navire. Les pirogues l'abordent incessamment, parfois sans même qu'il accoste. Notre guide descend souvent à terre où il rencontre Coco, âgée de 123 ans et le descendant du roi Makoko. Il est «l'homme à la recherche des gardiens de la mémoire».

*The « Ville d'Owando », the last boat with paddle wheels in Congo, sails up the 1000 kms from Brazzaville to the borders with Cameroun. The ship is like a gigantic town, with its restaurants and its numerous shops. The captain is the mayor of this town, the keeper of law and order. During the five day trip, the passengers exchange goods with villagers whose pirogues ceaselessly board the ship even when she does not draw alongside. Our guide on board the ship often goes ashore, meets the 123 years old Coco and a man who is descended from King Makoko. He is « the man looking for the keepers of memory.»*

**Batetana David-Pierre Fila**

Né le 18 juin 1954 à Brazzaville (Congo). Etudes de cinéma à Bordeaux, puis Ecole Louis Lumière. Assistant-réalisateur de films de fiction.

A réalisé :

- **Le masque du sorcier**, 1985
- **La vie dans la forêt**, 1986
- **Fespaco, je t'aime**, 1987
- **Les fondeurs d'aluminium**, 1987
- **Amadou, fabricant de malettes**, 1987
- **L'homme Mémoires**, 1991
- **Biks**, 1991
- **Le dernier des Babingas**, 1991

●■

**7 mars, 20 h 30 - Salle Garance**  
**11 mars, 17 h - Studio 5**



# TALK 16

## Canada

110 mn - 1991  
16 mm - couleur

Réalisation : **Janis Lundman, Adrienne Mitchell**  
Images : Deborah Parks  
Son : Peter Sawade  
Montage : Sally Paterson  
Production : **Back Alley Film Productions / National Film Board of Canada / Ontario Centre / CHCH TV** et la participation de **Téléfilm Canada / The Ontario Films development corporation / Rogers Tele fund**  
Distribution : **Films Transit**  
402 est, rue Notre-Dame / Montréal Qc - Canada H2Y 1C8  
Tél. : (1 514) 844 3358  
Télex : 5560074 FILMSTRANSMTL  
Télécopie : (1 514) 844 7298

En ce 1er janvier, cinq adolescentes canadiennes de Toronto forment leurs vœux: Lina, espère trouver un amoureux dans l'année. Erin veut devenir mannequin et Helen médecin. Astra voudrait bien trouver du travail et Rhonda annonce qu'elle sera la première actrice noire du Canada. Elles ne se connaissent pas mais pourtant, un évènement les rapproche: elles auront seize ans en 1991. Maintenant commence le deuil de l'enfance. Le corps vit parfois de grands bouleversements. Au Canada, c'est aussi l'âge où peuvent légalement commencer les relations sexuelles. Pendant toute l'année, les réalisatrices suivent leurs amours et leurs impatiences, leurs échecs et leurs drames. En les regardant vivre ainsi, ouvertes au monde, on se dit qu'il suffirait d'un rien ou d'une rencontre, d'un peu de chance, pour que ces jeunes filles s'accomplissent.

*On the first of January, five Canadian teenagers make wishes. Lina wishes she will find a boyfriend within the next months. Erin wants to be a model and Helen wants to be a doctor. Astra would like to find a job and Rhonda announces she will be the first black actress in Canada. They do not know one another but they share a point in common: the five of them will be sixteen in 1991. Now they must leave their childhood forever. They will see great changes take place in their bodies. In Canada, sexual intercourse becomes legal at the age of 16. The filmmakers have kept track of the young girls' feelings, their impatience, their failures and their distress. One feels that some luck, or meeting the proper people, would be enough to help those young girls achieve their dreams.*

## Janis Lundman

Diplômé de cinéma à la York University en 1978. A produit de nombreux court-métrages et vidéos depuis 1981. **Talk 16** est sa première réalisation.

## Adrienne Mitchell

Diplômée de cinéma et photographie du Ryerson Polytechnical Institute, en 1984. A travaillé comme productrice, réalisatrice et opérateur de prise de vues.

A réalisé :

- **Potsdamer Platz**, 1985



**9 mars, 20 h - Studio 5**

**11 mars, 14 h 30 - Salle Garance**



**Stranger in the family** (photo : Joanne O'Brien)



**Tala-Tala** (photo : Pascale Conte)



**Talk 16** (d.r.)



## LE VOILE ET L'EXIL

## Israël

82 mn - 1991  
16 mm - couleur  
sous-titres français

Réalisation et images : **David Benchetrit**  
Son : Shovki Besht  
Montage : Sini-Bar David  
Production et distribution : **David Benchetrit**  
Haavoda Street 12 / Tel-Aviv - Israël  
Tél. : (972 3) 5287915 / 546 2199  
Télécopie : (972 3) 5238462

A travers le portrait de trois femmes, le film sonde la société palestinienne et décrit les retombées psychologiques et sociales de l'exil. Dallal, trente-trois ans, musulmane et ancienne militante a passé douze ans en prison. Pour les hommes, elle est trop indépendante ; pour d'autres, c'est une grand-mère. Mais pour personne elle n'est une femme. Marie, une chrétienne de soixante ans a épousé un journaliste musulman. Pour cela elle est exclue de la communauté arabe protestante mais elle n'est pas non plus acceptée par les radicaux palestiniens. Déchirés, ses enfants sans identité ont choisi les camps opposés. Oum Mohammad est une paysanne, veuve de cinquante-trois ans. Mariée contre son gré à treize ans, elle aura huit enfants. Musulmane pieuse et analphabète, elle est indifférente au combat de la jeune génération révolutionnaire qui a négligé la terre. Pour elle, la terre est supérieure à l'honneur de la femme.

*Though the portrayal of three women, the film explores Palestinian society and both the psychological and social consequences of exile. Dallal, a thirty-three year old Muslim and a former militant, spent 12 years in jail. To some men, she seems far too independant - for others, she is a grandmother figure. She is not regarded as a woman by any of them. Marie, a sixty year old Christian, married a Muslim journalist. She was rejected by the Protestant community for that very reason, but she has never been accepted by the radical Palestinians either. Her children torn between opposite identities, have chosen antagonistic camps. Oum mohammad is a rural fifty-three-year old widow. She was forcibly married when she was 13 and she bore eight children. A pious and illiterate woman, she has no interest in the struggle carried out by the younger generation whose revolutionary goals led them to neglect farming. In Oum Mohammad's opinion, a strip of land is superior to women's dignity.*

## David Benchetrit

Né le 17 avril 1954 à Casablanca. Etudes à l'Académie de Cinéma et de Télévision de Tel-Aviv. A partir de 1977, il travaille comme opérateur de prise de vues sur plusieurs films et pour la télévision israélienne où il est également producteur.

A réalisé :

- **Les Bédouins**, 1979
- **Nadia**, 1983



**8 mars, 20 h - Studio 5**  
**13 mars, 14 h 30 - Salle Garance**

THE WRITING  
IN THE SAND

## Grande-Bretagne

43 mn - 1991  
16 mm - couleur  
sous-titres français

Réalisation, images, son et montage : **Amber Films** (Kitty Fitzgerald, Richard Grassick, Ellin Hare, Sirkka-Liisa Konttinen, Murray Martin, Pat McCarthy, Lorna Powell, Pete Roberts)  
Production : **Amber Films Production** et la participation de **Channel Four / Northern Arts**  
Amber Films / 5 Side (rear)  
Newcastle-upon-Tyne NE1 3JE - Grande-Bretagne  
Tél. : 91 232 2000/2208  
Télécopie : 91 230 3217  
Distribution : **Igelfilm**  
Friedensalle 7 / D-2000 Hamburg 5D  
Tél. : 40 390 2403  
Télécopie : 40 390 3604  
Télécopie : 2165 087 Filmd

Soudain, il pleut. En Angleterre, une journée à la plage finit toujours par une petite pluie. Les souvenirs de plage sont faits de vagues éclaboussantes, de glaces piquées de grains de sable, de châteaux qui guettent la marée et de jeux innocents. Pendant dix-sept ans, Sirkka-Liisa Konttinen a photographié les bords de mer du nord-est de l'Angleterre cherchant à saisir leur humeur. La bande son retentit de rires, de cris, de plongeurs, d'histoires de grand-mères et de chansonnettes.

*It suddenly starts raining. In England, a day spent on the beach always finishes with a bit of rain. The memories that still linger on this beach are full of splashing waves, ice-cream scones spotted with grains of sand, sandcastles threatened by the rising tide and innocent games. Sirkka-Liisa Konttinen photographed for seventeen years the coast of the north-East of England and tried to recapture each vanished mood. The sound track resounds with laughter, shrill cries, splashes, stories told by grandmothers and silly little songs.*

En 1968, un groupe d'étudiants en cinéma et photographie forment Amber Films. Installés dans le nord est de l'Angleterre, ils produisent des documentaires sur le milieu ouvrier anglais. Ont réalisé :

- **Maybe**, 1969
- **Launch**, 1973
- **High Row**, 1973
- **Mai**, 1974
- **Bowes Line**, 1975
- **Last Shift**, 1976
- **Glassworks**, 1977
- **Laurie**, 1978
- **That's not me**, 1978
- **Quayside**, 1979
- **Tyne Lives**, 1980
- **Keeping time**, 1983
- **Byker**, 1983
- **Double vision**, 1986
- **From Marks and Spencer to Marx and Engels**, 1988



**11 mars, 20 h - Studio 5**  
**8 mars, 14 h 30 - Salle Garance**





**The Writing in the sand (d.r.)**



**Le voile et l'exil (d.r.)**



**Le voile et l'exil (d.r.)**



**Le voile et l'exil (d.r.)**







**PANORAMA DE LA  
PRODUCTION FRANÇAISE**



## AUX GUERRIERS DU SILENCE

France / Belgique

58 mn - 1992

vidéo - couleur

sous-titres français

Réalisation, images et montage : **César Paes**

Co-auteur : **Marie-Clémence Paes**

Son : Claudio Bruno Monteiro

Production et distribution : **Laterit Productions / GSARA/ Centre International de Création Vidéo de Montbéliard-Belfort / Carré noir-RTBF** avec la participation de **Direction du Livre et de la Lecture / Ministère de l'environnement (Norvège) / Finnish international Development Agency / PROCIREP / Ministère de l'environnement (France)**

13, rue Tour-des-Dames

75009 Paris

Tél. : (33 1) 42 80 69 38

Télécopie : (33 1) 42 82 14 60

Etendues blanches et glacées, fourrés et marécages.

Saami : Peuple du Grand Nord de l'Europe.

Fulni-ô : Tribu du Nord-Est du Brésil.

Nous avons demandé aux saamis et aux Fulni-ô de nous raconter la nature. Et ils nous ont parlé de leur Langue, de Cultures, d'identité... Oui, en saami, un même mot désigne «Nature» et «Etre humain». Quand Kertu et Risten, femmes Saamis, et Marilène-Wadja, Indienne Fulni-ô, parlent, une étrange complicité semble les réunir. Elles, qui ne se rencontreront jamais, nous parlent de la respiration d'un peuple, nous dessinent les cartes de la mémoire, au-delà des glaces, au-delà des arbres, pays, climats, peintures, peaux, au-delà. Leurs paroles se fondent sur une certitude ancienne et vive et sur l'intuition du futur tout entier à construire. (César Paes)

*White, frozen tracts of land, thickets and swamps.*

*Saami : A people living in the frozen north of Europe.*

*Fulni-ô : A tribe living in the North-East of Brazil.*

*We asked the Saamis and the Fulni-ô to tell us about nature, and they started talking about their language, about cultures, and identity. In Saami, a single word designates both «nature» and «human being». When Kertu and Risten, two Saami women, and Marilène-Wadja, an Indian Fulni-ô, talk, a strange kind of complicity seems to connect them.*

*They will probably never meet, but the three of them describe the way a people breathe, draw out the charts of memory reaching far beyond the frozen immensities, beyond trees, countries, climates, paintings, skins, beyond... Their words are founded upon an old, vivid certainty and on the intuition of a whole future that is still to be built.*

**César Paes**

Né à Rio en 1955. Vit à Paris depuis 1979.

A réalisé :

- **Angano... Angano, nouvelles de Madagascar.** 1989

■

**8 mars, 17 h - Petite Salle**

**14 mars, 14 h - Studio 5**

**HAU MIPELA SAVE WOKIM SOL**

## COMMENT NOUS FABRIQUONS LE SEL

France / Papouasie Nouvelle-Guinée

26 mn - 1991

vidéo - couleur

sous-titres français

Réalisation, images et son : **Kumain Koleen**

Montage : Evelyne Kavos

Production : **Varan / Yumi Productions / La SEPT / Skul Bilong Wokim Piksa** avec le soutien de **Ministère de la recherche et de la technologie / Procirep**

Distribution : **Yumi Productions**

6, impasse du Mont-Louis

75001 Paris

Tél. : (33 1) 43 56 64 64 / 64 04

Télécopie : (33 1) 43 56 29 02

Certaines sources des montagnes de Papouasie contiennent du sel végétal qui se dépose sur tous les objets immergés comme les roseaux ou les pierres. La tribu Baruya de Marawaka sait comment faire le sel. «Mon père, Kolain, fabriquait le sel. Il m'a transmis son savoir. Ce sel n'est pas une denrée; c'est notre monnaie; il nous sert à acheter beaucoup de choses à d'autres tribus.»

*Some sources springing up from the mountains in Papuan New Guinea contain plant salt. In the same way as weeds cling to stones, salt settle on everything lying in water. The Baruya tribe of Marawaka know how to make salt. «My father Kolain used to make salt. He taught me his technique. Salt is not an ordinary good for us: it is our currency, our only means of buying what we need from other tribes.»*

**Kumain Koleen**

Kumain est né aux alentours de l'année 1950 dans la Tribu des Baruya, sur les hauts plateaux de Nouvelle-Guinée, dans la région de Marawaka. En 1951, une patrouille australienne menée par un officier nommé Sinclair était partie à leur recherche. On pouvait soupçonner l'existence d'une tribu inconnue, par l'apparition périodique sur les marchés de barres de sel végétal dont on ne connaissait pas les producteurs. Ce sel qu'ils fabriquent en calcinant des végétaux qu'ils cultivent spécialement était effectivement l'unique monnaie d'échange des Baruya avec le monde extérieur.

Un second contact «pacificateur» a lieu en 1961 et un «patrol post» permanent est installé en 1965. Kumain se souvient de la peur qu'il éprouva petit garçon lorsqu'il aperçut les premiers avions survolant le village, puis les premiers blancs. Il vit la vie traditionnelle des petits garçons de sa tribu, où les hommes se préparent à devenir des guerriers par des initiations successives, et où les femmes cultivent encore les jardins avec des herminettes de pierre. Adolescent, il est «convié» à aller travailler en plantation deux ans sur la côte dans la région de Kavieng. C'est là qu'il apprend le Pidgin, la langue véhiculaire de Papouasie Nouvelle-Guinée. A son retour au village en 1969, il rencontre l'ethnologue français Maurice Godelier et devient l'un de ses informateurs.

La même année, Kumain reçoit sa quatrième initiation (le stade final) au cours de la Sinmia que filmaient Maurice Godelier et Ian Dunlop. Les années suivantes, un pro-



gramme de recherche plus vaste se met en place sur l'étude de l'aire culturelle Anga, aire culturelle où s'inscrivent les Baruya. une équipe d'anthropologues sociaux rejoint alors Maurice Godelier ; Kumain devient leur informateur privilégié.

En 1981, à sa demande, il passe près d'un an en France. C'est son premier contact avec le monde occidental. Il découvre le cinéma et la télévision. A son retour en Papouasie Nouvelle-Guinée, il décide de rejoindre l'école de cinéma de Goroka, la Skul Builong Wokim Piksa qui vient d'ouvrir ses portes.

En 1983, au cours du premier stage organisé par VARAN/ S.B.W.P. à Goroka, il réalise son premier court-métrage documentaire, **Milainim**, sur un instituteur de village.

En 1984, au cours du stage Varan / S.B.W.P. de Lae, il réalise un second documentaire **Senis long ai** (Changement à vue d'œil) qui relate l'évolution de la petite ville de Lae vue par un électricien de cinquante ans, arrivé en ville à l'âge de dix ans.

Plus tard, la même année, il rejoint sa tribu pour participer à la guerre qui vient d'éclater avec la tribu voisine. Depuis son enfance, les Baruya vivaient en état de paix armée avec leurs voisins.

En 1985, de retour à Goroka, il demande à Pengau Nengo, directeur de la S.B.W.P., de filmer le **Sinmia** (cérémonie initiatique qui doit se tenir dans l'année). Pengau lui confie une caméra Super 8 sonore et un stock de quarante cassettes S.8. (soit 1 h 40 de rushes !), mais ne le laisse pas emmener un second étudiant de l'école pour faire le son.

Au printemps 1986, il vient à Paris avec son film sous le bras pour suivre un stage de perfectionnement 16 mm à Varan.

En 1990, il réalise un reportage sur le tournage de **Tinpis run**.

Depuis, Kumain est retourné dans sa tribu pour tourner un documentaire sur la fabrication du sel traditionnel.



Aux guerriers du silence (d.r.)



Aux guerriers du silence (d.r.)



14 mars, 14 h - Petite Salle  
15 mars, 17 h - Studio 5



# CONTES DE CYCLONES EN SEPTEMBRE

## France

65 mn - 1991  
35 mm - couleur  
sous-titres français

Réalisation : **Christiane Succab-Goldman**  
Images : Pierre Boffety  
Son : Michel Faure  
Montage : Charlotte Boigeol  
Production : **K.S. Visions / RFO / D.R.A.C. de Guadeloupe / CNRS Audiovisuel** avec la participation du **C.N.C.**, du **Conseil Régional** et du **Conseil Général de Guadeloupe**, du **Ministère des Départements et Territoires d'Outremer**  
Distribution : **KS Visions**  
20, rue D'Aumale  
75009 Paris  
Tél. : (33 1) 42 80 69 57  
Télex : 281 032  
Télécopie : (33 1) 42 80 19 15

Dans la nuit du 16 au 17 septembre 1989, le cyclone «Hugo», le plus violent de l'histoire des Antilles, s'abat sur la Guadeloupe. Deux ans plus tard, la caméra déambule dans les mémoires. Au-delà du souvenir de cet événement, «Contes de cyclones en septembre» propose une étrange ballade en images, au coeur des mille et une histoires à la fois graves et comiques que les Guadeloupéens racontent sur eux-mêmes et sur leur île. Une île qui vit au bord de tous les risques : ouragans, volcan et tremblements de terre ... Par une série de portraits drôles et surprenants, le film restitue sans complexe ni exotisme l'image d'une Guadeloupe humaine profonde et émouvante. (Christiane Succab-Goldman)

*In the night of September 16, 1989, "Hugo", the most violent hurricane in the history of the West Indies wreaked havoc in Guadeloupe. Two years later, the camera probes memories. The film presents a mosaic of images and captures the mixture of sadness and joy conveyed in the stories told by the island's inhabitants. The island is always on the brink of some disaster - hurricanes, eruptions and earthquakes... The film candidly conveys through a series of amusing, surprising portraits devoid of any exoticism, the image of an island inhabited by a human, profound and moving people.*

## Christiane Succab-Goldman

A réalisé :  
- **Ernest Leardée ou le Roman de la Biguine**, 1988

■  
7 mars, 14 h - Petite Salle  
15 mars, 14 h - Studio 5

# ELIE

## France

36 mn - 1991  
vidéo - couleur

Réalisation : **Claudia Aïcha Nottale**  
Images : Claudia Aïcha Nottale, Jean-Michel Carré  
Son : Bertrand Penn  
Montage : Christian Billette, Marie-Laure Desideri  
Production : **Les Films Grain de Sable / La SEPT** avec la participation de **CNC / Ministère de la Jeunesse et des Sports / Association Résonances**.  
Distribution : **Les Films Grain de Sable**  
206, rue de Charenton  
75012 Paris  
Tél. : (33 1) 43 44 16 72

Elie a 25 ans. Il vit dans un foyer pour handicapés profonds à Maules. Tous les quinze jours, son grand frère Marc va le chercher pour passer un week-end en famille. La réalisatrice, sa soeur, a choisi de filmer Elie parmi les siens, et partage ses occupations, ses conversations et ses émotions.

*Elie, a 25 year old retarded young man, lives in a home for the mentally handicapped in Maules. Once every two weeks, his elder brother Marc fetches him to spend a weekend at home. The film was made by Elie's sister, who shares his activities, his conversations and his emotions. She has chosen to show Elie at home.*

## Claudia Aïcha Nottale

Professeur d'art dramatique. Actrice et metteur en scène de théâtre.  
Elie est sa première réalisation.

■  
7 mars, 17 h - Petite Salle  
15 mars, 20 h - Studio 5



# IL SE PASSAIT QUELQUE CHOSE DU CÔTÉ DE LA VILLE

## France

61 mn - 1991  
vidéo - couleur  
sous-titres français

Réalisation, images et montage : **Giorgio Di Nella**  
Son : Véronique Dubois  
Production : **Giorgio Di Nella / Starfilm International**  
Distribution : **Giorgio Di Nella**  
7, rue Louise-Thuliez  
75019 Paris  
Tél. : (33 1) 42 01 70 65

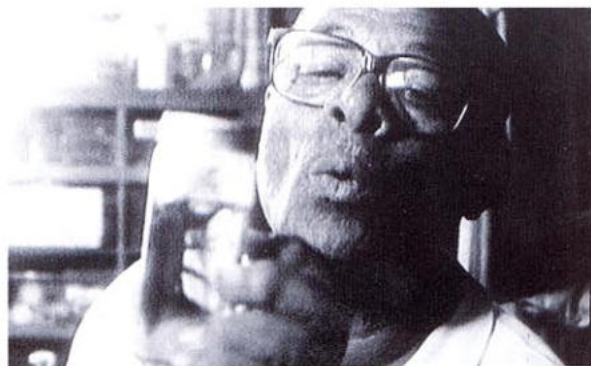
Paul et Henri, alias «Matelot» et «l'Araignée», travaillent et vivent dans une «casse» de voitures. Pour leur employeur, leur sort est semblable à celui des véhicules ramassés : «ça n'a plus d'importance, ça a disparu pour tout le monde : c'est des souvenirs, ça a été des rêves et puis c'est la fin.» En contrepoint de ce constat cinglant, Paul, Henri et leurs compagnons, racontent les événements qui les ont menés là.

*Paul and Henry, alias «Sailor» and «Spider», live and work in scrapyard. In their employer's opinion, they rank as poorly as the cars they find.» They have no importance whatsoever- nobody ever thinks of them anymore. They're only memories and dreams that are over.» Paul, Henri and their friends recall how they finally ended up in this scrapyard .Their tales give us an insight into the reality of their employer's scathing comments.*

## Giorgio Di Nella

A réalisé :

- **L'épine noire** (fiction), 1975
- **La Sagra delle Fave**, 1986
- **La carese**, 1989
- **Vastiane**, 1990



Contes de cyclones en septembre (d.r.)



Elie (d.r.)



Il se passait quelque chose du côté de la ville  
(photo : Giorgio Di Nella)

■  
7 mars, 20 h - Petite Salle  
14 mars, 21 h - Studio 5



**ISRALAND****France**

58 mn - 1991  
vidéo - couleur

Réalisation : **Eyal Sivan**

Images : Manu Kadosh

Son : Eli Taragan

Montage : Sylvie Pontoiseau

Production : **IMA Productions / FR3 / Etat d'Urgence Productions** avec la participation de **C.N.C. / PROCIREP**

Distribution : **IMA Productions**

11, rue Christiani

75018 Paris

Tél. : (33 1) 42 23 01 01

Télex : 260 808 F

Télécopie : (33 1) 42 62 57 07

Israland est le nom d'un gigantesque parc d'attractions en construction au sud de Tel-Aviv. Sur ce chantier se côtoie une mosaïque de personnages antagonistes. Joseph, le gardien reste assis sur un tas de sable et commente les informations diffusées par son petit transistor. Avi, le conducteur d'engins israélien parle de la guerre. Abou Khadit et Abou Ramzi, les ouvriers palestiniens racontent les difficultés de leur travail. Abraham, le promoteur est un homme sans souci. Grâce à ce projet, il est sûr d'avoir gagné sa place au paradis. Ghershom, l'architecte, un allemand converti au judaïsme et devenu israélien analyse la situation avec un humour et une distance que lui permet sa propre histoire. Israland est une métaphore surréaliste d'Israël, une enclave occidentale au cœur du Moyen-Orient.

*On the building site of a gigantic attraction parc south of Tel-Aviv, antagonistic characters make up a contrasted mosaic. Joseph, a watchman, is sitting on a bank of sand and delivers comments on the news blared by his small radio. Avi, an Israeli truck driver, recalls his experience of war. Two Palestinian workers, Abou Khadit and Abou Ramzi, describe the difficulties they have to cope with at work. Abraham, property developer, is a man who does not worry about anything. He is sure he is entitled to have his place in Paradise thanks to the attraction parc. Guershom, a German architect who converted to Judaism and became an Israeli citizen, analyzes the situation with a sense of humour and a detachment that stem from his personal history. Israland, this western enclave at the very heart of the Middle East, is a surrealist metaphor for Israel.*

**Eyal Sivan**

Né en 1964 à Haïfa (Israël). Réside en France depuis 1986.

A réalisé :

- **Aqabat Jaber - vie de passage**, 1987

- **Izkor - Les esclaves de la mémoire**, 1990

**JO PRIVAT,  
LE BLUES DU  
MUSETTE****France**

52 mn - 1991  
vidéo - couleur

Réalisation : **Stéphan Rabinovitch**

Auteurs : Gérard Rabinovitch, Didier Roussin et François Billard

Images : Michel Lecocq

Son : Jean-Claude Brisson

Montage : Renzo di Lullo

Production : **INA / La SEPT / SACEM** avec la participation de **CNC / Direction de la Musique et de la Danse / Ministère des Affaires étrangères**

Distribution : **INA**

4, avenue de L'Europe

94366 Bry-sur-Marne

Tél. : (33 1) 49 83 26 90

Télécopie : (33 1) 49 83 25 90

Des bords de la Marne au Balajo, en passant par les souvenirs du Menilmontant de son enfance, Jo Privat nous fait retrouver l'univers effacé du musette, une époque révolue dont il dresse l'inventaire des signes disparus.

*Joe Privat conjures up the vanished world of the «bal musette». He wanders through his former haunts from the banks of the Marne and the Balajo to the still existing spots in Menilmontant where he grew up. He draws up the map of a world that is no more.*

**Stephan Rabinovitch**

A réalisé :

- **Médecine douce** (fiction), 1985

- **Caméra plurielle** (fiction), 1986

- **Dans l'ombre du passé** (fiction, auteur : Gérard Rabinovitch), 1986

- **Court-Métragique** (fiction), 1987



# LES MONTAGNES PARLANTES

France

35 mn - 1991

16 mm - couleur

Réalisation : **Jean-Christophe Leforestier, Christian Zarifian**

Images : Jean-Christophe Leforestier

Son : Jean-Paul Buisson

Montage : Christian Zarifian

Production et distribution : **Les Films Seine-Océan**

45, rue Jules Lecesne

76600 Le Havre

Tél. : (33) 35 43 64 63

«As-tu déjà rencontré une montagne parlante qui t'as indiqué le chemin? Est-ce-que tu l'as embrassée pour la remercier?» Cette étonnante conversation a lieu dans un pays où les chats vont dans l'eau, où les trous noirs avalent la lumière pour devenir des trous blancs, où les «bonones» à trois troncs font partie de l'évolution normale de la vie et où l'on peut dire tout haut «qu'on aimerait bien tuer son meilleur ami parcequ'il est vraiment trop agaçant». Nous venons de pénétrer dans une école maternelle.

*«Have you ever met a talking mountain that showed you the way? Have you ever kissed a mountain thank you ?» This amazing conversation takes place in a realm where cats enjoy jumping into water, where black holes swallow daylight and become white holes, where three-legged "little men" are part and parcel of the normal evolution of life forms, and where you can claim you want to kill your best friend because — «well, he just gets on too much on your nerves.» Welcome in a kindergarden .*

**Jean-Christophe Leforestier**

Opérateur prise de vues. **Les Montagnes parlantes** est sa deuxième réalisation.

**Christian Zarifian**

A réalisé 25 films dont :

- **Le Havre-Visiteurs**, 1985

- **Table rase**, 1988

- **La vie des acteurs**, 1990



Israland (d.r.)



Jo Privat, le blues du Musette  
(photo : Bernard Ailloux)



Les Montagnes Parlantes (d.r.)

■  
7 mars, 14 h - Petite Salle  
15 mars, 14 h - Studio 5



# PAROLES EN LIBERTÉ SURVEILLÉE

## France

52 mn - 1991  
vidéo - couleur

Réalisation : **Olivier Coussemacq**  
Images et son : Jean-Pierre Renaudat  
Montage : Marc Graff  
Production et distribution : **Final 4**  
39, rue Censier  
75005 Paris  
Tél. : (33 1) 42 41 02 02  
Télécopie : (33 1) 42 41 11 33

Dix détenus de la maison centrale de Saint-Maur, condamnés à de lourdes peines, expriment ce que signifie pour eux vivre 20 ans dans une cellule, seul et assujéti à une surveillance minutieuse.

*In the prison of Saint Maur, ten prisoners serving twenty years or life sentences give vent to their feelings. They describe what it feels like to sit by oneself in a cell and to be subjected to constant surveillance.*

## Olivier Coussemacq

Né le 15 avril 1956. Etudes cinématographiques à l'Université de Paris VIII. Nombreuses réalisations pour la télévision.

# PEINES

## France

22 mn - 1991  
vidéo - noir et blanc

Réalisation et images : **Valérie Winckler**  
Son : Henri L'Hostis  
Montage : Jacquemin Piel, Véronique Le Bers  
Production : **Gedeon / Duran** et le concours de la **Caisse des Dépôts et Consignation / Publmod laboratoire photo**  
Distribution : **Gedeon Programmes**  
Village de la Communication  
44-50, avenue du Capitaine Glarer  
93585 St Ouen Cedex  
Tél. : (33 1) 49 48 65 00  
Télécopie : (33 1) 49 48 65 03

Pendant un an et demi, Valérie Winckler, photographe, a suivi une famille dont le père se trouve incarcéré à Bois d'Arcy ; le fils est envoyé en centre éducatif ; la mère est enceinte et accouche de son 3ème enfant. Les photographies et l'enregistrement son du quotidien de cette famille témoignent de leurs trois enfermements.

*This document is based upon Valérie Winckler's photographs of a family. The father is in jail at Bois d'Arcy. The son is sent to an approved school, and the mother gives birth to her third child.*

*The photographs and the recordings Valérie Winckler made for a year and a half reflect the family's three-fold imprisonment.*

## Valérie Winckler

Etudes supérieures d'histoire de l'art. Photographe depuis 1975, membre de l'agence Rapho. A publié deux livres «Actes de naissance et «La mort si proche».

A réalisé :"

- **La mort si proche**, 1989





Peines (photo : Valérie Winckler / Rapho)



Paroles en liberté surveillée (d.r.)



Paroles en liberté surveillée (d.r.)



# RS RETOUR AU QUARTIER NORD

## France

52 mn - 1991  
vidéo - couleur

Réalisation : **Christian Rouaud**

Images : Antoine Roch, Philippe Bovar, Christian Rouaud

Son : Marina Valette

Montage : Jean-Pierre Viguié

Production : **Les Films d'Ici / M6** avec la participation de

**C.N.C. / Fas / Groupe Caisse des Dépôts et  
Consignations / Conseil Général du Val de Marne**

12, rue Clavel

75019 Paris

Tél. : (33 1) 42 39 02 00

Télex : 240 173 F

Télécopie : (33 1) 42 38 60 44

Distribution : **Les Films d'Ici Distribution**

145 rue de Belleville

75019 Paris

Tél. : (33 1) 42 06 06 24

Télex : 240 173 F

Télécopie : (33 1) 42 06 06 23

Quinze ans après avoir été leur professeur dans un lycée de Villeneuve Saint-Georges près de Paris, Christian Rouaud retrouve ses anciens élèves. Ceux-ci retracent leur parcours depuis l'adolescence, expriment leur rapport particulier avec un quartier qu'ils n'ont pas quitté.

*Some fifteen years after leaving his job as a teacher in a secondary school in Villeneuve Saint-Georges near Paris, Christian Rouaud meets his former pupils. They relate their lives since school and articulate their special feelings for the neighbourhood they have never left.*

## Christian Rouaud

Né en 1949. Professeur de Lettres puis romancier, responsable de formation audiovisuelle dans le cadre de l'Education Nationale ; produit et réalise des films depuis 1984 au CRDP de Créteil.

A réalisé :

- **Tout ça c'est du cinéma**, 1983
- **Le printemps de Bondy**, 1984
- **Comedia**, 1984
- **Plus poète que moi**, 1985
- **L'informatique dans l'Académie de Créteil**, 1985
- **Les lycéens brûlent les planches**, 1986
- **C'est mon avenir qui est en jeu**, 1987
- **Rencontre**, 1987
- **Profession enseignant**, 1988
- **Marne la Vallée, un nouvel art de ville**, 1988
- **Autour de Don Juan**, 1988
- **Une saison en maternelle**, 1989
- **Mairie, services compris**, 1990
- **Allez les petits**, 1991

**8 mars, 14 h - Petite Salle**  
**14 mars, 17 h - Studio 5**

# DU SAVON DANS LES YEUX

## TOILETTE D'UNE FILLETTE AU SEIN PEUL BANDÉ (SENEGAL ORIENTAL)

## France / Sénégal

16 mn - 1991  
vidéo - couleur  
sous-titres français

Réalisation, images et son : **Alain Epelboin**

Montage : Alain Epelboin, Sylvie Bouvier

Production et distribution : **CNRS / La Cathode vidéo**

CNRS / Laboratoire ethnobiologie

57, rue Cuvier

75005 Paris

Tél. : (33 1) 40 79 34 29 / 34 31

Banale, une simple toilette quotidienne ? Durant quelques instants nous partageons l'intimité d'une petite population du Sénégal oriental où, au cours de la toilette d'un bébé, les voisines évoquent différents événements du village.

*Baby care is not an ordinary activity. This documentary gives us an insight into the privacy of a small community living in Eastern Senegal. Women taking care of a baby recall various events that took place in their village.*

## Alain Epelboin

Né en 1952. Médecin ethnologue au CNRS.

A réalisé :

- **L'éducation c'est comme ça à Pikine : Le bain d'Awa**, 1986
- **Chronique pygmée : berceuse aka** (co-réalisé avec François Gaulier), 1987
- **Chronique pygmée : les dents sculptées** (co-réalisé avec François Gaulier), 1988
- **La Fumigation de Boyangi**, 1988
- **Chronique pygmée : l'enfant malade et le chevroton aquatique**, 1988
- **Chronique pygmée : femmes pays**, 1989

■

**8 mars, 17 h - Petite Salle**  
**14 mars, 14 h - Studio 5**

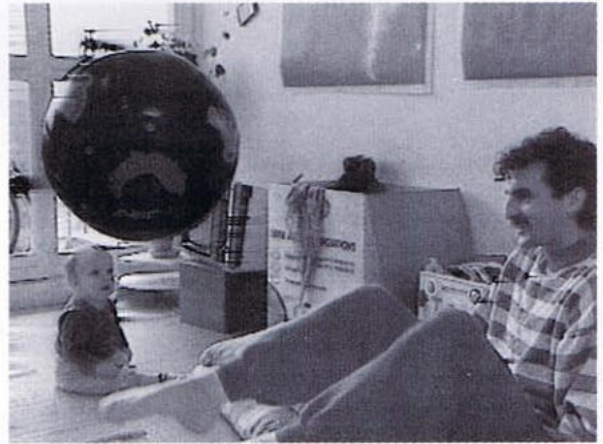




**Du savon dans les yeux - Toilette d'une fillette au sein Peul bandé (Sénégal oriental) (photo : Alain Epelboin)**



**Retour au Quartier nord (d.r.)**



**Retour au Quartier nord (d.r.)**





**THE REINCARNATION OF  
KHENSUR RINPOCHE (d.r.)**  
Diffusion sur Canal Plus  
le 13 mars à 22 h



# **BILAN DU FILM ETHNOGRAPHIQUE**



# ONZIEME BILAN DU FILM ETHNOGRAPHIQUE

## LE DÉSORDRE FERTILE

Nous annonçons, dans la préface du Dixième Bilan du Film Ethnographique, la fin d'une «décade» et non pas le début d'une «décadence». Il aurait fallu avoir la sagacité du «Renard pâle», maître du désordre (qui imprime sur la terre des Dogons, non pas les nouvelles de la veille, mais celles du lendemain), pour deviner que nous étions bien au début d'une incroyable «décadence» dont le programme du Bilan 1991 n'était que la prémonition. Certains peuvent s'en désoler et, sans doute, seuls les cinéastes peuvent s'en réjouir : enfin tout est possible puisque rien n'est plus interdit. Et, en fait, c'est bien ce chemin que nous ont tracé nos «ancêtres totémiques» dont la liste heureusement ne s'est pas allongée cette année.

Les premiers signes de ce cinéma prémonitoire apparaissent déjà : l'écologie est-elle notre dernière idéologie ? Pour lutter contre le rigorisme des religions du Livre, les nouvelles croyances seront-elles synchrétiques (encore faut-il que leurs découvreurs y croient) ou ne seront pas ? Doit-on encore se marier ou est-ce le printemps de l'amour fou ? Doit-on revenir aux sources de Héros oubliés ou pratiquer les «métamorphoses» comme les paysans d'Indonésie ou les pasteurs Wodaabe ? La «trance» est-elle le nouveau passeport d'un monde sans frontière et sans autre artifice que «les techniques du corps» que notre maître Marcel Mauss proposait à notre étude ? Peut-on considérer la musique comme un de ces moyens d'évasion ? — Cette année on polyphone à gorge déployée !

Alors, il reste quelques mélancoliques portraits d'ethnologues tournés par ceux-là même qu'ils avaient jadis découverts.

Heureusement, les seuls à ne pas perdre leur latin, ce sont les étudiants dont les films d'Ecole sur la passion de la vie la plus quotidienne sont un courant d'air vivifiant...  
«Ah ! que salubre est le vent».

Jean Rouch

*In our preface to the Tenth Panorama of Ethnographic Cinema, we announced the end of a «decade» — not the beginning of «decadence». It would have taken the wisdom of the «Pale Fox» — the Lord of disorder, the one who leaves imprints on the territory of Dogons, news not of today, but of tomorrow — to guess that we really were on the eve of an incredible decadence, of which the 1991 Panorama was but the premonition. Many people may feel sorry about it, and doubtlessly filmmakers will be the only ones to rejoice — anything is possible now that nothing is forbidden. This is the way we were shown by our «totemic ancestors» whose list has unfortunately not grown longer this year. The first signs of this premonitory cinema are already appearing — is ecology our last form of ideology ? Will our beliefs be syncretic enough to oppose the rigidity of the Religions of the Book ? Will we indeed have any beliefs ? Should we still get married or has the spring of wild passion come ? Should we go back to the sources of forgotten Heroes, or practice «metamorphoses» like peasant farmers in Indonesia or shepherds in Wodaabe ? Is «trance» our new passport for a world with no frontiers and without any artifice other than the «techniques of the body» the great Marcel Mauss recommended us to study ? Can music be considered as one of those means of evading reality ? — This year everybody is heartily questioning everything. There still remain, however, a few melancholy portraits of ethnologists made by the very filmmakers they helped become famous. Fortunately, the only ones not to get out of their depth are the students whose experimental films on their passion for everyday life are a refreshing breath of air. "Ah, how healthy wind is !..."*

ENTREE LIBRE (Programme établi sous toute réserve)

## Musée de l'Homme

Salle de cinéma (1er étage)

## OUVERTURE DU BILAN SAMEDI 14 MARS

### À LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

(Palais de Chaillot, salle Lotte Eisner).

#### 10h à 13h : ROBERTO ROSSELLINI

**Voyage en Italie** - Roberto Rossellini, 70' - 1953 - *Le film qui inspira la nouvelle Vague.*

**Hommage à Roberto Rossellini** - Claude Jean-Philippe, Fabienne Viazemski, 56' - 1978 - *Témoignage sur deux amis : Enrico Fulchignoni et Roberto.*

## LUNDI 16 MARS

#### 10h à 13h : VIE QUOTIDIENNE

**Bir Gün** (Un jour) (Turquie 1991) - Said Manafi, Werner Bauer (Autriche), 45' - *C'était peut-être la «dernière séance» d'un bazar oriental.*

**Naître Bijago** (Guinée Bissau 1992) - Jean-Paul Colleyn, Catherine de Clippel (Belgique), Auteur : A. de Sousa (Portugal), 40' - *La naissance, l'initiation, l'amour et la mort chez les Bijago.*

**Un jeune homme à la campagne** (France 1991) - Marc-Henri Piault (France), 25' - *Rêve paysan.*

#### 14h15 à 18h30 : ECOLOGIE: EST-CE LA DERNIERE IDEOLOGIE ?

**O canto da terra** (Le chant de la terre) (Brésil 1991) - P. Rufino (Brésil), 100' - *Le chant de paysans sans terre et sans espoir.*

**Le ciel...pour la terre** (Equ. 1991) - Basile Sallustio (Italie), 56' - *Les Indiens jettent leurs plumes par dessus les derricks.*

**Rivers of sand** (Mali 1991) - Bruno Sorrentino (R.-U.), 52' - *Pourquoi un caprice cruel de la nature transforme l'abondance en famine ?*

#### 20h30 : RETOUR AUX SOURCES

**L'arbre des prières** (Kazakhstan 1991) - R. Alpiev (Kazakhstan), 28' - *La religion n'est plus l'opium du peuple.*

**Sur les traces de Gengis Khan, histoire secrète** - (République de Mongolie 1991) - Gilles Combet (France), 58' - «Gengis Khan», un manuscrit perdu dans les déserts.

## MARDI 17 MARS

#### 10h à 13h : TROP TRISTES AILLEURS

**Tikinagan** (As long as the rivers flow) (Canada 1991) - Gil Cardinal (Canada), 59' - Indien, *aide toi, le ciel ne t'aidera pas !*

**El diablo y la rumba** (Colombie 1991) - Gustavo Fernandez et José-Maria Tapias (Colombie), 26' - *Dans l'enfer de Medellín, mieux vaut en rire qu'en pleurer*

#### 14h15 à 17h30 : REGARDS COMPARES : INDONESIAIE

**Bali beyond the postcard** (Indonésie 1991) Peggy Stern et David Dawkins (USA), 60' - *Retour nostalgique aux sources.*

**Topeng à Madura, les ancêtres devenus des masques** (Indonésie 1986) - Jean Arlaud (France) - auteur : Jacques Brunet (France), 33' - *Par la magie des masques, des jeunes paysans se métamorphosent en princes et princesses.*

**Releasing the spirit : a village cremation in Bali** (Indonésie 1990) - Timothy et Patsy Asch (USA) Linda Connor (Australie), 43' - *Nouvel exercice de style et de rigueur d'un ethnographe-cinéaste.* (Hors Compétition)



## 20h30 : CLASSES D'ÂGE

**Ibani ou l'écharpe bleue** (Mali 1991) Nadine Wanono (Fr.), 52' - *A trente jours, un bébé dogon rentre dans son lignage.*

**Lélee, l'aînée de la famille** (Niger 1990) - Abdoua Kanta (Niger), Annick Le Gall, conseillère (France), 52' - *Voici les Bororo tels qu'en eux-même.*

**Sikambano, les fils du bois sacré** (Sénégal 1991) - Hervé Cohen (France), 52' - *Nous n'irons pas au bois sacré.*

## MERCREDI 18 MARS

### 10h à 13h : FILMS D'ÉCOLE

**Une maîtresse vache** (France 1991) - Hubert Godefroy (France), 20' - *Des mamelles de Tirésias, à l'amour vache.*

**La voie de l'arc** (France 1991) - Véronique Louvel (France), 30' - *Le tir à l'arc : art plutôt qu'adresse.*

**C'est la souris** (France 1991) - Bénédicte Fiquet (France), 30' - *L'enchantement du Guignol en trois plans-séquence.*

**Un jour je serai .. clown !** (France 1991) - Nathalie Conq (France), 27' - *Apparat et maquillage sont les clés essentielles de la métamorphose d'une femme en clown.*

**Ce qui m'intéresse, c'est cette foi qu'ont tous ces gens** (France 1991) - Marc-Joseph Sigaud (France), 10' - *Il faut croire à la danse pour photographier la danseuse.*

### 14h à 18h30 : FETES TRADITIONNELLES ET RITUELS

**Pust, quattro carnivals in alta val Natisone. Parte Prima : Rodda Montefosca** (Italie 1991) - Renato Morelli (Italie), 40' - *Dans le val Natisone, une minorité slovène profite du carnaval pour affirmer son identité.*

**L'A'ndenna di Castelsaraceno** (Italie 1991) - P. Bentivenga (Italie), 30' - *Entre Pouilles et Calabre, «Noces d'arbres».*

**Carnival in Q'eros** (Pérou 1990) - John Cohen (USA), 32' - *Plus d'alpagas pour les Quechua.*

**Eunoto. Une cérémonie Maasai** (Kenya 1987) J.Roumeguère Eberhardt (France) et Meitamei ole Kapusia (Kenya), 52', *Guerriers maasai privés de guerre, que ferez vous de vos armes ?*

**Mousssem** (Maroc 1991) - Izza Genini (Maroc), 28' - *Somptueuse fantasia marocaine.*

### 20h30 : FEED BACK

**The African King** (le Roi Africain) - (Mali, France, Belgique, Royaume-Uni 1991) - Nigel Evans (Royaume-Uni), 40' - *Les nouveaux trafiquants de l'art Nègre.*

**A propos de Tristes Tropiques** (Brésil, France 1991) - J.-P. Beaurenaut, P.Menget (France), J.Bodansky (Brésil), 48' - *Les Indiens découvrent, 60 ans plus tard, l'Américaniste.*

**Le prochain et le lointain** (Nouvelle-Calédonie 1991) - Sylvain Roumette (France), 52' - *Maurice Leenhardt, Professeur en Sciences Religieuses à la Sorbonne, invente, sans le savoir, une Nouvelle-Calédonie Canaque.*

## JEUDI 19 MARS

### 10h à 13h : TECHNOLOGIES ADAPTEES

**La fouée d'un charbonnier** (France 1991) - Jean-Pierre Le Bihan (France), 15' - *Revivre une «charbonnière» dans la forêt enchantée de Brocéliande.*

**L'art des pinces** (France 1990) - Georges Nivoix (France), 13' - *A Montecheroux, Pince mi ! Pince moi !*

**Weavers in Ahuiran - Michoacan Mexico** (Mexique 1991) - Beate Engelbrecht (Allemagne), 55' - *Quand les hommes sont partis, les femmes tissent.*

**Vasaie del Kivu** (Zaire 1991) - Cecilia Pennacini (Italie), 14' - *Décor de poterie et tatouage : ébauches d'une écriture ?*

**Dans le canari des plantes** (Côte d'Ivoire) - Idriss Diabate (Côte d'Ivoire), 30' - *«Médecins médecine».*

### 14 h15 à 18 h30 : MUSIQUE ET VOIX

**Ena Tragoudi gia tin Ipiro** (Chant pour l'Épire) - (Grèce 1990) P. Karkanavatos (Grèce), 33' - *Comme le chœur de la Tragédie Grecque, les montagnards de l'Épire chantent la mort et l'exil.*

**Setu Lauuema** (Estonie 1992) - Lucienne Lanaz (Suisse), 14' - *Polyphonie : voix ou voie pour une nouvelle Estonie.*

**Alentejo Cantado** (Portugal 1990) - Fr. Manso (Portugal), 60' - *Les travaux et les jours d'Hérode, version lusitanienne.*

**Salsa Opus 5. Cuba, du rhum entre les oreilles** (Cuba 1991) - Yves Billon (France), 52' - *Si la Calypso est née à Trinidad, la Bigine aux Antilles, la Salsa a été inventée à Cuba.*

### 20h30 : PORTRAITS D'AILLEURS

**Photo Wallahs** (Inde 1991), D. et J. MacDougall (Austr.), 60' *La «photographie de portrait» comme source de l'histoire de l'Inde.*

**Niger, un sogno africano** (Niger 1991) - P. Quaregna (Italie), 52' - *Regard italien cruel et tendre sur le Niger d'aujourd'hui.*

**Ninkinanka, le prince de Colobane** (Sénégal 1991) L. Gavron (France), 45' - *L'auteur du chef-d'oeuvre maudit «Touki Bouki» prend à nouveau tous les risques en tournant «Hyènes».*

## VENDREDI 20 MARS

### 10h à 13h : DOIT-ON SE MARIER ?

**Do you take this man : Pakistani arranged marriages** (USA 1991) - Elise Fried (USA), 23' - *A Los Angeles, l'amour fou pakistanaï contre le mariage de raison.*

**Two girls go hunting** (Ethiopie 1991) - Joanna Head et Jean Lydall (Royaume-Uni), 50' - *Etre mariée ou se marier, c'est l'alternative tragique de deux jeunes fiancées Hamar en Ethiopie.*

### 14h15 à 18h30 : SYNCHRETISME

**The Serpent and the Cross** (Australie 1991) - Chris Hilton (Australie), 55' - *Peinture aborigène : synchrétisme ou synthèse?*

**Mary Akatsa, stool of Jesus** (Kenya 1990) - Heike Behrend (Allemagne), 55' - *Jésus renaît chaque dimanche à Nairobi.*

### A 20 h 45 :

#### PROCLAMATION DU PALMARES SEANCE DE CLOTURE

**SAMEDI 21 MARS - Séance spéciale** (Cinémathèque Française, Palais de Tokyo, Salle Jean Grémillon)

### 10h à 13h : RITUELS DE L'IMAGINAIRE

**L'oeuf sans coquille** - Rina Sherman (France), 13' - 1992 - *La cour des supplices de l'Hopital du Kremlin-Bicêtre.*

**Enigma** - J. Rouch, R. Chiantaretto, M. Di Castri, D. Pianciola, 90' - 1985 - *Turin, capitale de la magie.*

### Un jury international composé de :

**Germaine DIETERLEN** (France), Présidente du Comité du Film Ethnographique - **Tim ASCH** (USA), Cinéaste-Ethnologue (USC) - **Patrice BAUCHY** (France), Responsable-Adjoint des programmes courts à Canal + - **Jean-Dominique LAJOUX** (France), Ethnologue-Cinéaste (CNRS) - **Jean ROUCH** (France), Secrétaire Général du Comité du Film Ethnographique - **Fabrice STUCKI** (France), Bibliothécaire-Adjoint (Bondy) - **Sergio TOFFETTI** (Italie), Musée du Cinéma de Turin. décernera 5 prix :

**Prix NANOOK** - Grand Prix (Ministère des Affaires Etrangères)

**Prix KODAK** - Première oeuvre.

**Prix de la Mission du Patrimoine Ethnologique** - Meilleur film sur la France (Ministère de la Culture et de la Communication).

**Prix MARIO RUSPOLI** - Direction du Livre et de la Lecture (Ministère de la Culture et de la Communication).

**Prix du Court Métrage** - Canal +.

Avec la participation de la Section Cinématographique du Ministère de la Coopération et du Développement, du C.N.R.S Images/Media et du Cinéma du Réel.

**Renseignements** : Françoise FOUCAULT, Agnès ROTTSCHI - **Tel.** : 47.04.38.20 / **Fax** : 45.53.52.82



# IMAGES EN BIBLIOTHÈQUES

Depuis dix ans, la mission pour l'audiovisuel de la **Direction du livre et de la lecture** et, depuis 1991, du **Centre national des lettres**, acquiert des droits de diffusion sur support vidéo pour des films documentaires et des films de qualité pour les jeunes, au profit des bibliothèques publiques, afin de favoriser la création et le développement des collections audiovisuelles dans ces bibliothèques. Elle négocie avec les réalisateurs, les distributeurs et les producteurs la reproduction des films sur support vidéo et leur visionnement à titre gratuit dans les bibliothèques. Le choix de ces documents se fait en collaboration avec les bibliothécaires.

En 1989 s'est créée l'Association **Images en bibliothèques** qui regroupe les bibliothèques qui possèdent ou désirent créer des collections audiovisuelles, et toutes les personnes qui veulent soutenir une politique de l'audiovisuel dans les bibliothèques ou s'y associer. 227 bibliothèques, institutions ou individus participent aux activités de l'association ou reçoivent ses publications.

L'association publie la **revue trimestrielle** qui porte son nom, et pour laquelle ses adhérents bénéficient de tarifs préférentiels. Première publication consacrée à l'audiovisuel dans les bibliothèques, la revue trimestrielle **Images en bibliothèques** propose aux vidéothécaires, aux professionnels de la diffusion culturelle en France, et à tous ceux qui sont intéressés par les documents audiovisuels de qualité, un espace d'information et d'échange. Elle publie, dans chacune de ses parutions, entre autres rubriques, un **Dossier** thématique avec des articles sur le thème et sur des documents audiovisuels, des écrits de réalisateurs sur leur œuvre.

Egalement en collaboration avec la mission pour l'audiovisuel, Images en bibliothèques publie cette année, un **Catalogue de 1500 titres** de documents audiovisuels diffusés par cette même mission dans les bibliothèques. Ce catalogue sera un document et un instrument de travail exceptionnel sur la production documentaire, française et sous-titrée en français. Il compte 373 pages avec 133 photos et cinq index et sera diffusé par l'association auprès de ses adhérents et par la Documentation française.

Deux **bases de données**, l'une comprenant les 1500 titres du catalogue et sa mise à jour, l'autre concernant les films documentaires sur la littérature disponibles en France, seront consultables avant la fin de l'année 1992.

Enfin, cette année, à l'occasion de Cinéma du réel, Images en Bibliothèques édite pour ses adhérents 5 titres de films découverts ces dernières années par le festival : *Le baiser de Tosca* de Daniel Schmid, *Cannibal tours* de Dennis O'Rourke, *First contact* de Bob Connolly, *La menace* de Stefan Jarl, *L'Œil au-dessus du puits* de Johan van der Keuken.

Claude Veuille,  
déléguée de l'Association.

For the past ten years the commission for the audio-visual department of the **Direction du livre et de la lecture** and since 1991 of the **Centre national des lettres**, has bought the rights for broadcasting documentaries and films for children on video-cassettes. The rights are acquired to enable public libraries to create or enlarge their audio-visual departments. The commission negotiates the rights from directors, distributors and producers to duplicate the films on video tapes and to grant free viewing in public libraries. Librarians take part in the selection of those films. The Association **Images en bibliothèques** was created in 1989. It regroups libraries that own or wish to create audio-visual collections, and persons who either wish to associate with libraries or to support their audio-visual policy. Some 227 libraries, institutes and persons take part in the association's activities or receive its bulletins.

The association publishes the **revue trimestrielle** [ the quarterly News Bulletin ] and grants its members preferential prices. The first bulletin ever devoted to audio-visual departments in libraries, the quarterly **Images en bibliothèques** provides videotape librarians, people working in cultural organisations and anybody interested in high quality audio-visual documents the means of getting and exchanging information. It also publishes in each issue a thematic **Dossier** along with articles dealing with the main theme and with audio-visual documents, and filmmakers' articles on their own work.

Also in collaboration with the audio-visual Commission, **Images en bibliothèques** is publishing this year a **Catalogue regrouping the 1500 titles** of the audio-visual documents distributed to libraries by the Commission. This catalogue will be a unique source of information on the documentary film production in French or sub-titled in French. It comprises 373 pages, 133 photographs and five indexes and will be distributed to the members of the association by the association itself and the French Documentation Centre.

Two **data bases** will also be available before the end of the year. The first one will comprise the 1500 titles of the catalogue and the latest publications. The second one will deal with documentaries about literature available in France.

**Images en Bibliothèques** is also publishing for the members of the association 5 titles of films discovered for the festival **Cinéma du Réel** : *Le Baiser de Tosca*, by Daniel Schmid, *Cannibal Tours* by Dennis O'Rourke, *First Contact* by Bob Connolly, *La Menace* by Stefan Jarl, and *L'Œil au-dessus du puits* by Johan van der Keuken.



## LE MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES ET LE FILM DOCUMENTAIRE

Le Ministère des Affaires étrangères joue un rôle actif dans le domaine du documentaire.

Il soutient la création en participant à des productions sur des images de la France comme «La Ville Louvre» de Nicolas Philibert ou «Les jardins du Luxembourg» de Joëlle van Effenterre. Il appuie financièrement des coproductions avec un certain nombre de pays. Dans le cadre du 500ème anniversaire, il participe à la production du film de Francisco Norden sur Bolivar. Il développe depuis deux ans ses aides aux pays d'Europe Centrale et Orientale.

Le Ministère des Affaires étrangères tente d'élargir la diffusion du film documentaire français à l'étranger. Pour atteindre un vaste public, il alimente les réseaux extérieurs comme la chaîne européenne TV5 ou Canal France International, banque de programme, qui diffuse par satellite et propose aux télévisions étrangères des productions françaises.

Il diffuse également des documentaires à travers les institutions culturelles à l'étranger qu'il s'agisse de Centres et d'Instituts Français, d'universités étrangères ou de grandes institutions comme le MOMA à New York ou le Musée des Civilisations à Ottawa. A ces établissements, il propose des ensembles thématiques comme les "100 années Lumière", Cinéma et Peinture et bientôt un programme sur l'environnement et une rétrospective Raymond Depardon.

Il apporte enfin un soutien actif à un certain nombre de manifestations en France et à l'étranger en prenant à sa charge des voyages de réalisateurs et en diffusant des sélections de films. C'est ainsi qu'à l'occasion du 10ème anniversaire du Bilan du film ethnographique, le Ministère des Affaires étrangères a établi un programme de films qui, accompagné d'un catalogue, circule à l'étranger. Il envoie également des films à des festivals comme ceux de Nyon ou d'Amsterdam.

Depuis l'origine, il achète des films sélectionnés à Cinéma du réel, dont il assure la diffusion. Un prix Ministère des Affaires étrangères a été créé en 1989, devenu Prix Louis Marcorelles en 1991. Le film primé est acheté et sous-titré par le Ministère des Affaires étrangères et le réalisateur est invité pour accompagner son film dans un festival étranger. C'est ainsi que le dernier lauréat, Philippe Costantini, vient de présenter son film «Droit au but» au festival documentaire de Bombay.

Marie-Christine de Navacelle

*The French Foreign Affairs Ministry plays an active part in the production of documentary films.*

*It encourages creativeness by supporting productions devoted to France, such as «La Ville Louvre» by Nicolas Philibert or «Les jardins du Luxembourg» by Joëlle van Effenterre. It supports co-production with a certain number of countries. It is taking part in the production of Francisco Norden's film on Bolivar for the fifth Centenary.*

*The French Foreign Affairs Ministry is trying to enlarge the broadcasting of French documentary films abroad. In order to reach large audiences, it broadcasts the films to external*

*networks such as TV5 the European Channel, or Canal France International, a program bank, that broadcast through satellite and proposes French films to foreign television channels.*

*It also broadcasts documentaries abroad through cultural institutions such as French Centres or Institutes, foreign universities or big institutions like the MOMA in New York or the Museum of Civilisations in Ottawa. It proposes to institutions such as these thematic sets like the «100 années Lumière», «Cinéma et Peinture» and soon a retrospective on the work of Raymond Depardon.*

*It also actively supports a few festivals both in France and abroad, by financing filmmakers' travels and broadcasting film selections. For the Tenth anniversary of the Ethnographic cinema panorama, the Foreign Affairs Ministry established a planning of selected films together with a catalogue and guarantees their distribution abroad. It also sends films to festivals such as the Nyon and Amsterdam festivals.*

*It has bought since the beginning films selected by Cinéma du réel and ensures their broadcasting. The Foreign Affairs Ministry award was created in 1989. In 1991, it became the «Louis Marcorelles» award. The prize-winning film is bought and sub-titled by the Foreign Office and the director is financially supported to show his film at a foreign festival. The latest prize-winner, Philippe Costantini, has thus just shown his film «Droit au but» at the Bombay documentary films Festival.*

## LE CINÉMA DU RÉEL À L'ÉTRANGER

D'autres manifestations sont également organisées à l'étranger avec l'aide du Ministère des Affaires étrangères :

- En octobre 1990, une sélection de court-métrages d'Amérique Latine a été présentée au **Festival de Drama** (Grèce).
- Du 16 au 20 avril sera présenté au **Festival International d'Ismailia** (Egypte), une sélection de court-métrages récents parmi lesquels Portraits d'Alain Cavalier, Mériaux Frères, ...

## LE RÉEL À L'ANTENNE

### Le Cinéma du réel et Canal Plus

Vendredi 13 mars à 22 h : diffusion du film en compétition internationale **The Reincarnation of Khensur Rinpoche**.

### Le Cinéma du réel et La SEPT

Chaque semaine sur La SEPT et le samedi sur FR3, Grand Ecran diffusion de films de Cinéma du réel.  
4 janvier : **La corde de la vie**, de Ylva et Staffan Julén (Suède)  
10 février : **La lucarne**, de Thierry Augé (France)  
4 mars : **Cabra marcado para morrer**, de Eduardo Coutinho (Brésil)  
11 mars : **Les Frères des frères**, de Richard Coppans (France)  
17 mars : **L'horloge du village**, de Philippe Costantini (France)  
18 mars : **Maioria absoluta**, de Leon Hirszman (Brésil)



# PROCIREP

## COMMISSION D'AIDE A LA CREATION TELEVISION

\* Actions engagées par la PROCIREP pour le développement de l'industrie des programmes de télévision

La loi du 3 juillet 1985 sur le droit d'auteur a instauré un mécanisme de rémunération pour Copie Privée, alimenté par une redevance sur les cassettes vidéos vierges.

Ce mécanisme vise à indemniser les auteurs, les artistes interprètes et les producteurs, en compensation des torts financiers engendrés par le copiage, réalisé par le public, des œuvres audiovisuelles et cinématographiques, lors de leur diffusion sur les chaînes de télévision.

En application de l'article 38 de cette loi, 25 % des sommes collectées doivent être affectées à des actions d'Aide à la Création, à la Formation et à la diffusion du spectacle vivant.

A cet effet, la PROCIREP, qui a en charge la part revenant aux producteurs a mis en place, aux côtés d'une Commission Aide à la Création Cinéma, une Commission Aide à la Création Télévision.

L'objet de cette Commission est de soutenir les efforts déployés par les producteurs de programmes audiovisuels qui prennent des risques financiers et artistiques pour mettre en œuvre des programmes de télévision de qualité et de création.

Dans cette optique, la Commission Télévision de la PROCIREP a instauré, depuis 1989, différents mécanismes d'Aide et reçoit les demandes de subvention pour tout projet intéressant le secteur de la production audiovisuelle (Aide à la Préproduction, Aide à la Production, Aide à la Formation, Aide à la Diffusion du spectacle vivant, Aide d'intérêt collectif).

### **PROCIREP**

Commission Aide à la Création Télévision  
20bis, rue La Boétie  
75008 Paris



# INDEX TITRES

	Page		Page
79 Primavera		Mériaux Frères	36
A Pedra da riqueza		Les Métamorphoses de mon amie Eva	40
Agarrando Pueblo		Mi Aporte	
Allemagne 90	21	Mimbre	
Al Otro lado de la luz		Mixed Feelings	36
Araucanos de Ruca Choroy		Les Montagnes Parlantes	57
Araya		El Niño Fidencio, taumaturgo de espinazo	
Aspen	12	Now I	
Aux guerriers du silence	52	O Homem de Couro	
La Ballade du serpent	24	O Som ou Tratado de Harmonia	
Bananeras		Ociel del toa	
Berlin, symphonie d'une grande ville	21	L'Ombre du chasseur	37
Black harvest	24	On ne vit qu'une fois	38
Brasília, segundo feldman		Paroles en liberté surveillée	58
Brasilienses n° 4 : engenhos e usinas		Paseo a playa Ancha	
Brother's Keeper	26	Peines	58
Cabra marcado para morrer		Pictures from a revolution	38
Carlos, cine-retrato de un caminante		Por primavera vez	39
Carmen Carrascal		Portraits d'Alain Cavalier (L'illusionniste - L'accordeuse de piano)	16
Les Carnets de Sandór	26	Portraits en altitude - Louisa Allamand	39
Chircales		Radio Belén	
Cochengo Miranda		Raisons d'Etat	40
Coffea arábica		Rastejador, s.m.	
Hau Mipela save wokim sol (Comment nous fabriquons le sel)	52	The Reincarnation of Khensur Rinpoche	42
Contes de cyclones en septembre	54	Retour au quartier nord	60
CowBoy and Maria in town	28	Revolución	
Dakar-Bamako	28	Room to live	42
Diary	13	Du savon dans les yeux, toilette d'une fillette au sein Peul bandé (Sénégal oriental)	60
Elie	54	Schnaps im Wasserkessel (Du schnaps dans la bouilloire)	43
En la otra isla		The Sealed home	16
Etnocidi, notas sobre el mezquital		Skjönheten eller udyret (la Belle ou la Bête)	17
Exiles	29	Souk el regala (le marché des hommes)	45
El Fanguito		Le Songe du diable	40
Films Lumière		Spuren im Schlamm - das Ende des Bäuerlichen Lebens in Russland (Traces dans la boue)	44
Finding Christa	30	Stranger in the family	46
Les Frères des frères	30	Tala-Tala	46
Gracias a la vida		Talk 16	47
Guanabacoa, crónica de mi familia		Terceiro milenio	
Hanoi, Martes 13		Tiempo de espera	
Hermógenes cayo		Tire Die	
Los Hieleros del chimborazo		Transit Levankade	18
Los Hijos de Zerda		Uslyszcie Mojkrzyk (Entendez mon cri)	18
History will prove our innocence	31	Vecinos	
El Hombre cuando es hombre		Viramundo	
El Hombre de la sal		Visão de Juazeiro	
La Hora de los hornos		Viva Cariri !	
The House with the bananatree	32	Le Voile et l'exil	48
Il se passait quelque chose du côté de la ville	55		
In and out of time	32		
Intimate stranger	33		
Israeland	56		
Jo Privat, le blues du musette	56		
Journal inachevé			
Kyoto, my Mother's place	14		
Lavra dor			
Lettre d'un cinéaste ou Le retour d'un amateur de bibliothèques			
Des Lumières dans la grande noirceur	34		
Lumumba, la mort du prophète	34		
Maioria absoluta			
Maria Sabina, mujer espíritu			
Mato eles ?			
Memoria do Cangaço			



# CAMERA TEMOIN.



"LA REINCARNATION DE KHENSUR RINPOCHE"

Vendredi 13 mars à 22h00.

La recherche et l'éducation d'un enfant de 4 ans,  
réincarnation d'un lama de haut rang.

Un document rare et exceptionnel que Canal +  
a choisi de programmer et qui est inscrit dans  
la compétition internationale du Festival Cinéma du Réel.

**CANAL+**

**LA TELE PAS COMME LES AUTRES.**



# INDEX PAR PAYS

	Page
<b>ALLEMAGNE</b>	
Berlin, symphonie d'une grande ville _____	21
El hombre cuando es hombre _____	34
Lumumba - la mort du prophète _____	43
Schnaps im Wasserkessel (Du Schnaps dans la bouilloire) _____	44
Spuren im Schlamm - das Ende des Bäuerlichen Lebens in Russland (Des Traces dans la boue) _____	32
The House with the Bananatreer _____	32
<b>ARGENTINE</b>	
Araucanos de ruca choroy _____	24
Cochengo miranda _____	28
Los hijos de zelda _____	24
La Hora de los hornos _____	38
Tire Dié _____	38
<b>AUSTRALIE</b>	
Black Harvest _____	24
Cow Boy and Maria in Town _____	28
<b>BELGIQUE</b>	
Aux guerriers du silence _____	52
La Ballade du serpent _____	24
On ne vit qu'une fois _____	38
<b>BRESIL</b>	
A pedra da riqueza _____	37
Brasilia, segundo feldman _____	37
Brasilianas n° 4 : engenhos e usinas _____	37
Cabra marcado para morrer _____	37
Lavra dor _____	37
Maioria absoluta _____	37
Memoria do cangaço _____	37
O Homem de couro _____	37
O som ou Tratado de harmonia _____	37
Rastejador, s.m. _____	37
Terceiro milenio _____	37
Viramundo _____	37
Visão de Juazeiro _____	37
Viva Cariri ! _____	37
<b>BULGARIE</b>	
L'ombre du chasseur _____	37
<b>CANADA</b>	
Etnocidio, notas sobre el mezquital _____	34
Journal inachevé _____	44
Des Lumières dans la grande noirceur _____	44
Le Songe du Diable _____	47
Talk 16 _____	47
<b>CHILI</b>	
Gracias a la vida _____	37
El hombre cuando es hombre _____	37
Journal inachevé _____	37
Lettre d'un cinéaste ou Le retour d'un amateur de bibliothèques _____	37
Mimbre _____	37
Paseo a playa Ancha (Chili. Valparaiso danses) _____	37
<b>COLOMBIE</b>	
Agarrando pueblo _____	37
Carmen Carrascal _____	37
Chircales _____	37
El hombre de la sal _____	37
<b>CONGO</b>	
Tala-Tala _____	46
<b>COSTA RICA</b>	
El hombre cuando es hombre _____	37
<b>CUBA</b>	
79 Primaveras _____	37
Bananeras _____	37
Coffea arábica _____	37
En la otra isla _____	37
El Fanguito _____	37
Guanabacoa, cronica de mi familia _____	37
Hanoi, Martes 13 _____	37
Mi aporte _____	37
Now ! _____	37
Ociel del toa _____	37
Por primaveras vez _____	37
Vecinos _____	37
<b>EGYPTE</b>	
Souk el Regala (le marché des hommes) _____	45
<b>EQUATEUR</b>	
Los Hieleros del chimborazo _____	37
<b>ETATS-UNIS</b>	
Aspen _____	12
Brother's Keeper _____	26
Finding Christa _____	30
In and out of time _____	32
Intimate stranger _____	33
Pictures from a Revolution _____	38
<b>FINLANDE</b>	
Gracias a la vida _____	37

	Page
<b>FRANCE</b>	
L'accordeuse de piano _____	16
Aux guerriers du silence _____	52
Contes de cyclones en septembre _____	54
Dakar-Bamako _____	28
Du savon dans les yeux, toilette d'une fillette au sein Peul bandé (Sénégal oriental) _____	60
Elie _____	54
Les Frères des frères _____	30
Hau mipela save wokim sol (Comment nous fabriquons le sel) _____	52
L'illusionniste _____	16
Il se passait quelque chose du côté de la ville _____	55
Israland _____	56
Jo Privat, le blues du musette _____	56
Lettre d'un cinéaste ou Le retour d'un amateur de bibliothèques _____	57
Les Montagnes parlantes _____	36
Meriaux Frères _____	37
L'Ombre du chasseur _____	58
Paroles en liberté surveillée _____	58
Peines _____	39
Portraits en altitude - Louisa Allamand _____	40
Raisons d'Etat _____	60
Retour au quartier nord _____	60
<b>GRANDE-BRETAGNE</b>	
Kyoto, my Mother's place _____	14
The Reincarnation of Khensur Rinpoche _____	42
Room to live _____	42
Stranger in the family _____	46
The Writing in the Sand _____	48
<b>ISRAËL</b>	
Diary _____	13
The Sealed Home _____	16
Le voile et l'exil _____	48
<b>JAPON</b>	
Kyoto, my Mother's place _____	14
<b>MEXIQUE</b>	
El niño Fidencio, Taumaturgo de espinazo _____	37
Etnocidio, notas sobre el mezquital _____	34
Films Lumière _____	44
Maria Sabina, mujer espirtu _____	47
<b>NICARAGUA</b>	
Bananeras _____	37
<b>NOUVELLE ZÉLANDE</b>	
Exiles _____	29
<b>PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE</b>	
Hau mipela save wokim sol (Comment nous fabriquons le sel) _____	52
<b>PAYS-BAS</b>	
History will prove our innocence _____	31
Mixed feelings _____	36
Transit Levantkade _____	18
<b>PEROU</b>	
Al otro lado de la luz _____	37
Radio belen _____	37
Tiempo de espera _____	37
<b>POLOGNE</b>	
Uslyszcie Mojkrzyk (Entendez mon cri) _____	18
<b>SÉNÉGAL</b>	
Dakar-Bamako _____	28
<b>SUEDE</b>	
Skjönheten eller udyret (La Belle ou la Bête) _____	17
<b>SUISSE</b>	
Allemagne, 90 (neuf zéro) _____	21
Les Carnets de Sandór _____	26
Lumumba - la mort du prophète _____	34
<b>TCHÉCOSLOVAQUIE</b>	
Les métamorphoses de mon amie Eva _____	40
<b>VENEZUELA</b>	
Araya _____	37
Yo hablo a Caracas _____	37

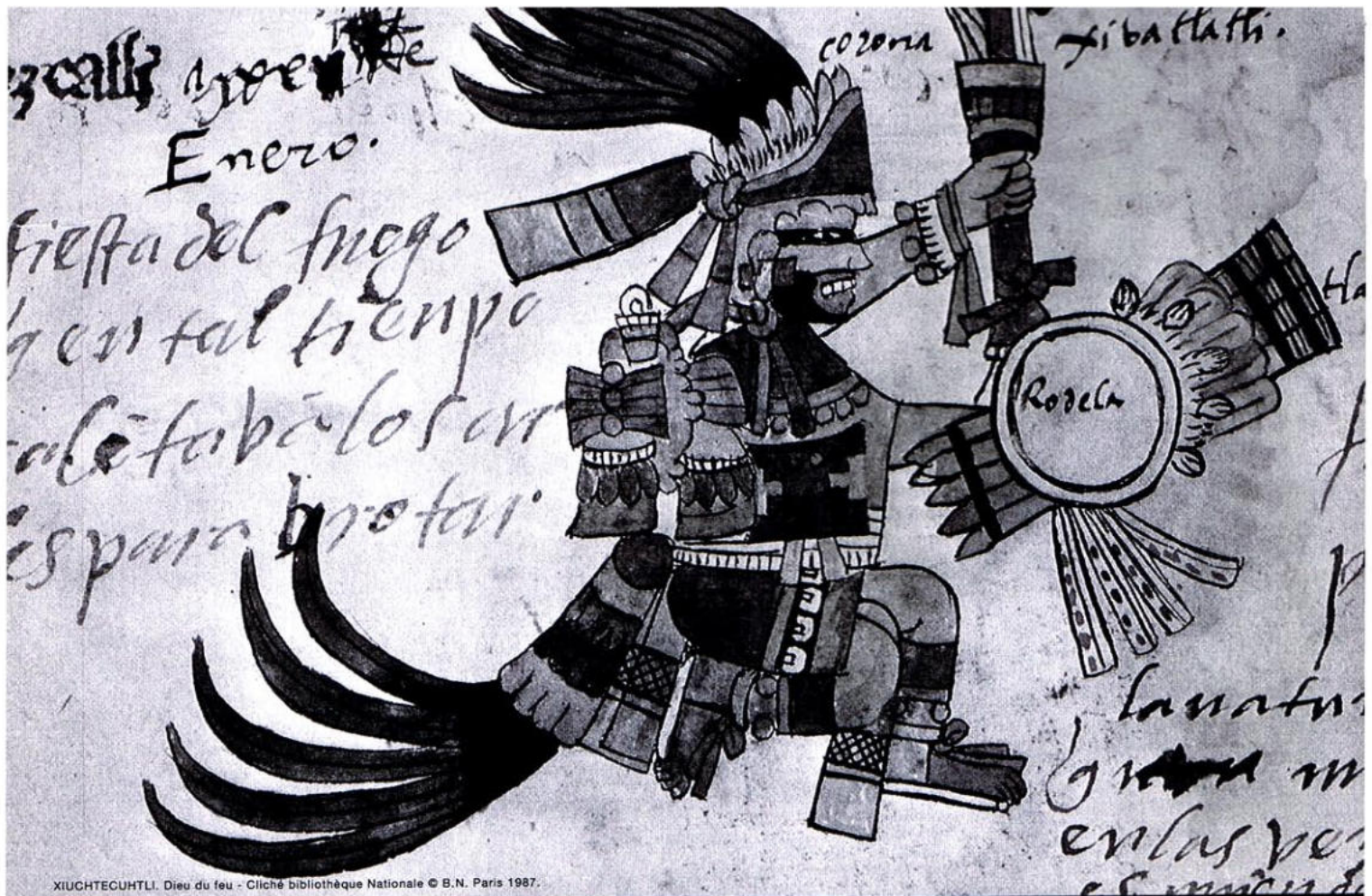


# DÉCOUVREZ LES COLLECTIONS DE L'INA

Une nouvelle sélection de programmes

## LA RENCONTRE DES DEUX MONDES

Collections thématiques, disponibles sur vidéocassettes par voie de location et cession,  
à destination des circuits institutionnels.



XIUHTECUHTLI. Dieu du feu - Cliché bibliothèque Nationale © B.N. Paris 1987.

Collections existantes : MOZART • RIMBAUD • BRASSENS à paraître : GEORGES PEREC • LE JAZZ

**INA** INSTITUT NATIONAL  
DE L'AUDIOVISUEL

Contact: Téléthèque. Tél.: (1) 49.83.28.48



# INDEX RÉALISATEURS

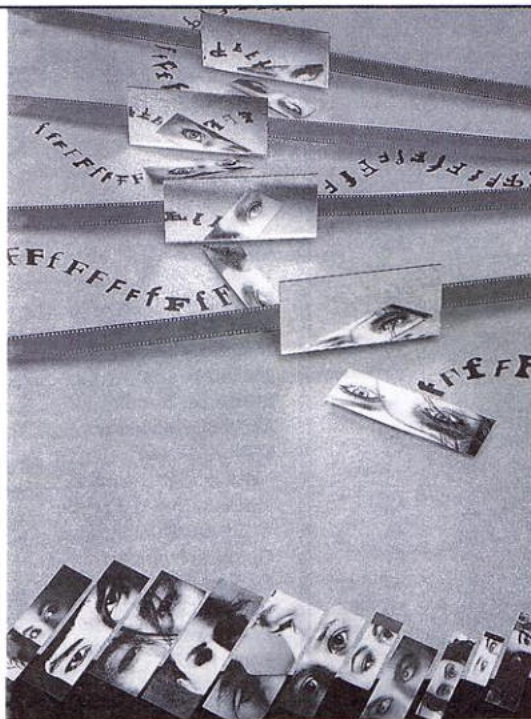
	Page		Page
Allegret, Francis _____	40	Lundman, Janis _____	47
Alvarez, Santiago _____		Mallet, Marilu _____	
Aly, Hossam _____	45	Massonier _____	
Amber Films _____	48	Mauro, Humberto _____	
Anderson, John _____	29	Mayolo, Carlos _____	
Anderson, Robin _____	24	McLaren, Les _____	28
Annichini, Gianfranco _____		Meiselas, Susan _____	38
Azpuruá, Carlos _____		Mitchell, Adrienne _____	47
Balabanov, Gueorgui _____	37	Muniz, Sergio _____	
Benacerraf, Margot _____		Ndiaye, Samba Felix _____	28
Benchetrit, David _____	48	Nottale, Claudia Aïcha _____	54
Benkemoun, Isabelle _____	40	Omar, Arthur _____	
Bergman, Marta _____	24	Oshima, Nagisa _____	14
Berliner, Alan _____	33	Ospina, Luis _____	
Berlinger, Joe _____	26	Packer, Leehy _____	16
Bianchi, Sergio _____		Paes, Cesar _____	52
Billops, Camille _____	30	Peck, Raoul _____	34
Birri, Fernando _____		Perlov, David _____	13
Bissonnette, Sophie _____	34	Prelorán, Jorge _____	
Blank, Rosemarie _____	18	Rabinovitch, Stéphan _____	56
Bodanzky, Jorge _____		Rodriguez, Marta _____	
Brandrup, Tatiana _____	32	Rogers, Richard _____	38
Bravo, Sergio _____		Rouaud, Christian _____	60
Carrizosa, Eulalia _____		Rufino, Paulo _____	
Carvalho, Vladimir de _____		Ruiz, Raul _____	
Cieszewska, Ewa _____	46	Ruttmann, Walter _____	
Colina, Enrique _____		Ryffel, Hugues _____	26
Connolly, Bob _____	24	Samper, Gabriela _____	
Copans, Richard _____	30	Sánchez, Jorge Luis _____	
Cortázar, Octavio _____		Sanjinés, Jorge _____	
Coussemaçq, Olivier _____	58	Sarin, Ritu _____	42
Coutinho, Eduardo _____		Sarmiento, Valeria _____	
Davis, Mary Ellen _____	44	Sarno, Geraldo _____	
Delœuil, Christian _____	36	Silva, Jorge _____	
Di Nella, Giorgio _____	55	Sinofsky, Bruce _____	26
Drygas, Maciej _____	18	Sivan, Eyal _____	56
Echevarria, Nicolás _____		Soares, Paulo Gil _____	
Epelboin, Alain _____	60	Solanas, Fernando Ezequiel _____	
Escorel, Eduardo _____		Sonam, Tenzing _____	42
Everson, Simon _____	42	Stiven, Annie _____	28
Fichefet, Frédéric _____	24	Stoica, Marian _____	42
Fila, B. David-Pierre _____	46	Succab-Goldman, Christiane _____	54
Finlayson, Elizabeth _____	32	Vazquez, Angelina _____	
Fischer, Stefan _____	44	Veyre, Gabriel _____	
Gauer, Wolf _____		Viet, Hans-Erich _____	43
Godard, Jean-Luc _____	21	Vihanová, Drahomíra _____	40
Gómez, Sara _____		Winckler, Valérie _____	58
Guayasamin, Gustavo _____		Wiseman, Frederick _____	12
Guillén Landrián, Nicolás _____		Zarifian, Christian _____	57
Guzzetti, Alfred _____	38		
Handler, Mario _____			
Hatch, James _____	30		
Hirszman, Leon _____			
Hoel, Mona J. _____	17		
Hoogenbemt, Miel van _____	38		
Hunyadi, Mark _____	26		
Junger, Karin _____	36		
Kappers, Rogier _____	31		
Karo, Stéphane _____	24		
Koleen, Kumain _____	52		
Lacayo, Ramiro _____			
Leduc, Paul _____			
Leforestier, Jean-Christophe _____	57		
Lombardi, Francisco J. _____			
Luque, Aline _____	39		



**10 au  
20 Avril  
1992**

14<sup>e</sup> Festival International  
de Créteil  
et du Val de Marne

# Films de Femmes



Maison des Arts  
Place Salvador Allende  
Créteil - 49 80 90 50



## Programme

**Une compétition internationale**  
de 50 films

**Autoportrait**  
de Bernadette Lafont - 7 films

**Tour d'Europe des Studios**  
Les Européennes : 20 réalisatrices  
Un salon Exposition  
Deux colloques

**Germaine Dulac :**  
l'audace des années 20  
**Les actrices réalisatrices françaises**

**Panorama : 12 films distribués en 91**  
**Graine de Cinéphage : 6 films**  
en compétition, un jury de 13 jeunes

**Tères Rencontres nationales**  
des réalisatrices de films courts -  
50 films

Les Sorties de l'Ecran

**Sapho en concert**  
"La traversée du Désir"  
18 avril à 21h30

**Nuit des Toiles,**  
projection en plein air  
19 avril à 22h

WEL VISA / CLERMONT 80

# L'avant-scène cinéma

UNE CINÉMATHÈQUE  
DANS VOTRE  
BIBLIOTHÈQUE

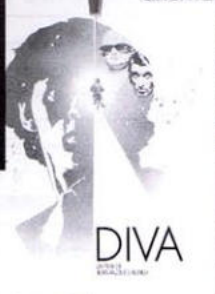
Déjà 500 films publiés !

Découpage plan à plan  
Dialogue intégral  
Dossier  
Photogrammes

L'AVANT-SCÈNE



L'AVANT-SCÈNE  
cinéma



L'AVANT-SCÈNE  
cinéma



Prix numéro simple : 78 FF Numéros simples anciens : 49 et 60 FF  
Abonnement : 1 an (11 numéros) : France : 560 FF - Etranger : 685 FF  
Abonnement : 6 mois (6 numéros) ; France : 300 FF

Catalogue gratuit sur simple demande à

ASC1

L'AVANT-SCÈNE 6, rue Gît-le-Cœur - 75006 Paris - Tél : 46 34 28 20



Aux Editions Dujarric  
**ON PENSE A VOUS**

Une revue efficace pour ceux qui oeuvrent dans le cinéma, la télévision, l'entreprise...



Des livres utiles pour la formation

**Mise en scène**

- L'ECRITURE DU SCENARIO, par Antoine Cucca
- L'ADAPTATION DU ROMAN AU FILM, par Alain Garcia
- LA GRAMMAIRE DU LANGAGE FIL-

- ME, par Daniel Arizon
- L'ASSISTANT REALISATEUR D'AUJOURD'HUI, par Jean Serres
- LA SCRIPTE D'AUJOURD'HUI, par Zoë Zurstrassen
- LA TECHNIQUE DU MONTAGE 16 MM, par J. Burder (2ème édition)

**Image**

- LA PERSPECTIVE DANS L'IMAGE, par Robert et Nonce Giordani
- PRATIQUE DE L'ECLAIRAGE, CINEMA, TELEVISION, par René Bouillot
- LES DIRECTEURS DE LA PHOTO ET LEUR IMAGE, par Christian Gilles
- METHODE D'ECLAIRAGE POUR LE FILM ET LA TV, par Gérard Millerson (3ème édition)
- LA CAMERA ET LES TECHNIQUES DE L'OPERATEUR, par David Samuelson
- COMMENT DEVENIR COMEDIEN, par Samson Fainsilber
- LE MAQUILLAGE-CINEMA-TELEVISION-THEATRE, par Dominique de Vorges
- LA PRISE DE VUE EN ANIMATION, par Zoran Perisic

**Vidéo**

- LE MONTAGE VIDEO, par Thomas Moutel et Michel Bouchet
- VIDEO, PRINCIPES ET TECHNIQUES, par François Luxereau (3ème édition)
- VIDEO PHYSIQUE DE BASE, par François Luxereau
- TECHNIQUES SONORES EN VIDEO, par Jean Rouchouse
- TECHNIQUES DE LA PRODUCTION VIDEO, par Gérard Millerson
- TECHNIQUES DE LA CAMERA VIDEO, par Gérard Millerson
- ANIMATION PAR ORDINATEUR, par Stan Hayward

**Son**

- SON ANALOGIQUE ET NUMERIQUE, par Jean Rouchouse
- DOUBLAGE ET POST-SYNCHRONISATION, par Christophe Pommier

**Des guides**

- GUIDE DE L'ACTEUR AU TRAVAIL, par Brigitte Bergnier
- GUIDE DES TOURNAGES, dirigé par Henriette Dujarric

Une nouvelle collection rapide, incisive, percutante, pratique



A venir en 92 : L'enregistrement audio-numérique, Pratique du film de commande, La direction de production, Gérer une salle de cinéma...

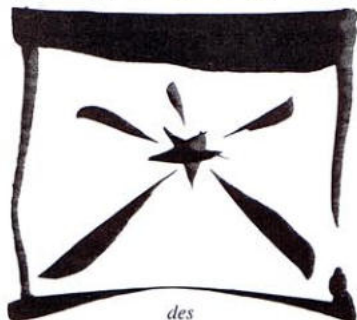
Société d'exploitation: **if diffusion**, 31-33, av. des Champs-Élysées, 75008 Paris. Tél.: 43 59 24 84 - Fax: 42 25 59 97

L'édition 1992-93 de

**l'Annuaire des festivals et manifestations de cinéma et audiovisuel en France et en Europe**

est paru

C A R R E F O U R



des  
F E S T I V A L S

Il présente plus de 160 événements se déroulant en France et plus de 60 festivals de 21 pays d'Europe.

Bilingue Français-Anglais. 200 pages.

**Classement par rubriques** (pour la France) :

- longs métrages
- documentaires
- animation
- courts métrages
- films pour enfants
- films d'école
- vidéo et programmes audiovisuels
- films techniques et spécialisés
- films non professionnels

**Classement par pays** (pour l'Europe)

Index alphabétique, géographique, chronologique (calendrier), par thèmes et formats non standards.

Une fiche détaillée pour chaque manifestation renseigne sur l'organisation, les contacts, le déroulement, les axes de programmation, la fréquentation, le palmarès, les éléments de promotion et de communication.

220 F franco (chèque à l'ordre de Carrefour des festivals) en s'adressant à :

**Carrefour des festivals - 4, rue Jean Rebière - 78270 Bonnières-sur-Seine**

Pour toute commande de l'étranger, prière de faire un virement international à notre compte bancaire n° 00003753881 banque Paris Courcelles, code : 30004 00793



la sept

la sept

la sept

la sept

la sept

la sept

la sept

la sept

la sept

la sept

la sept

la sept

la sept

la sept



## **TABLE DES MATIERES**

<b>Historique</b>	p. 4
<b>Les Amis du Cinéma du réel</b>	p. 6
<b>Jurys</b>	p. 9
<b>Séances spéciales</b>	p. 11
<b>10ème Anniversaire de Wallonie Image Production</b>	p. 20
<b>Carte Blanche :</b>	
<b>Berlin sans frontières</b>	p. 21
<b>Compétition internationale</b>	p. 23
<b>"A la découverte de l'Amérique Latine"</b>	p. 40
<b>Panorama de la production française</b>	p. 51
<b>Bilan du film ethnographique</b>	p. 63
<b>Index des titres</b>	p. 69
<b>Index des pays représentés</b>	p. 71
<b>Index des réalisateurs</b>	p. 73

### PHOTOS PLEINES PAGES

The Writing in the Sand (d.r.)	p. 10
Black Harvest (d.r.)	p. 22
Jo Privat, le blues du Musette (photo : Bernard Ailloux)	p. 50
The Reincarnation of Khensur Rinpoche (d.r.)	p. 62

#### **Cinéma du Réel**

Bibliothèque publique d'information  
19, rue Beaubourg  
75197 Paris Cedex 04  
Tél. (1) 42 77 12 33, poste 45 16  
Télex : CNAC GP 212 726  
Télécopieur : (1) 42 77 72 41

Achévé d'imprimer sur les presses  
de l'imprimerie AXIOM Graphic  
Dépôt légal Mars 1992



## Cinéma "Le Latina"

<b>SAMEDI 7 MARS</b>	14h	<b>Terceiro Milenio</b> - Brésil 95'	<b>MARDI 10 MARS</b>	14h	<b>Films Lumière</b> - Mexique 4' <b>Paseo a playa ancha</b> - Chili 3' <b>Now !</b> - Cuba 6' <b>Araya</b> - Venezuela 80'	<b> VENDREDI 13 MARS</b>	14h	<b>Cabra marcado para morrer</b> - Brésil 119'
	16h30	<b>Maria Sabina</b> - Mexique 80' <b>Memoria do cangaço</b> Mexique 30'		16h30	<b>Cabra marcado para morrer</b> - Brésil 119'		16h30	<b>Terceiro Milenio</b> - Brésil 95'
	19h	<b>Etnocidio, notas sobre el mezquital</b> - Mexique/Canada 135'		19h	<b>La hora de los hornos</b> - Argentine Deuxième partie 120'		19h	<b>Etnocidio, notas sobre el mezquital</b> - Mexique/Canada 135'
	21h30	<b>Yo hablo a Caracas</b> - Ven. 18' <b>Rastejador, s.m.</b> - Brésil 25' <b>El Niño Fidencio, taumaturgo de espinaço</b> - Mexique 75'		21h30	<b>Brasilianas n°4</b> - Brésil 8' <b>Viramundo</b> - Brésil 40' <b>Viva Cariri !</b> - Brésil 37'		21h30	<b>Maria Sabina</b> - Mexique 80' <b>Memoria do cangaço</b> Brésil 30'
<b>DIMANCHE 8 MARS</b>	14h	<b>Etnocidio, notas sobre el mezquital</b> - Mexique/Canada 135'	<b>MERCREDI 11 MARS</b>	14h	<b>Al otro de la luz</b> - Pérou 8' <b>Los Hieleros del Chimborazo</b> - 23' <b>Agarrando pueblo</b> - Colombie 28' <b>El hombre cuando es hombre</b> - Allemagne / Costa Rica / Chili 63'	<b>SAMEDI 14 MARS</b>	14h	<b>Carmen Carrascal</b> - Colombie 27' <b>La Hora de los hornos</b> - Argentine Première partie 90'
	16h30	<b>Terceiro milenio</b> - Brésil 95'		16h30	<b>Yo hablo a Caracas</b> - Venez. 18' <b>Rastejador, s.m.</b> - Brésil 25' <b>El Niño Fidencio</b> - Mexique 75'		16h30	<b>La hora de los hornos</b> - Argentine Deuxième partie 120'
	19h	<b>Maria Sabina</b> - Mexique 80' <b>Memoria do cangaço</b> Mexique 30'		19h	<b>Carmen Carrascal</b> - Colombie 27' <b>La hora de los hornos</b> - Arg. Première partie 90'		19h	<b>Films Lumière</b> - Mexique 4' <b>Paseo a playa ancha</b> - Chili 3' <b>Now !</b> - Cuba 6' <b>Araya</b> - Venezuela 80'
	21h30	<b>Maioria absoluta</b> - Brésil 20' <b>Lavra dor</b> - Brésil 10' <b>Visão de juazeiro</b> - Brésil 19' <b>O homem de couro</b> - Brésil 20' <b>O som ou tratado de harmonia</b> - Brésil 16' <b>A pedra da riqueza</b> - Brésil 16' <b>Brasilia, segundo feldman</b> 20'		21h30	<b>El Hombre de la sal</b> - Col. 18' <b>Gracias a la vida</b> - Chili/Finl. 42' <b>Los Hijos de zerda</b> - Arg. 55'		21h30	<b>Cabra marcado para morrer</b> - Brésil 119'
<b>LUNDI 9 MARS</b>	14h	<b>Araucanos de Ruca Choroy</b> 52' <b>Cochengo Miranda</b> - Arg. 60'	<b>JEUDI 12 MARS</b>	14h	<b>Tire dié</b> - Argentine 33' <b>Hanoi, martes 13</b> - Cuba 38' <b>Chircales</b> - Colombie 41'	<b>DIMANCHE 15 MARS</b>	14h	<b>Maria Sabina</b> - Mexique 80' <b>Memoria do cangaço</b> Mexique 30'
	16h30	<b>El Hombre de la sal</b> - Colombie 18' <b>Gracias a la vida</b> - Chili/Finl. 42' <b>Los Hijos de zerda</b> - Arg. 55'		16h30	<b>Revolucion</b> - Bolivie 10' <b>Por primera vez</b> - Cuba 10' <b>79 Primavera</b> - Cuba 24' <b>Coffea Arabiga</b> - Cuba 18' <b>Mi aporte</b> - Cuba 30' <b>Vecinos</b> - Cuba 16'		16h30	<b>Etnocidio, notas sobre el mezquital</b> - Mexique/Canada 135'
	19h	<b>Radio Belen</b> - Pérou 11' <b>Ociel del Toa</b> - Cuba 17' <b>Guanabacoa ...</b> - Cuba 14' <b>En la otra isla</b> - Cuba 41' <b>Tiempo de espera</b> - Pérou 15' <b>El Fanguito</b> - Cuba 15'		19h	<b>La hora de los hornos</b> - 2è 120' <b>Mimbres</b> - Chili 10'		19h	<b>Mimbres</b> - Chili 10' <b>Bananeras</b> - Nicaragua/Chili 13' <b>La hora de los hornos</b> - Argentine Troisième partie 45' <b>Journal inachevé</b> - Chili/Canada 50'
	21h30	<b>Tire dié</b> - Argentine 33' <b>Hanoi, martes 13</b> - Cuba 38' <b>Chircales</b> - Colombie 41'		21h30	<b>Bananeras</b> - Nicaragua/Cuba 13' <b>La hora de los hornos</b> - 3è 45' <b>Journal inachevé</b> Chili/Canada 50'		21h30	<b>Terceiro Milenio</b> - Brésil 95'

**Cinéma "Le Latina" : 20, rue du Temple - 75004 PARIS**

### Salle Jean Renoir

<b>VENDREDI 13 MARS</b>	16h	Présentation du programme <b>DOCUMENTARY</b>	<b>DIMANCHE 15 MARS</b>	14h30	<b>The Sealed home</b> - Israël 55'
				16h	<b>Diary</b> - Israël 110'

- : **Compétition internationale**
- F : **Panorama de la production française**
- AL : **A la découverte de l'Amérique Latine**





# CinémAction

COÉDITÉ PAR CORLET - TÉLÉRAMA, DIRIGÉ PAR GUY HENNEBELLE

N° 64 120 F - 3 trimestre 1992

CinémAction  
Directeur : Guy Hennebelle

## demain, le cinéma ethnographique ?



Corlet - Télérama

100 pages illustrées

120 F

- Faut-il « brûler » le cinéma ethnographique ?
- A-t-il été, est-il encore le fils de « l'impérialisme blanc » ?
- Regarde-t-il les « indigènes » comme des insectes ?  
*Mais surtout* : anthropologues et cinéastes peuvent-ils « se marier » valablement pour faire œuvre commune de création ?
- *Et encore* : la télévision est-elle le fossoyeur ou le salut du film ethnographique ?
- *Et enfin* : les Français sont-ils à la traîne des Anglo-Saxons ?

Telles sont quelques-unes des questions auxquelles répond en 200 pages illustrées le dossier de *CinémAction*, réuni par Jean-Paul Colleyn et Catherine de Clippel et trente spécialistes, français et étrangers.

*Sortie en mai 1992*

### BON DE COMMANDE

Je commande *Demain, le cinéma ethnographique ?*

Nom : ..... Prénom : .....

Adresse : .....

Code Postal ..... Ville .....

Je joins un chèque de 130 F (120 F + 10 F de port) aux Éditions Corlet, Route de Vire, 14110 Condé-sur-Noireau



## Salle Garance

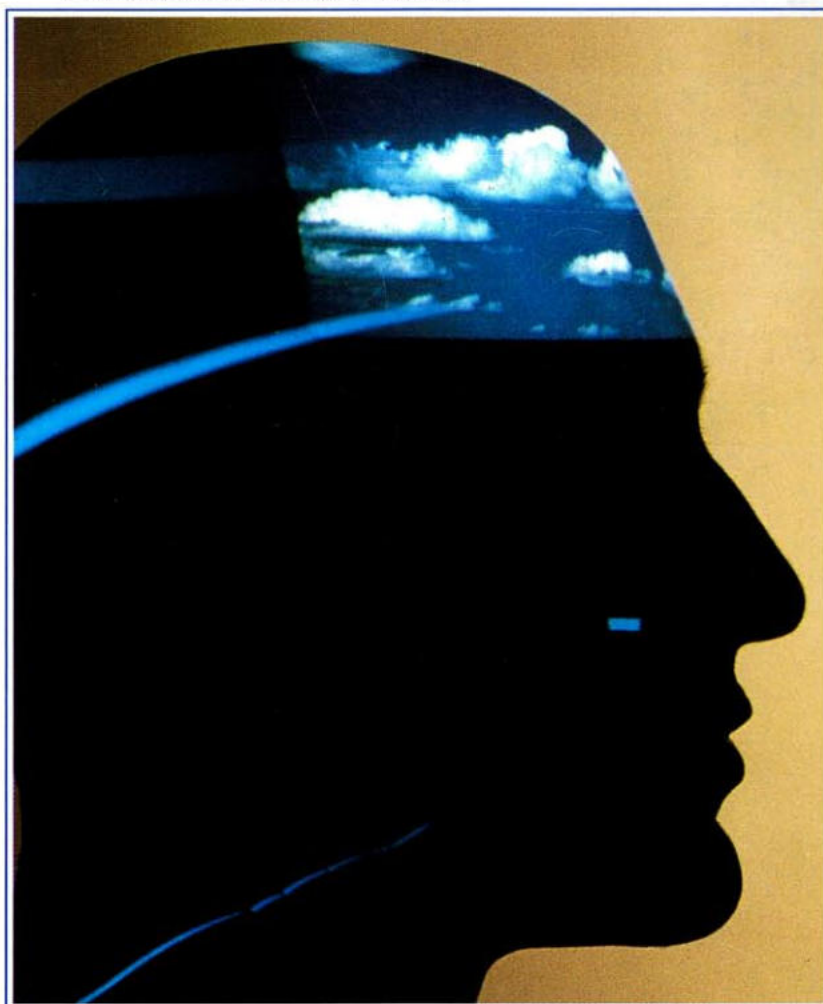
## Petite Salle

## Studio 5

SAMEDI 7 MARS	14 h 30	<b>CowBoy and Maria in Town</b> - Australie 59' • <b>Mixed feelings</b> - P.B. 57'	14 h	<b>Les montagnes parlantes</b> - Fr. 35' <b>F</b> <b>Contes de cyclones en septembre</b> France 65'	14 h	<b>Portraits en altitude</b> - Louisa Allamand - France 18' • <b>Des lumières dans la grande noirceur</b> - Québec (Canada) 90'
	17 h 30	<b>Room to live</b> - G.B. 38' • <b>The Reincarnation of Khensur Rinpoche</b> - G.B. 62'	17 h	<b>Elie</b> - France 36' <b>F</b> <b>Paroles en liberté surveillée</b> - r 52'	17 h	<b>Dakar-Bamako</b> -Sénégal/France 58' • <b>Raisons d'Etat</b> - France 52'
	20 h 30	<b>Tala-Tala</b> - Congo 27' • <b>Black Harvest</b> - Australie 90'	20 h	<b>F</b> <b>Jo Privat, le blues du musette</b> 52' <b>Il se passait quelque chose du côté de la ville</b> - France 60'	20 h	• <b>On ne vit qu'une fois</b> -Belgique 52' • <b>Lumumba, La mort du prophète</b> - Allemagne / Suisse 68'
DIMANCHE 8 MARS	14 h 30	<b>The Writing in the sand</b> - G.B. 43' • <b>Finding Christa</b> - E. U. 55'	14 h	<b>F</b> <b>Peines</b> - France 20' <b>Retour au quartier nord</b> - Fr. 52'	14 h	<b>Souk el Regala</b> (Le marché des hommes) - Egypte 25' • <b>Les Frères des frères</b> - France 102'
	17 h 30	<b>Brother's keeper</b> - E.U. 120'	17 h	<b>F</b> <b>Du savon dans les yeux (...)</b> 16' <b>Aux guerriers du silence</b> - Belgique / France 58'	17 h	• <b>Les carnets de Sándor</b> - Suisse 50' • <b>L'ombre du chasseur</b> -Fr./Bulgarie 50'
	20 h 30	<b>Films Lumière</b> - Mexique <b>AL</b> <b>Paseo a playa ancha</b> - Chili 3' <b>Now !</b> - Cuba 6' <b>Lettre d'un cinéaste</b> Chili/France 12' <b>Araya</b> - Venezuela 80'	20 h	• <b>Exiles</b> - Nouvelle-Zélande 52' <b>La Ballade du serpent</b> -Belgique 60'	20 h	• <b>Mériaux Frères</b> - France 26' • <b>Le voile et l'exil</b> - Israël 82'
LUNDI 9 MARS	14 h 30	<b>Les Métamorphoses de mon amie</b> • <b>Eva</b> - Tchécoslovaquie 21' <b>Le songe du diable</b> - Canada 68'	14 h	<b>AL</b> <b>Cabra marcado para morrer</b> - Brésil 119'	14 h	• <b>Room to live</b> - G.B. 38' • <b>The Reincarnation of Khensur Rinpoche</b> - G.B. 62'
	17 h 30	<b>Stranger in the family</b> - G.B. 26' • <b>Schnaps im Wasserkessel</b> - All.76'	17 h	<b>AL</b> <b>Carmen Carrascal</b> - Colombie 27' <b>La Hora de los hornos</b> 1ère partie - Argentine 90'	17 h	• <b>CowBoy and Maria in town</b> - Australie 59' • <b>Mixed feelings</b> - Pays-Bas 57'
	20 h 30	<b>Intimate Stranger</b> - E.U. 60' • <b>The House with the bananatre</b> - Allemagne 60'	20 h	• <b>History will prove our innocence</b> Pays-Bas 48' <b>Spuren im Schlamm</b> -Allemagne 72'	20 h	• <b>Talk 16</b> - Canada 110'
MERCREDI 11 MARS	14 h 30	<b>Talk 16</b> - Canada 110'	14 h	<b>AL</b> <b>Maioria Absoluta</b> ,20'; <b>Lavra dor</b> ,10'; <b>Visão de Juazeiro</b> , 19'; <b>O Homem de Couro</b> , 20'; <b>O Som ou tratado de harmonia</b> , 16'; <b>A Pedra da Riqueza</b> , 16'; <b>Brasilia, Segundo Feldman</b> , 20'; <b>Araucanos de Ruca Choroy</b> , 52' <b>Cochengo miranda</b> , 60'	14 h	• <b>Intimate stranger</b> - E.U. 60' • <b>The House with the bananatre</b> - Allemagne 60'
	17 h 30	<b>On ne vit qu'une fois</b> - Belgique 52' • <b>Lumumba - la mort du prophète</b> Allemagne / Suisse 68'	17 h	<b>AL</b> <b>Brasilianas n°4...</b> 8' <b>Viramundo</b> 40' <b>Viva Cariri !</b> - 37'	17 h	• <b>Tala-Tala</b> - Congo 27' • <b>Black Harvest</b> - Australie 90'
	20 h 30	<b>Portraits en altitude</b> - Louisa Allamand - France 18' • <b>Des Lumières dans la grande noirceur</b> - Québec / Canada 90'	20 h	<b>SÉANCE SPÉCIALE :</b> <b>Diary</b> - Israël 110' <b>The Sealed Home</b> - Israël 55'	20 h	• <b>The Writing in the sand</b> - G.B. 43' • <b>Finding Christa</b> - E.U. 55'
JEUDI 12 MARS	14 h 30	<b>Souk el regala (le marché des hommes)</b> - Egypte 25' • <b>Les Frères des frères</b> - France 102'	14 h	<b>AL</b> <b>Al Otro lado de la luz</b> 8' <b>Los Hieleros del Chimborazo</b> . 23' <b>Agarrado pueblo</b> 28' <b>El Hombre cuando es hombre</b> .63'	14 h	• <b>History will prove our innocence</b> - Pays-Bas 48' • <b>Spuren im Schlamm</b> - All. 72'
	17 h 30	<b>In and out of time</b> - E.U. 14' • <b>Pictures from a revolution</b> - E.U.93'	17 h	<b>AL</b> <b>Brasilianas n°4...</b> 8' <b>Viramundo</b> 40' <b>Viva Cariri !</b> - 37'	17 h	• <b>Les Métamorphoses de mon amie</b> <b>Eva</b> - Tchécoslovaquie 21' <b>Le songe du diable</b> - Canada 68'
	20 h 30	<b>Les carnets de Sándor</b> - Suisse 50' • <b>L'Ombre du chasseur</b> - France / Bulgarie 50'	19 h 30	<b>CARTE BLANCHE :</b> <b>BERLIN SANS FRONTIERES</b> Berlin, symphonie d'une grande ville 60' <b>Allemagne 90</b> (neuf zéro) 62'	20 h	• <b>Brother's keeper</b> - E.U. 120'
VENDREDI 13 MARS	14 h 30	<b>Mériaux Frères</b> - France 26' • <b>Le voile et l'exil</b> - Israël 82'	14 h	<b>AL</b> <b>Tire Dié</b> , 33'; <b>Hanoi, Martes 13</b> , 38'; <b>Chircales</b> , 41'	14 h	• <b>In and out of time</b> - E.U. 14' • <b>Pictures from a revolution</b> -E.U.93'
	17 h 30	<b>Dakar-Bamako</b> -France/Sénégal 58' • <b>Raisons d'Etat</b> - France 52'	17 h	<b>AL</b> <b>Revolución</b> , 10'; <b>Por Primera Vez</b> , 10' <b>79 primaveras</b> ,24'; <b>Coffea arábica</b> ,18' <b>Mi aporte</b> , 30' ; <b>Vecinos</b> , 16'	17 h	• <b>Exiles</b> - Nouvelle-Zélande 52' • <b>La ballade du serpent</b> - Belgique60'
	20 h 30	<b>Mimbre</b> , 10' ; <b>Bananeras</b> , 13' <b>AL</b> <b>La Hora de los hornos</b> -3è partie, 45' <b>Journal inachevé</b> , 50'	20 h	<b>AL</b> <b>Radio Belen</b> , 11'; <b>Ociel del Toa</b> , 17'; <b>Guanabacoa: cronica de mi familia</b> , 14' ; <b>En la otra isla</b> ,41'; <b>Tiempo de espera</b> , 15'; <b>El Fanguito</b> , 15'	20 h	• <b>Stranger in the family</b> - G.B. 26' • <b>Schnaps im Wasserkessel</b> - All.76'
SAMEDI 14 MARS	14 h 30	<b>Yo hablo a Caracas</b> -Venezuela 19' <b>AL</b> <b>Rastejador, s. m.</b> -Brésil 25' <b>El Niño Fidencio</b> ,... - Mexique 75'	14 h	<b>F</b> <b>Hau mipela save wokim sol</b> - France/Papouasie Nouvelle-Guinée 26' <b>Israland</b> - France 52'	14 h	<b>F</b> <b>Du savon dans les yeux (...)</b> - Fr.16' <b>Aux guerriers du silence</b> - Belg.58'
	17 h 30	<b>L'accordeuse de piano / L'illusionniste</b> -France 26' <b>Kyoto, my Mother's place</b> -Japon/G.B. 50'	17 h	<b>F</b> <b>DÉBAT AMÉRIQUE LATINE</b> (entrée libre)	17 h	<b>F</b> <b>Peines</b> - France 20' <b>Retour au quartier nord</b> - Fr. 52'
	20 h 30	<b>PALMARES</b> <b>SÉANCE SPÉCIALE :</b> <b>Uslyszcie moj krzyk</b> - Pologne 47'	21 h	<b>AL</b> <b>El Hombre de la Sal</b> - Colombie 18' <b>Gracias a la vida</b> -Chili/Finlande 42' <b>Los Hijos de Zerda</b> - Argentine 55'	20 h	<b>F</b> <b>Jo Privat, le blues du musette</b> -Fr 52' <b>Il se passait quelque chose du côté de la ville</b> - France 60'
DIMANCHE 15 MARS	14 h 30	<b>FILM PRIMÉ</b>	14 h	<b>FILM PRIMÉ</b>	14 h	<b>Les montagnes parlantes</b> - Fr. 35' <b>Contes de cyclones en septembre</b> France 65'
	17 h 30	<b>FILM PRIMÉ</b>	17 h	<b>SÉANCE SPÉCIALE :</b> <b>Skjønheten eller udyret</b> (La Belle ou la Bête) - Suède 16' <b>Transit Levantkade</b> - Pays-Bas 82'	<b>F</b>	
	20 h 30	<b>SÉANCE SPÉCIALE :</b> <b>Aspen</b> - E.U. 146'	20 h	<b>FILM PRIMÉ</b>	<b>F</b>	<b>Hau mipela save wokim sol</b> France/Papouasie Nouvelle-Guinée26' <b>Israland</b> - France 52'
					<b>F</b>	<b>Elie</b> - France 36' <b>Paroles en liberté surveillée</b> - Fr.52'



“Nous dessinons un monde.  
Un monde sans limites.”



L'histoire du groupe Havas n'est rien d'autre que l'histoire des moyens de communication de 1835 à aujourd'hui. Et, aujourd'hui encore, le groupe ne cesse d'inventer, de se développer en générant de

nouvelles entreprises de communication : affichage, presse, radio, télévision, annuaires, publicité, voyages et aussi littérature permettant à chacun de se cultiver, de s'informer, de se distraire quotidiennement.



120, av. Charles de Gaulle 92200 Neuilly-sur-Seine Tél. : (1) 47 47 30 00

ISBN-2-902706-51-0 **PRIX : 60 F**





# **A LA DECOUVERTE DE L'AMERIQUE LATINE**

**PETITE ANTHOLOGIE D'UNE ECOLE  
DOCUMENTAIRE MECONNUE**

**SOUS LA DIRECTION DE PAULO ANTONIO PARANAGUA**



**La Hora de los Hornos de Fernando E. Solanas**

**CINEMA DU REEL**

**1992**



# TRAJECTOIRE DU DOCUMENTAIRE LATINO-AMERICAIN

PAR PAULO ANTONIO PARANAGUA

**E**n Amérique latine, comme ailleurs, le documentaire continue d'être considéré comme le parent pauvre du septième art, alors qu'il s'agit d'une expression majeure des cinématographies de ce continent. Au-delà de quelques titres réputés, il existe une véritable école documentaire latino-américaine, reconnue en tant que telle par l'historiographie anglo-saxonne, mais largement méconnue en France. Ecole n'implique pas l'uniformité, de même que la prise en compte de la globalité du continent ne veut pas dire l'oubli des particularismes. La pluralité des tendances et la diversité des pays coexistent justement dans le cinéma d'Amérique latine, qui essaye de se constituer en mouvement culturel depuis plusieurs décennies, avant même que les contingences du marché et la nécessité des coproductions ne deviennent incontournables. Et cependant, une image, un préjugé plutôt, colle au documentaire latino-américain, celui d'un film militant, pauvre et bâclé, manichéen et primitif, sans structure ni originalité. Constatons qu'il s'agit d'un bon alibi pour des télévisions américaines ou européennes qui considèrent l'Amérique latine comme un simple objet, dépourvu d'autonomie subjective, incapable de s'exprimer par ses propres moyens.

**L**e cinéma étant de plus en plus un enjeu de mémoire, remontons aux origines pour mieux remettre en perspective l'évolution du documentaire latino-américain. Un employé des frères Lumière, Gabriel Veyre, introduit le cinématographe au Mexique, puis à Cuba. Il tourne sans doute les premiers films du sous-continent à Mexico et à Guadalajara, dès 1896. Nous avons la chance inouïe de pouvoir visionner encore quelques-uns d'entre eux. Ces courtes bandes dépassent à peine la demi-minute, mais il s'y passe toujours quelque chose. Les plans uniques, fixes, ne relèvent pas seulement de l'art du cadrage, hérité de la photographie : la nouveauté résidant

dans le mouvement, il y a invariablement recherche d'une action. Il ne s'agit pas encore de l'art de l'instantané, de ce moment fugace surpris par l'œil de la caméra. L'action est attendue, prévue, sinon provoquée. Aussi bien *Baignade de chevaux* (catalogue Lumière n° 357) que le *Repas d'indiens* (n° 351) témoignent de l'effort fait pour déployer le mouvement souhaité devant l'opérateur (sur le second on peut apercevoir un homme habillé à l'européenne, avec un cinématographe entre les mains : serait-ce Veyre ou son associé Bernard ?). *Troupeaux* (sans numéro) réussit à styliser davantage l'irruption des valets de ferme parmi le bétail, par le contraste entre leurs tenues blanches et la couleur sombre des boeufs.

**D**ans le "repérage" préalable il y a déjà en germe l'enquête documentaire. Le choix de l'action signifiante et du cadrage contiennent l'amorce d'une écriture et d'une mise en scène. Contrairement à ce que suggère l'opposition Lumière-Méliès, trop réductrice à force d'être simplifiée, le documentaire ne se résume pas à un enregistrement plus ou moins hasardeux. Quelques années plus tard, les pistes se brouillent davantage. Dans *Paseo a Playa Ancha* (*Chili, Valparaíso, danses*, 1903), Massonier filme-t-il une cueca dansée sur la plage ou bien une fête mise en scène de toutes pièces, qui doit servir de réclame à la boulangerie dont le panneau passe et repasse devant la caméra ? Fiction ou non-fiction, ce n'est pas encore un problème de genre, mais de conception (de morale, diraient certains). Un duel reconstitué pour l'édification ou l'étonnement des spectateurs mexicains peut soulever les protestations, au nom d'une "vérité" qui ne saurait admettre de retouches. A l'inverse, une représentation théâtrale enregistrée dans les étroites limites de durée autorisées aux

primitifs, constitue-t-elle un document ou exprime-t-elle déjà un désir de fiction ?

**D**ans une proposition aux allures de salutaire provocation, le critique brésilien Jean-Claude Bernardet suggérait d'inverser la démarche habituelle de l'historiographie du cinéma<sup>1</sup>. Pendant longtemps, en effet, le documentaire était la règle en Amérique latine, tandis que la fiction représentait l'exception, un idéal hors d'atteinte. L'histoire devrait en tenir compte, donc, et remettre les choses à leur juste place. Cela est particulièrement vrai pour le muet : le film d'art ou le serial furent imités, mais la production de fiction resta velléitaire, épisodique, ces cinématographies étant passées directement de l'étape artisanale à la dépendance vis-à-vis de l'industrie étrangère. Vu sous cet angle, le muet latino-américain présente une activité quasiment végétative, atomisée, discontinue. En revanche, si on privilégie le documentaire, une continuité se dessine à travers les efforts des pionniers, du moins dans quelques pays. Sa trace doit être cherchée dans les pâles échos offerts par la presse de l'époque. Il est possible de trouver une période lointaine, où le documentaire n'était pas encore relegué à une position mineure, comme simple "complément de programme", mais constituait le clou du spectacle ; les spectateurs ne rejetaient pas la production locale, au contraire, ils en redemandaient ; enfin, plus incroyable encore, la production et l'exploitation étaient en harmonie, puisque ceux qui tentaient leur chance dans ces domaines étaient souvent les mêmes.

**L**a Révolution mexicaine a donné un coup de fouet à l'une et à l'autre. La principale innovation des documentaristes pendant ces convulsions, étalées sur plusieurs années, réside dans le montage et dans l'esquisse d'une construction dramaturgique. L'historien Aurelio de los Reyes est allé jusqu'à considérer que là se trouvaient le véritable âge d'or du film

1. Jean-Claude Bernardet, *Cinema Brasileiro : Propostas para uma Historia*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979.





Araya de Margot Benacerraf

mexicain et sa contribution fondamentale à la cinématographie mondiale. Un souci d'"objectivité" devant ces bouleversements et un public survolté, pousseront à la recherche d'un équilibre, vers une convergence ou une alternance des points de vue. La narration essaye de reconstruire le fil des événements, dans le respect de leur séquence géographique et chronologique, sans contraintes de durée. Avant même l'importation et l'implantation durable des ciné-journaux, les réalisateurs trouvent leurs propres formules, adaptées aux circonstances, suscitant ainsi un cinéma politique au présent, en osmose avec de grands bouleversements sociaux. Est-ce vraiment un hasard si censure et normalisation des actualités vont de pair ? Cela étant dit sous réserve d'inventaire, car nous ignorons, par exemple, quasiment tout du travail accompli au Mexique par le Secrétariat à l'Instruction Publique (celui-là même qui favorisa l'essor de la peinture murale, sous la responsabilité de José Vasconcelos). En tout cas, les intentions des pionniers n'ont rien à voir avec la

conception figée qui préside aux montages réalisés beaucoup plus tard (*Memorias de un Mexicano*, 1950 ; *Epopeyas de la Revolución Mexicana*, 1963).

#### LE "RITUEL DU POUVOIR" QUI CARACTERISA LES ACTUALITES...

Il faut se garder de toute idéalisation, d'autant plus invérifiable que les fragments parvenus à nos jours doivent être appréciés avec précaution. Le "rituel du pouvoir" qui caractérisa les actualités était inscrit d'emblée dans les premiers films tournés par Gabriel Veyre. A côté des "scènes de genre" et des vues folkloriques, l'opérateur des frères Lumière se fait un devoir de filmer sous divers angles le président Porfirio Díaz, ses proches et ses collaborateurs (si un seul titre, sur au moins une dizaine, figure au catalogue Lumière, c'est qu'ils étaient destinés au public local). Le cinématographe, comme la photographie jadis, s'introduit auprès du pouvoir en place, sans bouter le dictateur du moment, ni les caudillos à venir. Cependant, remplis d'optimisme positiviste, les premiers

opérateurs ne répugnent pas encore à dresser l'inventaire des métiers et travaux pénibles, alors que l'homme au travail deviendra bientôt une sorte de tabou sur les écrans, et que l'intérieur d'une usine semblera aussi interdit à la caméra qu'un tribunal. Malgré leur aspiration à une image asseptisée et valorisante du pays, les anciens documents acquièrent parfois une portée insoupçonnée au départ : *Recuerdos del Mineral El Teniente* (1919), commandé à Salvador Giambastiani par la multinationale Braden Copper, n'en constitue pas moins un témoignage poignant sur les conditions de travail et de vie dans les mines du Chili.

Les pionniers du cinéma anthropologique méritent une mention à part. Par la force des choses, ils étaient partie prenante des expéditions, dont ils partageaient la curiosité et les considérations. Une séquence emblématique nous fait ainsi découvrir, en pleine forêt amazonienne, une expédition qui prend les mesures anthropométriques des indigènes avant de leur distribuer des uniformes, de taille unique,



qu'ils ne demandaient probablement pas... Au-delà de la valeur acquise par les images, aussi connotées et datées soient-elles, une certaine tradition commence à se tisser, permettant des variations et des aventures personnelles (c'est le cas de Silvino Santos, établi à Manaos).

La première guerre mondiale, puis surtout l'avènement du son, bloquent les velléités de développement autonome en Amérique latine. Les possibilités offertes à la production dans les langues vernaculaires suscitent une recrudescence du discours nationaliste. Néanmoins, la révolution du parlant renforce le mimétisme : l'industrialisation en Argentine, au Mexique et ensuite au Brésil (la plus éphémère de toutes), se fera désormais selon le modèle dominant, celui de Hollywood. Les actualités subissent un tour de vis supplémentaire : plus institutionnalisées, elles devront payer leur stabilité par une soumission accrue aux intérêts en place. Le rôle pédagogique du cinéma se voit reconnu, mais au prix d'une indéniabla bureaucratization. Le cadre étiqué dans lequel se meut la production documentaire en fait le repoussoir par excellence : la caméra évite les problèmes les plus urgents des sociétés concernées, le documentaire devient synonyme d'anti-cinéma, quand ce n'est l'outil de propagande aux mains des dictatures.

L'un des rares à avoir traversé cette période ingrate en préservant la chaleur et la naïveté de son regard est sans conteste le Brésilien Humberto Mauro, dont la série des *Brasilienses* (1945-56) reste un exemple valable de description du monde rural. Après avoir été le principal réalisateur du muet et du début du parlant, il sera revendiqué par Glauber Rocha comme un précurseur du cinéma d'auteur. Le souci formel, plastique et poétique des *Brasilienses*, la volonté de reproduire le paysage national avec dignité, authenticité et idéalisme, tranchent avec la routine des actualités. Fait d'autant plus remarquable qu'il précède les notables influences extérieures qui vont contribuer à une rupture et à un essor du documentaire latino-américain. Alors que Mauro est un auto-didacte, la Vénézuélienne Margot Benacerraf appartient déjà à une génération plus

intellectuelle, formée à l'Université, capable d'étudier le cinéma en Europe. Son long métrage *Araya* (1959), primé à Cannes, est une oeuvre de transition : classique par ses qualités plastiques, il annonce déjà les inquiétudes à venir par sa sensibilité sociale.

#### L'IMPACT DE L'ÉCOLE BRITANNIQUE ET DU NEO-REALISME

Qui dit influence ne dit pas forcément mimétisme. De toute façon, l'écheveau de l'originalité et de la simple copie est plus confus qu'on ne le croit souvent. Quoi qu'il en soit, il est difficile de nier l'impact de l'école britannique fondée par John Grierson et du néo-réalisme italien. Certes, d'autres facteurs pourraient être cités pour leur contribution à l'éclosion d'un courant ambitieux sur le plan artistique, depuis Flaherty jusqu'à Joris Ivens, en passant par Eisenstein (celui de *Que viva Mexico*). Dans les cinéclubs comme dans les cinémathèques qui prolifèrent après la seconde guerre mondiale, une série d'oeuvres sont non seulement vues, mais aussi passionnément discutées et étudiées. Indépendamment de la présence d'Alberto Cavalcanti en son sein, l'école anglaise attire d'autant l'attention que ses préoccupations sociales rejoignent celles des Latino-Américains. Les premières confrontations, les premiers festivals spécialisés (Uruguay, 1954), se font alors que la réputation de Grierson est à son apogée. Manuel Horacio Giménez (futur collaborateur de Thomaz Farkas au Brésil) consacre justement la première publication de l'Institut de Cinéma de Santa Fé dirigé par Fernando Birri à la "Escuela documental inglesa" (1961).

Le cinéma italien d'après-guerre a laissé son empreinte sur le film de fiction latino-américain, c'est connu. Mais Cesare Zavattini en personne est allé prôner ses expériences les plus radicales et minimalistes au Mexique, à Cuba, en Argentine. A Mexico et à La Havane, Zavattini reprend la méthode à la base d'un de ses projets inaboutis, *Italia mia*, privilégiant ainsi la démarche documentaire. Il en restera quelque chose auprès de tous ceux qui l'ont approché. Le producteur mexicain Manuel Barbachano Ponce essayera de redonner une vitalité aux actualités et son associé, le réalisateur Carlos Velo, n'hésitera pas à mêler les

genres dans son fameux portrait d'un *Torero* (1956). Les Cubains, après avoir procédé de même dans le court métrage *El Mégano* (Julio García Espinosa et Tomás Gutiérrez Alea, 1955), adopteront le documentaire comme une école dans le double sens de l'apprentissage technique et de la découverte de situations ignorées auparavant sur les écrans. L'Argentin Fernando Birri, qui a étudié à Rome, au Centre Expérimental (comme tant d'autres Latino-Américains), avoue la dette de *Tire dié* (1958) envers l'enquête sociale et les "photodocumentaires" mis en pratique par Zavattini et Paul Strand<sup>2</sup>.

Santa Fé a eu un rôle pionnier et a constitué un foyer de rayonnement, un lieu de discussion y compris pour ceux qui rejettent la primauté du constat sociologique (comme c'est le cas du Chilien Raul Ruiz ou du Péruvien Francisco Lombardi). En Argentine même, son influence se prolonge dans le groupe Cine Liberación et le manifeste pour un Troisième Cinéma de Fernando Solanas et Octavio Getino, qui franchissent le pas vers l'agitation et la dénonciation politiques : *La Hora de los Hornos* (*L'Heure des brasiers*, 1968) inclut d'ailleurs la séquence la plus connue de *Tire dié* en guise de citation et d'hommage. Gerardo Vallejo, un ancien de Santa Fé et de Cine Liberación, s'en ira appliquer ces enseignements au Panama (exil oblige), à l'époque du gouvernement nationaliste d'Omar Torrijos. L'équipe constituée autour du producteur brésilien Thomaz Farkas a aussi des liens avec l'école argentine. Fernando Birri, lui, après moult détours et évolutions, renouvellera son expérience pédagogique à l'Université de los Andes (Mérida), pendant la décennie suivante, puis à l'École internationale de cinéma et de télévision de San Antonio de los Baños (Cuba, 1986). Mérida deviendra le principal foyer de l'essor documentaire des années soixante au Venezuela. L'Université a joué un rôle également au Chili, à partir de la section de cinéma expérimental créée par Sergio Bravo,

2. Cf. Paulo Antonio Paranagua, "Le vieux rebelle et l'Amérique Latine : un compromis autour du néo-réalisme", *Cesare Zavattini*, sous la direction d'Aldo Bernardini et Jean A. Gili, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990.



auteur de documentaires pionniers aussi bien par leur souci formel (*Mimbre*, 1957 ; *Láminas de Almahue*, 1960), que par leurs implications politiques (*La Marcha del Carbón*, 1963). En invitant des personnalités comme Joris Ivens (qui y tourne *A Valparaíso*, 1962) et Edgar Morin, Bravo contribue à l'émergence d'une nouvelle génération. Mais dans bien d'autres cas, faute d'un tel relais, les ciné clubs (à Viña del Mar, toujours au Chili ; au Pérou, avec l'école dite du Cuzco) ou des organismes militants servent de plateforme à un redéploiement du documentaire.

**M**orin et Jean Rouch évoquent bien entendu une troisième influence majeure, après l'école britannique et le néo-réalisme : le cinéma-vérité, le cinéma direct. Mais il faudrait parler plutôt à ce sujet d'évolutions parallèles, si ce n'est convergentes. L'apparition de caméras et de magnétophones plus légers favorisent de multiples échanges. Après des années de dépendance technologique, de retard et débrouillardise, voilà un matériel qui "voyage" plus facile et rapidement. Sans son adoption, le mot d'ordre de Glauber Rocha, "une idée dans la tête, une caméra à la main", n'aurait pas de sens. *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964) et *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) constituent deux jalons essentiels dans la conquête d'une certaine spontanéité par le Cinema Novo. Pour ne pas céder aux seules réputations prestigieuses, il faudrait tout de même citer le rôle fondamental de deux cinéastes nordiques dans l'essor des principaux foyers de renouvellement du documentaire : le Danois Theodor Christensen séjourne à Cuba (où il tourne un remarquable moyen métrage : *Ellas*, 1964), plus longtemps qu'Ivens, Chris Marker ou Agnès Varda ; le Suédois Arne Sucksdorff, venu pour animer un séminaire de six mois (1962), restera finalement deux ans au Brésil.

La maturation d'une culture cinématographique, la radicalisation politique et les bouleversements induits par le "desarrollismo" ("développementisme") des années soixante précipitent l'éclosion d'un nouveau documentaire en Amérique latine. Le documentaire ne s'est pas contenté de précéder le film de fiction, il s'est développé en symbiose

avec le nouveau cinéma latino-américain. Cela explique peut-être pourquoi les documentaristes à la vocation exclusive sont une exception. Parmi ceux-là, l'un des tout premiers qu'on remarque dans les festivals est le Cubain Santiago Alvarez. L'impact de ses films ouvertement militants, sans complexes, n'était pas dû uniquement au contexte de l'époque. S'ils avaient attiré l'attention, c'est aussi à cause de leur invention. Alors qu'il travaille dans le cadre des nouvelles Actualités créées par les autorités révolutionnaires (le *Noticiero ICAIC Latinoamericano*), Alvarez a su transformer les carences matérielles et techniques en point de départ pour la recherche de solutions esthétiques originales, grâce notamment au montage. Il supprime ou réduit au minimum le commentaire en voix off, au profit du contrepoint ou de la complémentarité entre l'image et une musique choisie avec pertinence. *Now !* (1965) évoque le racisme aux Etats-Unis à l'aide d'une chanson interprétée par Lena Horne. *Hanoi, Martes 13 (Hanoi, Mardi 13, 1967)* utilise des textes de José Martí (héros de l'indépendance cubaine), pour parler des Vietnamiens. Le cinéaste se sert également d'intertitres succints ou de phrases en surimpression, au graphisme soigné, revalorisant ainsi texte sonore et texte écrit. Il n'hésite pas à faire appel à des matériaux hétérogènes : photos de presse, reportages télévisés, stock-shots, caricatures ; le collage est un des procédés qu'il applique avec intention et liberté. Le choc des images n'interdit pas le lyrisme, l'ironie, la pudeur ; l'émotion n'exclut pas la réflexion. Bref, Santiago Alvarez réussit à donner un souffle nouveau au film d'agit-prop. Il ne sera pas le seul à recourir à cette veine : on peut invoquer notamment Carlos Alvarez en Colombie et Mario Handler en Uruguay.

#### **LE CHOC DES IMAGES N'INTERDIT PAS LE LYRISME, L'IRONIE, LA PUDEUR**

Il n'est pas étonnant que Solanas et Getino aient proposé dans leurs textes un premier catalogue des différentes modalités du cinéma militant, puisque *l'Heure des brasiers* est un film-somme. Cet immense brûlot tire pourtant sa force de l'insertion à la fois dans l'avant-garde politique et dans l'avant-garde formelle, comme l'a écrit l'Américain Robert Stam<sup>3</sup>. La confluen-

ce des deux, jusqu'alors séparées dans l'histoire du cinéma, explique la véritable révolution dans le domaine du documentaire opérée par Solanas, capable de passer d'un genre à l'autre, de changer de ton ou de style au gré des séquences, sans pour autant perdre le fil de son propos. Après tout, rares sont les spectateurs de par le monde, même parmi les plus sensibles à sa proposition d'un Troisième Cinéma (ni commercial, ni d'auteur), qui ont partagé les présupposés idéologiques, péronistes, du réalisateur argentin. Point d'aboutissement de toute une effervescence continentale, culmination sans doute d'un cinéma politisé à outrance, *l'Heure des brasiers* soulèvera les passions qu'il entendait provoquer parmi le public et suscitera beaucoup d'imitateurs. Mais — c'est bien connu — les épigones rivalisent rarement avec leurs maîtres.

**L**e documentaire cubain ne saurait être réduit aux seules urgences politiques. Nicolás Guillén Landrián poussera l'expérimentation encore plus loin : il mêle lyrisme et ironie avec beaucoup de doigté, pour parler des paysans de *Ociel del Toa* (1965). Ensuite, avec des doses d'humour plus fortes, il fait implorer le cadre étrié du film didactique et par la même occasion un certain discours idéologique paré des vertus pédagogiques (*Coffea Arabica*, 1968). C'est le chemin emprunté par le cinéma cubain lui-même qui se trouve remis en question, à un moment d'extrême audace sur le plan de l'expression. Le documentaire marquera de son empreinte le film de fiction : soit par le maniement de la caméra et l'emprunt de l'interview au service d'une reconstitution historique dont le spectateur ne saurait être dupe (*La Primera Carga al Machete / la Première charge à la machette*, Manuel Octavio Gómez, 1969), soit par l'intégration d'images et de sons des Actualités dans une trame fictionnelle tirant parti justement de cette hétérogénéité (*Memorias del Subdesarrollo / Mémoires du sous-développement*, Tomás Gutiérrez Alea, 1968). Inversement, les documentaristes cubains récupèrent la reconstitution, y

3. Robert Stam, "The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes", *The Social Documentary in Latin America*, sous la direction de Julianne Burton, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1990.



compris la représentation par des comédiens, une certaine dramaturgie, "fictionnalisant" pour ainsi dire des sujets plus ou moins historiques : *Hombres de Mal Tiempo* (Alejandro Saderman, 1968) remémore avec des anciens combattants une bataille de la guerre d'indépendance ; *Muerte y Vida en El Morrillo* (Oscar Valdés, 1971) procédait ainsi avec un épisode plus récent de la lutte révolutionnaire ; mais *Escenas de los Muelles* (O. Valdés, 1970) donne un tour de vis supplémentaire au procédé, alors qu'il s'agit d'un sujet contemporain. Avec le long métrage *Girón* (Manuel Herrera, 1972) la démarche documentaire débouche paradoxalement sur une mise en scène, les souvenirs des résistants au débarquement mercenaire étant reconstitués par les participants eux-mêmes, devant la caméra, sans dissimuler l'artifice. Avec plusieurs années de différence, c'est aussi à une "fictionnalisation" du documentaire que s'applique Enrique Colina, lorsqu'il fait appel à l'humour et aux chansons populaires pour mieux mettre en lumière les travers du socialisme à la cubaine.

#### LA SYMBIOSE ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICTION

**U**n courant anthropologique coexiste néanmoins à Cuba avec le documentaire plus politique : il pourrait d'ailleurs revendiquer la haute autorité intellectuelle d'un maître à penser de plusieurs générations, Fernando Ortiz. Ce courant, davantage tourné vers l'enquête ou la recherche sociologique, moins soumis aux contingences institutionnelles, a permis d'aborder les zones d'ombres de la société cubaine en pleine effervescence révolutionnaire. Dans le cas d'Octavio Cortazar, cela a suscité une meilleure compréhension de sujets culturels ou religieux (*Por Primera Vez*, 1967 ; *Acerca de un Personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú*, 1968 ; *Hablando del Punto Cubano*, 1972). Sara Gómez est allée plus loin. *Iré à Santiago* (1964) contenait déjà une narration à la première personne et une implication subjective de la réalisatrice dans son sujet. Cette identification confère une sorte de grâce poétique à *Guanabacoa : Crónica de mi Familia* (1966), belle évocation du faubourg nettement africain de La Havane

et de sa famille. Sara Gómez ouvre ensuite une voie féconde avec sa fameuse trilogie sur l'Île des Pins, devenue l'Île de la Jeunesse : *En la Otra Isla* et *Una Isla para Miguel* (1968), *Isla del Tesoro* (1969). Le contact qu'elle établit avec les jeunes est indissociable de sa propre personnalité, de sa capacité d'écoute, de l'absence de préjugés de son regard. La question de la marginalité, toujours d'actualité, deviendra pourtant presque un tabou sur les écrans de Cuba, après l'unique long métrage de Sara Gómez, *De Cierta Manera* (1974), une oeuvre quasiment posthume, suprême exemple de la symbiose entre documentaire et fiction. Elle dérangeait souvent, elle savait secouer le cocotier du conformisme : *Mi Aporte* (1969-72) restera inédit, parmi d'autres, pour avoir dépassé les bornes du féminisme accepté par le "machisme-léninisme". Il aura fallu attendre une autre génération, celle qui est née en même temps que la Révolution cubaine, pour jeter un regard fraternel sur les laissés-pour-compte du castrisme (*Un Pedazo de Mi*, 1988, et surtout *El Fanguito*, 1990, signés tous les deux par Jorge Luis Sánchez, membre de l'association de jeunes créateurs Hermanos Saiz).

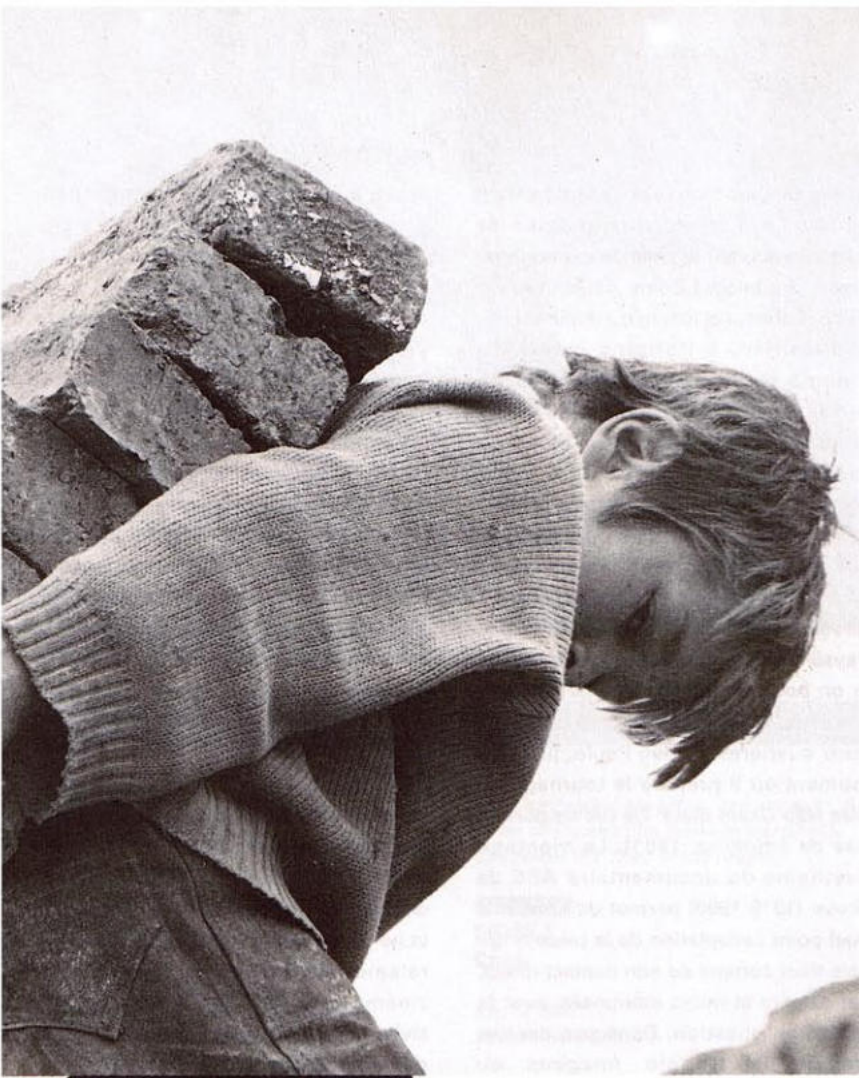
**P**endant les trente dernières années, à côté d'un cinéma engagé au premier degré, les Latino-Américains ont donc cultivé un autre type de documentaire, moins marqué par les urgences de la conjoncture : le film anthropologique au sens large, c'est à dire, pas seulement ethnographique, descriptif. Il serait faux de l'opposer toujours aux oeuvres plus militantes, puisqu'il peut être aussi révolutionnaire, comme dans le cas de Sara Gómez ou encore des Colombiens Marta Rodríguez et Jorge Silva (*Chircales*, 1968 ; *Planas, Testimonio de un Etnocidio*, 1970 ; *Campesinos*, 1975). Les liens entre le courant anthropologique et le film militant sont illustrés de manière aiguë par *Yo hablo a Caracas* (Carlos Azpurua, 1978), sobre réquisitoire contre le modernisme de la capitale vénézuélienne, par la bouche d'un guérillero indien, qui a refusé de se convertir au christianisme et expose sa propre conception du monde. L'Argentin Jorge Prelorán, lui, préfère placer ses espoirs dans l'évolution plutôt que dans la révolution. Auteur d'une bonne cinquantaine



de films qu'il a parfois décrits comme "ethno-biographiques", Prelorán a pourtant eu ses propres tracasseries avec la censure d'une Argentine ethnocentrique, tournée de manière exclusive vers ses racines européennes. Montrer et donner la parole à des Argentins qui ne sauraient être assimilés à l'image dominante de Buenos Aires, représentait un crime de lèse-hégémonie, était déjà subversif.

**I**l est intéressant à ce propos d'observer que la plus ou moins grande vitalité de ce courant anthropologique ne dépend pas automatiquement de l'importance des communautés indigènes respectives : malgré le rôle pionnier de l'École du Cuzco (Manuel et Victor Chambi, *Eulogio Nishiyama*, Luis Figueroa, César Villanueva), l'essor du court métrage au Pérou a dû attendre une loi protectionniste (1972) qui l'a infléchi vers d'autres directions (rares sont les réussites comparables à *Radio Belén*, Gianfranco Annichini, 1983) ; l'Équateur attend encore son tour, en dépit d'efforts notables (*Los Hieleros del Chimborazo*,





**Chircales de Marta Rodriguez**

Gustavo Guayasamin, 1980) ; au Chili, la politisation a également privilégié des formes différentes ; en revanche, en Argentine, à part l'oeuvre considérable de Prelorán, il est possible d'en déceler la trace chez Gerardo Vallejo et chez un autre cinéaste militant, Raymundo Gleyzer, victime de la répression des militaires (il est connu surtout à cause de *México, la Revolución Congelada*, 1970). Avant que les Brésiliens ne redécouvrent leurs ancêtres vers le milieu des années soixante-dix, les sujets prédominants n'ont pas été les Indiens, mais les communautés rurales. Au Mexique, quel que soit le poids de la production de l'Institut national indigéniste ou d'organismes plus militants, les oeuvres les plus marquantes proviennent d'une personnalité, Nicolás Echevarría : l'intérêt pour certains phénomènes de guérison mystique révélés par ses documentaires (*Maria Sabina, Mujer Espiritu*, 1978 ; *El Niño Fidencio, Taumaturgo de Espinazo*, 1980) nous le retrouverons dans le parcours initiatique de *Cabeza de Vaca* (1990), lors de son passage à la fiction.

Bref, dans le documentaire, comme partout ailleurs, c'est une question de point de vue, c'est le regard du réalisateur qui est en cause, les choix personnels relèvent en fin de comptes d'un cinéma d'auteur, à moins de se résigner à la boulimie audiovisuelle. A la longue, en tout cas, le courant que nous avons appelé (faute de mieux) anthropologique s'est avéré le plus fécond. La différence essentielle se trouve bien évidemment dans la démarche, plus attentive aux autres, moins partisane ou univoque, plus sensible aux contradictions et aux rugosités, plus ouverte à la part d'imprévisible de toute société humaine.

#### **LA PART D'IMPREVISIBLE DE TOUTE SOCIÉTÉ HUMAINE**

**C**e courant recoupe souvent une recherche d'identités autant individuelles que collectives, dont l'auteur ne saurait prédire toujours les aboutissements. Il ne s'intéresse pas exclusivement aux minorités indigènes ou marginales, il fait aussi une large place à ces secteurs majoritaires que sont les femmes ou les deshérités.

Les femmes cinéastes prendront une part active à l'essor du documentaire, apportant leur contribution à un redéploiement du regard. Nous avons déjà évoqué Margot Benacerraf, Sara Gómez, Marta Rodríguez. Il ne faudrait pas oublier la Colombienne Gabriela Samper (*El Hombre de la Sal*, 1968). Des collectifs féministes verront le jour, notamment au Mexique, en Colombie, au Venezuela. Mais les réussites les plus incontestables seront encore une fois dues à des individualités, capables de traiter les sujets les plus délicats par une mise en scène imprégnée d'éléments documentaires (*Gracias a la Vida*, Angelina Vázquez, 1980), d'aborder sous un angle nouveau les problématiques apparemment les plus évidentes, telles que le machisme latino-américain (*Cuando un Hombre es Hombre / Un hombre, un vrai*, Valeria Sarmiento, 1982), ou de proposer carrément une méditation à la première personne, ce qui n'allait pas de soi dans le documentaire (*Journal inachevé*, Marilu Mallet, 1982). En tout cas, ces trois Chiliennes témoignent mieux que quiconque de l'évolution favorisée par un exil à bien des égards fertile.

**L**es remises en cause à partir de l'expérience elle-même se sont produites à l'intérieur des deux grands courants, le plus militant comme celui plutôt anthropologique. Nous y avons fait allusion dans le cas de Cuba : la réflexion permanente des premières années, qu'on peut suivre aisément sur les pages de la revue *Cine Cubano*, se prolongeront à l'occasion des rencontres latino-américaines, puis à partir de 1979 en marge du Festival de La Havane, avec ses séminaires, bientôt relayés par les discussions à l'École de San Antonio de los Baños. Parlons donc de l'autre foyer important, de par le nombre d'oeuvres et de réalisateurs, le Brésil. Le producteur Thomaz Farkas a canalisé et assuré un minimum de continuité à un projet d'ensemble, sans doute le plus ambitieux dans le domaine du documentaire latino-américain, en dehors de toute structure institutionnelle. Farkas cherche à donner une nouvelle portée à la production, distribution et diffusion des films, en les intégrant dans une série, "La Condition brésilienne", voire en en proposant l'exploitation sous la forme d'un programme compo-



sé de plusieurs titres, équivalent par sa durée à un long métrage (*Brasil Verdade*, 1968 ; *Herança do Nordeste*, 1972). Les premiers films abordent une problématique typiquement urbaine : les migrations et la religiosité populaire (*Viramundo*, Geraldo Sarno, 1964), le football (*Subterraneos do Futebol*, Maurice Capovilla, 1966) et la samba (*Nossa Escola de Samba*, Manuel Horacio Giménez, 1962). Après un premier coup d'essai réussi (*Memoria do Cangaço*, Paulo Gil Soares, 1965), Thomaz Farkas et son équipe veulent dresser une sorte d'inventaire de la condition humaine dans le Nordeste, coeur du Brésil sous-développé. Un travail aussi systématique, mais en même temps aussi multiforme, entrepris en collaboration avec Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sergio Muniz, Eduardo Escorel, n'a pas d'égal ailleurs, surtout sous une dictature plus forte que jamais.

La cohérence du projet de Farkas admettait néanmoins des approches personnelles, différentes. Tout naturellement, donc, elle engendrera des remises en question, y compris au sein de l'équipe. Geraldo Sarno considère par la suite tout autrement le phénomène religieux (*Iaô*, 1976 ; *Deus é um Fogo*, 1987). Un film mérite d'être mentionné tout particulièrement par sa capacité à exposer de l'intérieur la cosmogonie afro-brésilienne : *Mito e Metamorfose das Mães Nagô* (Juana Elbein dos Santos, 1979). Paulo Rufino s'en prend directement aux conventions du film sociologique ou ethnographique, le confronte à un texte de nature littéraire complètement différente, pour se demander en fin de compte si le documentaire, le regard sur l'autre est vraiment envisageable (*Lavra dor*, 1968). Un cinéaste originaire du Nordeste, Vladimir de Carvalho prolongera l'exploration de la région (*O País de São Saruê*, 1971), tout en infléchissant sa démarche expressive, pour jouer à la fois de la surprise et de l'ellipse et mieux relier ainsi le particulier et l'universel (*A Pedra da Riqueza*, 1975), ou bien pour mettre à profit les images prises par un amateur et éclairer les aspects refoulés des exploits récents (*Brasília Segundo Feldman*, 1980). Alors qu'il a contribué lui-même à l'apparition d'un courant militant directement lié

aux nouvelles expressions syndicales, Renato Tapajós entreprend assez tôt une réflexion sur le sens de ses engagements (*Nada Será Como Antes. Nada ?*, 1985). Certes, l'éclosion du documentaire brésilien, à l'origine même du Cinema Novo, précède l'action de Farkas. Mais l'attachement des réalisateurs de cette génération à ce genre varie énormément.

Leon Hirszman n'est pas seulement l'auteur d'un des premiers documents réalisés en phase avec la radicalisation politique, *Maioria Absoluta* (1963). Il alterne volontiers le travail dans un domaine et dans l'autre, et on pourrait déceler des passerelles entre eux. Il filme les grandes mobilisations ouvrières de São Paulo, juste au moment où il prépare le tournage de *Eles Não Usam Black-Tie (Ils ne portent pas de smoking*, 1981). Le montage posthume du documentaire *ABC da Greve* (1979-1990) permet de vérifier à quel point l'adaptation de la pièce originale tient compte de son contact direct, par caméra et micro interposés, avec la réalité en question. Dans son dernier travail, la trilogie *Imagens do Inconsciente* (1986), Hirszman s'oriente vers une charnière sensible, puisque ces documentaires explorent le territoire de l'imaginaire auprès de trois artistes internés dans une institution psychiatrique. Glauber Rocha, en revanche, débuta par des courts métrages de fiction, expérimentaux. Attentif néanmoins aux normes et contraintes introduites par l'univers audiovisuel dans lequel nous baignons, Rocha va s'attacher à subvertir les règles de bienséance non seulement à la télévision, mais aussi dans un petit film passionnant, *Di* (1977), véritable exorcisme funèbre autour du peintre Di Cavalcanti. Il amorce là une sorte d'anti-documentaire, dont il se souviendra dans son film-testament, *A Idade da Terra (l'Age de la Terre*, 1980). Un autre membre de cette génération, Eduardo Coutinho, saura soumettre à une réflexion critique à la fois le Cinema Novo et son passage à la télévision brésilienne, en conduisant lui-même le récit haletant de *Cabra Marcado para Morrer (Un homme à abattre*, 1984).

Comment le nier ? Le documentaire se fait désormais en bonne partie contre l'image dominante que véhicule le petit

écran, à défaut de pouvoir compter sur sa complicité ou son soutien. Il y a plusieurs années, déjà, le film militant se présentait comme une entreprise de contre-information : c'est vrai que le Vietnam n'était pas encore banalisé sur le grand écran (*Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial*, Julio Garcia Espinosa, 1970). Dans d'autres circonstances, le même besoin s'est fait sentir de contribuer à la chronique immédiate (*La Batalla de Chile / La Bataille du Chili*, Patricio Guzmán, 1975-78) ou à l'histoire récente (*Os Anos JK*, 1980 ; *Jango*, 1984, signés tous les deux par le Brésilien Silvio Tendler). Le sentiment d'urgence qui l'emportait naguère a refait surface en d'autres contrées, souvent inexistantes sur les écrans, et notamment en Amérique Centrale. Si l'étiquette militante colle à ce point à la peau des documentaristes latino-américains, c'est qu'il s'agit dans la plupart des cas d'un cinéma qui s'est fait contre et non pas en faveur d'institutions généralement discréditées ; il s'agit d'un cinéma surgi des bases de la société civile pour surmonter les carcans de la dépendance, et non pas de cinématographies implantées de haut en bas.

#### **CONTRE L'IMAGE DOMINANTE QUE VEHICULE LE PETIT ECRAN**

Le documentaire n'a pas joui de soutien institutionnel comparable au General Post Office britannique (1933), à l'Office National du Film canadien (1939) ou des structures équivalentes en Australie (1945). Au contraire, l'un des rares organismes existants, l'Institut National du Cinéma éducatif (Brésil, 1936), stérilisait la production et les *Brasiliannas* de Mauro constituent une exception, alors que le DIP (Département de Presse et de Propagande) du régime de Getulio Vargas donnait le la. Si l'Institut Cinématographique Bolivien ou l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques prennent une tournure différente, c'est aussi parce qu'ils sont le produit l'un et l'autre de révolutions (1952 et 1959), qui donnent le signal d'une vaste radicalisation continentale. C'est uniquement dans ce nouveau contexte, après un changement des mentalités, que le folklore figé par le positivisme de jadis pouvait se muer en constat social et expression artistique. Depuis, la différence avec le média





Araya de Margot Benacerraf

dominant est aussi une question de rigueur, densité et durée, voire de la possibilité d'affirmer un point de vue personnel (ou l'aveu de la difficulté d'en avoir un dans certaines circonstances). Alors que la télévision se répand en fuyant comme la peste toute remise en cause de ses présupposés et conventions, le documentaire poursuit sa trajectoire sans faire l'économie d'une réflexion critique (sur les autres et sur soi-même). Parallèlement à une mise en scène rigoureuse (*Etnocidio : Notas sobre el Mezquital / Ethnocide*, Paul Leduc, Mexique, 1976), les cinéastes s'offrent le luxe de proposer un anti-documentaire, pour déjouer les pièges de la condescendance (*Agarrando Pueblo*, Luis Ospina et Carlos Mayolo, Colombie, 1978 ; *Mato Eles ?*, Sergio Bianchi, Brésil, 1982), pour relever les défis de réalités insaisissables (*O Som ou Tratado de Harmonia*, Arthur Omar, Brésil, 1984) ou pour en présenter une vision labyrinthique et intime, qui ne saurait être interchangeable (*Lettre d'un cinéaste ou Le retour d'un amateur de bibliothèques*, Raul Ruiz, Chili-France, 1983).

#### LE LUXE DE PROPOSER UN ANTI-DOCUMENTAIRE

**D**ocumentaire et fiction se sont développés en symbiose depuis trente ans en Amérique latine. Cette imprégnation réciproque est justement une caractéristique notable du nouveau cinéma latino-américain. Nous avons mentionné *Mémoires du sous-développement* : Tomás Gutiérrez Alea a repris et transformé la formule dans *Hasta Cierta Punto (Jusqu'à un certain point)*, 1983). Paul Leduc, sans doute échaudé par l'aspect édulcoré qu'introduit la couleur, a cherché ailleurs lorsqu'il a voulu évoquer avec authenticité la Révolution mexicaine : *Reed, México Insurgente* (1970) s'inspire des archives photographiques de Casasola, proches des actualités de l'époque, plutôt que de la riche tradition plastique chère à Gabriel Figueroa. Illustrant ce va-et-vient, le Bolivien Jorge Sanjinés alterne les reconstitutions comme *El Coraje del Pueblo* (1971) ou *La Nación Clandestina* (1989) et le documentaire *Las Banderas del Amanecer* (1983). Le Péruvien Francisco

Lombardi met en scène dans ses longs métrages de fiction des personnages qu'il avait approchés dans la réalité, en tournant ses premiers courts métrages. D'*Iracema* (1974) à *Terceiro Milenio (Troisième millénaire)*, 1981), le Brésilien Jorge Bodanzky reste attaché à un protagoniste qui lui sert de fil conducteur, tout en renouant avec les sources documentaires. Nous avons déjà cité auparavant des démarches comparables chez Sara Gómez, Leon Hirszman ou Nicolás Echevarría.

Dépassant rapidement le constat sociologique, les documentaristes s'approprient une dramaturgie et une écriture, n'hésitent plus devant une mise en scène qui n'est pas synonyme de manipulation ou dénaturation, brouillent les frontières et s'avancent vers une "fictionnalisation" du documentaire, avec l'affirmation notamment d'un point de vue dans le récit, souvent à la première personne. A l'inverse, les trames fictionnelles ne renoncent pas à un ancrage dans la société. Une telle imbrication semble indiquer que les réalisateurs se sont rapprochés de romanciers comme Gabriel García Márquez ou Alejo Carpentier, tenants du réalisme magique et du réel merveilleux, capables d'abolir les séparations entre les genres et les conventions académiques.

**L**e cinéma est aujourd'hui menacé de disparition, partout au sud ou à l'ombre de Hollywood. Le documentaire en particulier risque d'être la victime propitiatoire du nouvel ordre mondial de l'audiovisuel. Pour redécouvrir l'Amérique latine, releguée par l'actualité, il serait temps de ne plus considérer les Latino-Américains comme simples objets appelant notre étonnement, commisération ou rejet, mais comme des sujets à part entière : les cinéastes, à l'instar des écrivains ou des musiciens, ont montré qu'ils étaient porteurs d'une vision personnelle et d'une création originale. En leur laissant les caméras, en nous penchant sur leurs propres images, les télévisions cesseraient d'être de simples écrans, pour devenir des lucarnes, grandes ouvertes sur le vaste monde. Telle est du moins la condition pour intégrer l'altérité et conjurer ainsi l'esprit de clocher, capable toujours des pires ravages.

**PAULO ANTONIO PARANAGUA**



# A SHORT ANTHOLOGY OF AN ILL-KNOWN DOCUMENTARY SCHOOL

BY PAULO ANTONIO PARANAGUA

**T**he documentary exists in Latin America : there is a true Latin-American documentary school recognized as such by Anglo-Saxon historiography, but still largely unknown in France. Of course, everyone remembers *The hour of the Furnaces* (*La Hora de los Hornos*, 1968), the immensely scathing attack by Fernando Solanas, and the short agit-prop films from the Cuban, Santiago Alvarez. The impact of these openly and unashamedly militant films was, it must be said, not entirely due to the radicalizing context prevailing at the time. The fact that they captured attention in festivals was also because they were inventive. Santiago Alvarez has transformed the lack of means at his disposal into a starting point for a personal style, in which he edits and splices heterogeneous materials, interweaves them or uses them in counterpoint with a written and sound text that finds itself revalorised. In this way, Alvarez has succeeded in giving new life to the political catch-phrases. *The hour of the Furnaces* draws its strength from the fact that it entered both the political avant-garde and the formal avant-garde, as wrote the American, Robert Stam. This conjunction of the two, until then separate in the history of cinema, explains the true revolution in documentary film brought about by Solanas — who is capable of passing from one genre to the other with no need for transition. After all, rare are the spectators in the world, even among those most sensitive to his proposal for a Third cinema (neither commercial nor the author's alone), who have shared the ideological, Peronist presuppositions of the Argentinian film-maker. Alongside a cinema with a clear-cut commitment, the Latin-Americans have also cultivated another form of documentary. This is the anthropological film in the broadest sense of the term, that is, neither simply ethnographic nor descriptive. It is not necessarily opposed to the more militant works : it can be just as revolutionary, as in the case of the Cuban, Sara Gómez, or the Colombians, Marta Rodriguez and Jorge Silva. Nonetheless, the Argentinian Jorge Preloran, does not hesitate to set his hopes on evolution rather than revolution, despite his own harassing experiences with the censorship in

an ethnocentric country exclusively concerned with its European roots. The essential difference obviously lies in the documentary approach, which is more attentive to others, less partial or univocal, more sensitive to contradictions and raw edges, more open to the unpredictable aspect of any human society. This anthropological current, to which the Mexican Nicolas Echevarria also belongs, often resembles a survey, a search for both individual and collective identities, all the outcomes of which the author cannot predict. He is not exclusively interested in the indigenous or marginal minorities, but also gives a large place to the majority groups — women and the deprived.

The rapid development of the documentary film in Latin America over the past thirty years certainly stems from neo-realism, a school both in terms of expression and humanism. The post-war Italian cinema has admittedly left its mark on Latin-American fiction films.

But Cesare Zavattini himself went to advocate his most radical and minimalist experiences in Mexico, Cuba and Argentina ; Fernando Birri, who studied in Rome as so many other Latin-Americans have done, acknowledges the debt of *Tire dié* (1958) to the social survey approach and "photo-documentaries" used by Cesare Zavattini and Paul Strand. The documentary film, drastically modified by the introduction of lighter cameras and sound recorders, has served as a school for many film-makers on two levels : the technical apprenticeship, the approach to and discovery of often-ignored situations.

**B**ut the documentary did not simply precede the fiction film — it also developed in symbiosis with the New Latin-American cinema. This may explain why documentary film-makers with this sole vocation are the exception rather than the rule. This sheds light, in any case, on the pregnancy of the documentary in a large number of major films made during this period of renewal. The influence is far from unilateral and has even been reciprocal. Quickly going beyond sociological reports, the film-makers have appropriated for themselves a dramaturgy and script, they have not hesitated to direct their films, which does not mean

manipulation or distortion, they have made frontiers less distinct and advanced towards a "fictionalization" of the documentary, notably by giving the story a particular viewpoint, often the first person. This evolution should not come as a great surprise, if we recall how much these film-maker have been influenced by such undogmatic masters as John Grierson, Joris Ivens, Chris Marker, Jean Rouch or Zavattini, not to mention the concern for form present in the works of pioneers such as the Brazilian Humberto Mauro, the Venezuelan Margot Benacerraf or the Chilean Sergio Bravo. Some authors have taken heresy to the extreme, giving birth to a sort of anti-documentary, a final derisive gesture to simplism, primitivism and manicheism. In this incessant putting into question, we can recognize the contributions of true creators, such as the Brazilians Eduardo Coutinho, Jorge Bodanzky, Geraldo Sarno and Vladimir de Carvalho, the Mexican Paul Leduc, the Chileans Marilú Mallet, Valeria Sarmiento, Angelina Vázquez, Raul Ruiz and Ignacio Aguero, the Cubans Nicolás Guillén Landrián and Enrique Colina, among many others.

**T**his bubbling activity has never ceased to spread to other countries (Bolivia, Peru, Equator, Venezuela), whilst the former sense of urgency has seemed to find renewal in Central America and elsewhere. Yet, today cinema is in danger everywhere south of Hollywood.

The documentary is in danger of becoming victim to the new audiovisual world order. It is now time to stop seeing Latin-Americans as mere objects that incite either our astonishment, commiseration or rejection, but as fully-fledged subjects: the film-makers, following the example of the writers and musicians, have shown that they were bearers of a personal vision and original creativity. If we left them the cameras and observed their own images, televisions would no longer be just screens but become windows, wide open to an immense world. At least, this is what is needed if we are to integrate otherness and escape parochialism, which is always capable of provoking the most terrible devastation.



# UN "CINEMA DE DIALOGUE" REJETE PAR LA TELEVISION

PAR EDUARDO COUTINHO (BRESIL)

**J**e me suis engagé à écrire quatre ou cinq feuillets sur le regard dans le documentaire tant cinématographique que télévisuel et, le moment venu, je me sens terriblement inquiet. Devant la feuille blanche en attente d'idées et de mots, je ne peux me contenter des vieilles formules définissant la télévision comme le lieu spécifique du simulacre, du non-regard, de la non-contemplation, de l'annihilation de la mémoire, de l'imaginaire et de toute expérience du réel. Et même si je décidais d'écrire sous un angle strictement personnel, resterait la difficulté de choisir des idées et des mots dans un contexte flou, puisque je ne connaissais pas mes éventuels lecteurs. Je finis toujours par céder à ce genre de sollicitations et par produire laborieusement un texte qui est une "moyenne" de mes opinions à l'intention d'une "moyenne" des lecteurs potentiels. Quand j'en ai terminé, je me sens lâche, insuffisant,

superficiel et je prie les dieux de ne pas être jugé, jaugé à travers ces textes de compromis, "moyens", vides de sang et de passion.

Dans mon cas, et indépendamment de névroses épisodiques ou chroniques, ce problème n'est pas sans rapports avec le choix que j'ai fait du documentaire depuis une quinzaine d'années — et surtout d'un certain type de documentaire. En adoptant la forme d'un "cinéma de dialogue", j'ai choisi de me nourrir de la parole-regard d'événements et d'êtres singuliers aux prises avec les aléas de la vie. J'ai ainsi éliminé dans la mesure du possible, tout ce qui est idées générales qui produisent rarement du bon cinéma, documentaire ou pas, et les "types" très marqués symbolisant une classe sociale, un groupe, une nation, une culture. L'improvisation, le hasard, une relation confiante, parfois conflictuelle, entre les interlocuteurs placés par définition des deux côtés de la caméra — tel est le

matériau essentiel des documentaires que je cherche à faire. Ce qui n'exclut pas, bien sûr, une idée directrice préalable au tournage, qui préside à la construction du film mais qui reste une simple hypothèse de travail à mettre à l'épreuve de ces rencontres successives avec des personnages en chair et en os. En ce sens, je n'ai jamais fait de scénarios de documentaires. J'ai fait des recherches, des lectures, j'ai recueilli des données. Et j'y ai puisé des schémas de voyages, de rencontres et avant tout de questions.

Donc, des notes de travail pour mon seul usage. Ici au contraire, il s'agit d'écrire à tête reposée, sans improviser, des mots définitifs qui seront imprimés et destinés à un public. Rien ne me soutient si ce n'est une relation abstraite avec des lecteurs inconnus que cela peut ou non intéresser. C'est peu, c'est vague ; et cela suppose que mes propos soient d'une certaine façon standardisés.

**A**h, le choix des mots, problème métaphysique ! Les mots sont presque infinis, de la même façon, peut-être, que les positions de la caméra dans une scène donnée. Cela dans les films dits de fiction. Précisément, dans le type de documentaires que j'ai choisi de faire, j'ai réduit au minimum ce dilemme. Les limites imposées par l'improvisation, par la prise des événements sur le vif, par l'échange fondamental, visuel, entre les interlocuteurs — tout ceci exige constamment l'attention totale du réalisateur. L'ensemble de ces contraintes rend la position de la caméra si dépendante du réel qu'on ne peut parler de libre choix comme dans un film de fiction. Bref, je fais cet aveu difficile — j'ai choisi le documentaire pour ne pas avoir à choisir, souverainement, où placer la caméra. C'est pourquoi le plus malaisé pour moi, dans le cinéma, est l'élaboration du commentaire lorsqu'il n'est pas possible de s'en passer. C'est pourquoi aussi, ne fussent les engagements inévitables, je choisirais mainte-

Nossa Escola de Samba de Manuel H. Gimenez





nant le silence. Ou, en dernier recours, l'expression orale, improvisée et éphémère par définition.

Cela dit, ou plutôt écrit, je m'en repens presque. Mais je conclus que malgré le caractère simplificateur et quelque peu provocant de ce qui précède, il s'agit d'une provocation et d'une profession de foi sincère et strictement personnelle. Je crois que je réponds ainsi, encore que d'une façon oblique, à ce qu'on attend de moi. Je parle de mon "réel" et du besoin que j'ai du "réel" des autres comme tremplin d'associations et de structures. Je parle de réel, de regard, de documentaire.

**J**e pourrais m'arrêter là, je n'aurais plus à souffrir et je serais plus honnête. Mais puisqu'il le faut, je vais aligner quelques notes, tirées au hasard du chaos de mon expérience, sans savoir à l'avance si elles feront sens — car je ne parviens pas à faire un plan de ce que je dois sélectionner, souligner, structurer. D'une certaine façon j'improvise autant qu'il est possible. Et je procéderai par blocs, sans le lien d'une argumentation serrée.

En août 1975, je suis entré à la TV Globo, à Rio, pour travailler au "Globo Reporter", un programme hebdomadaire de documentaires et de reportages, le seul de la télévision brésilienne. Nous étions en pleine dictature militaire, bien que s'annonçât l'ouverture "prudente et progressive" qui mit dix ans à être effective. Je sortais d'une expérience malheureuse dans le cinéma de fiction (trois films et quelques scénarios), d'abord dans l'action militante au Centre Populaire de Culture de l'Union Nationale des Etudiants, ensuite dans ce qu'on appelle l'industrie du cinéma. Les désillusions politiques et personnelles, entre autres facteurs, contribuèrent à ce que se déclenche en moi une passion immédiate pour une chose simple — regarder et écouter les gens, en général pauvres, de la campagne et de la ville — un Autre social et culturel. Tenter de comprendre le pays, le peuple, l'histoire, la vie et moi-même, mais en restant toujours attaché au concret, au microcosme.

C'est devenu un truisme au Brésil d'affirmer que le cinéma est un instrument archaïque et que la vidéo, l'équipement électronique représentent le

progrès, la modernité. Ce que j'ai vu au "Globo Reporter" montre le danger des analyses purement technologiques sans que l'on tienne compte des conditions sociales et politiques. A la fin des années 70 toute la production de la Globo, journalisme y compris, se faisait sur bandes magnétiques ; le "Globo Reporter" était l'unique exception. Nous travaillions avec des films réversibles, c'est-à-dire sans négatif, qui risquaient de se salir et de se rayer à la table de montage. Cela accroissait la distance entre le produit techniquement propre qui caractérisait le "standard Globo de qualité" et d'autre part, le "Globo Reporter". En résumé, à cette époque, malgré la dictature, notre équipe était comme une bulle à l'intérieur de la chaîne : là on pouvait se permettre un travail plus autonome, plus lent, plus ouvert à la controverse et à une relative expérimentation.

En 1987, le programme entre dans l'ère électronique. D'un seul coup le contrôle devint plus facile et plus strict — il suffisait de passer dans le couloir des salles de montage où l'on édite les programmes, de prendre la bande du produit en cours et de la soumettre à la direction. En peu de temps le documentaire se transforme en reportage, semblable à ceux que produisaient les autres secteurs du journalisme. Il devint aseptisé, intégré, neutralisé, logique du processus industriel tel qu'il se déroule à la Globo et à la télévision en général, logique de l'homogénéisation et de la rentabilité à tout prix.

**D**ans les années 70, en pleine dictature, il était plus intéressant qu'aujourd'hui de travailler dans le journalisme de la Globo. Avant, la censure était externe ; maintenant elle est interne et touche non seulement le contenu mais le langage. J'en ai eu personnellement un exemple : en 1976, dans un programme sur l'éternelle sécheresse du Nordeste, j'ai fait un plan de 3 minutes et 10 secondes où une victime de ce fléau parlait des différentes racines qu'il avait dû manger durant les sécheresses qu'il avait connues. Il parlait et montrait ces racines. Le programme tout comme ce plan passèrent intégralement, dûment approuvés par la censure externe. Aujourd'hui ce serait impensable, plus encore pour une question de forme que

de contenu. Un plan de plus de trois minutes, cela n'a aucun sens. Le manuel de la Globo dit "Quand quelqu'un parle plus de trente secondes, méfie-toi". Dans le journalisme, la durée moyenne des plans est de 3 à 4 secondes ; lorsqu'il y a un mouvement de caméra on peut aller jusqu'à 7 ou 8 secondes ; les paroles ne dépassant pas 30 secondes dans les journaux quotidiens et une minute dans les reportages plus longs. Ce sont des règles non écrites, bien sûr. Mais que respectent tous les membres de la profession.

**L**a télévision n'est ni le diable ni le mal absolu. On lui doit même l'apparition des équipements légers qui ont permis au cinéma en son direct et ont changé la face du cinéma documentaire. C'est d'ailleurs à la télévision que j'ai pu, pendant six ans sur les neuf que j'y ai travaillé, m'exercer au son direct avec une liberté qui aurait été impossible au cinéma. Il est vrai que j'ai surtout appris avec ce qui ne pouvait être retenu, avec ce qui arrivait avant et après les tournages et que je voyais et revoyais à la table de montage — l'avant et l'après, presque toujours plus intéressants que le matériau effectivement édité. C'est là que j'ai appris que les longues pauses de silence, qui étaient absolument prohibées, étaient aussi importantes ou plus, que les paroles. Le silence est interdit à la télévision brésilienne parce que c'est un temps mort, qu'il fait croire à un défaut technique et incite le spectateur à changer de chaîne. Plus grave que de rompre ce tabou est de faire découvrir qu'un film est un film et non la réalité. Dans son naturalisme virulent qui dit "ceci est le réel, nous étions là, c'est effectivement arrivé", notre télévision déteste plus que tout de montrer les négociations qui accompagnent un tournage, les confrontations entre les deux instances installées de part et d'autre de la caméra. Enfin, comme disent les savants, dévoiler le travail de l'énonciation est un crime de lèse-crédibilité.

Le système des concessions et du fonctionnement de la télévision au Brésil est le produit d'un compromis entre l'Etat et l'initiative privée, plein de règles secrètes, de marchandages et de pressions politiques qui s'ajoutent aux pressions du marché et à la toute puissance





O País de São Saruê de Vladimir Carvalho

de l'audimat. C'est un système pervers de contrôle de l'information et de la publicité — avec une large participation du gouvernement — qui s'étend à l'ensemble des Etats où les oligarchies locales achètent des concessions de relais, synonymes immédiats de pouvoir politique et économique. Comment rendre ce tableau intelligible pour un Européen ? Comment parler de regard, thème supposé de ce texte, quand le peuple est vu à la télévision comme une espèce rare d'orchidée qu'il convient de regarder à une distance respectueuse, ou alors de très près, comme un naïf réceptacle de folklore et de "sagesse" ?

**L**e mythe de l'information équilibrée et impartiale, objective. En son nom, quoi qu'on fasse, on exclut tout produit qui comporte un regard patient et respectueux. Tout ce qui n'est pas "information" est poésie inutile, anthropologie prétentieuse, divagation élitiste.

Parfois la télévision passe des documentaires. Ils sont généralement pro-

duits par de grandes entreprises publiques ou privées, pour des raisons institutionnelles ou de prestige. Elles achètent la tranche horaire et la chaîne gagne de l'argent, presque sans effort. En vérité, on peut dire qu'entreprises et chaînes achètent des "protections", comme la mafia des anciens et des nouveaux temps. Alibis. On parle de regard, ce qui suppose une écoute, tous les documentaires réalisés au Brésil par des étrangers, quelles que soient leurs bonnes intentions, finissent par reproduire les stéréotypes de l'ethnocentrisme ou restent, d'une façon ou d'une autre, loin du réel. Comment quelqu'un peut-il dialoguer avec un interlocuteur dont il ne domine pas la langue ? Les mots cachent des secrets et des pièges, ce qui suppose des hésitations, des silences, des chutes, des rythmes, des inflexions, des variations modulées du discours. Et des gestes — froncements de sourcils, de lèvres, regards, respirations, mouvements d'épaules, etc. Dans ce contexte, celui qui ne connaît pas la

langue ne peut s'en sortir que si, plutôt que de contourner les problèmes, il les thématise et fait de la différence un atout, de l'étrangeté une méthode de connaissance. Le reste est folklore.

**D**ans ma pratique, j'ai constaté l'extraordinaire richesse de langage des analphabètes, surtout dans les régions les moins industrialisées. Ainsi il est plus tentant de fouiller un sujet mineur de la vie quotidienne, disons dans le Nordeste, qu'un sujet plus ample à São Paulo. Dans les régions où une culture orale, populaire est encore vivante et enrichie de toutes sortes de scories, même ceux qui sont alphabétisés concentrent dans la parole tous leurs moyens d'expression. Je ne prétends pas là défendre la détestable culture de la pauvreté, de la misère et de l'analphabétisme, mais simplement montrer une contradiction : le modèle brésilien d'industrialisation a transporté sans transition l'individu d'une culture orale à cette culture de masses qui est la nôtre, sans le faire passer par une école digne de ce nom. Cela s'appelle catastrophe. Bien des réalisateurs de documentaires dits progressistes, qu'ils soient de gauche ou tournés vers le "social", ont tendance à filmer des événements ou à écouter des personnages qui confirment leurs propres idées a priori sur le thème qu'ils traitent. D'où des films qui ne font qu'accumuler des données et des informations sans produire de surprise, de nouvelles qualités imprévues. Le hasard, fleur de la réalité, reste exclu. Je crois que la principale vertu d'un documentariste est d'être ouvert à l'autre, au point de donner l'impression — d'ailleurs véritable — que l'interlocuteur a toujours raison. Ou ses raisons. C'est une règle de suprême humilité, qui doit être appliquée avec beaucoup de rigueur et dont on peut tirer un immense orgueil. Toujours filmer l'événement unique, qui ne s'est jamais produit et qui ne se reproduira plus. Même s'il n'est pas vrai. Sans ce sentiment d'urgence par rapport à ce qui sera perdu si ce n'est pas filmé sur le champ, pourquoi faire du cinéma, une activité somme toute lente, fatigante et peu rentable ? On ne peut subvertir le réel, au cinéma ou ailleurs, que si l'on accepte d'abord tout ce qui existe, pour le simple fait que ça existe.

EDUARDO COUTINHO



# A "CONVERSATION FILM" NEGLECTED BY TELEVISION

BY EDUARDO COUTINHO (BRAZIL)

I have committed myself to writing four or five pages on the "eye" of the documentary whether in a cinematographic or televisual context. And now the moment has come, I feel terribly worried. Faced with the blank page, waiting for ideas and words to come to me, I remain dissatisfied with the hackneyed formulas that define television as the specific domain of false appearances, of non-seeing, of non-contemplation, of the annihilation of memory, imagination and all experience of what is real. Should I decide to write from a strictly personal point of view, I would still have the problem of choosing ideas and words in a somewhat hazy context, since my future readers are unknown to me. In the end, I always acquiesce to this kind of request and laboriously produce a text which reflects an "average" of my opinions intended for an "average" future reader. Once finished, I then feel cowardly, inadequate and superficial, and pray to God that I shall not be judged or sized up on the basis of these compromise texts — devoid of both blood and passion.

In my case and irrespective of periodic or chronic bouts of neurosis, this problem is not unrelated to the fact that, for about fifteen years now, I have opted for the documentary genre — and above all a certain type of documentary. By adopting the form of a "cinema of conversation", I chose to draw sustenance from the "speaking-eye" of singular events and beings that are battling with life's vicissitudes. I have thus eliminated, as far as possible, all general ideas which rarely make good films, whether or not these be documentaries, and the very marked "types" that symbolize a social class, group, nation or culture. Improvisation, chance, a confident and sometimes conflictual relationship between the people involved, who are, by definition, on opposite sides of the camera — such is the essential material of the documentaries I try and make. This

does not rule out, of course, the existence of a guiding idea, prior to shooting, so as to give structure to the film, but this remains no more than a working hypothesis that must be tested against the successive meetings with flesh-and-blood characters.

In this respect, I have never written scenarios for my documentaries. I have done research, read, and collected data. And I have drawn on these elements to plan journeys, encounters and, above all, questions.

Work notes intended for my use alone. Now, on the contrary, it is a matter of writing, with a rested mind and no improvisation, definitive words that will be printed and read. I have nothing to go on other than some abstract relationship with unknown readers who may, or may not, be interested. It is very little, it is vague ; and it implies that my words be somewhat standardised.

Ah, the choice of words ! A metaphysical problem! Words are almost infinite, in the much the same way perhaps as the positions of the camera in a given scene. This is true in fiction films. In the kind of documentary I have chosen to make, it is precisely this dilemma that I have reduced to a minimum. The limits imposed by improvisation, by filming spontaneous events, by the basic visual exchange between those involved — all demand a constant and total attention from the film-maker. All these constraints make the camera's position so dependent on reality that it is no longer a matter of free choice as in fiction films. In short, I am now making a difficult confession — I have chosen the documentary so as to avoid having to make the sovereign choice of where to place the camera. This is why the most difficult thing for me in film-making is writing the commentary, when I can't get away with having none. For the same reason, were commitments not inevitable, I would now choose silence. Or, as a last resort,

speech — improvised and ephemeral by definition.

This said, or rather written, I almost regret it. But I conclude that, despite its simplifying and somewhat provocative nature, the above-written is indeed a provocation and sincere, strictly personal profession of faith. I think that I thus come up to what is expected of me, be it in a somewhat oblique manner. I talk of my "reality" and my need for the "reality" of others as a springboard for associations and structures. I talk of reality, of a way of seeing and of the documentary.

I could stop here, my suffering would end and I would be more honest. But since it is necessary, I will jot down some notes taken haphazardly from the chaos of my experience, not knowing beforehand whether they will make sense — for I can't manage to set out a plan of what I must select, emphasize and structure. In some ways, I improvise as much as possible. I shall proceed block by block, without the through-line of a tight argumentation. In August 1975, I joined TV Globo in Rio to work on "Globo Reporter", a weekly documentary and reporting programme — the only one on Brazilian television. We were right in the middle of the military dictatorship, yet in the air there was a "cautious and progressive" opening up which, in fact, only became effective ten years later. I had just come through an unfortunate experience with fiction films (three films and a few scripts) ; first in the militant activities of the Popular Cultural Centre of the National Students' Union , and then in the so-called movie industry. Political and personal disillusion, among other things, were partly responsible for my experiencing an immediate passion for a simple task — watching and listening to people, mostly poor, from the country and the cities — a social and cultural Otherness. Trying to understand the country, its people, its history, life and myself, yet at the same





**Cabra marcado para morrer de Eduardo Coutinho**

time always remaining attached to what is concrete, to the microcosm. In Brazil, it has become a truism to say that cinema is an archaic tool and that video and electronic equipment represent progress and modernity. What I saw at "Globo Reporter" demonstrates the danger of purely technology-based analyses, where social and political conditions are not taken into account. At the end of the seventies, all of the Globo's output, including journalism, was on magnetic tape; the "Globo Reporter" was the sole exception. We worked with reversible film, that is, with no negative, which meant that the film could easily get dirty or scratched on the editing table. This emphasized the difference between the technically clean products characteristic of the "Globo's quality standard" and the "Globo Reporter's" output. To put it briefly, our team was, at the time and despite the dictatorship, like a bubble within the channel's organisation: we were able to work with greater autonomy, we took our time and were more open to controversy and

some degree of experimentation. In 1987, the programme entered the electronic age. Overnight, control became easier and stricter — you just had to come down the corridor to the editing rooms, where the programmes are edited, take the tape of the current programme and submit it to the Board. The documentary soon turned into reporting, like the coverages which the other sectors of journalism were producing. It became sterilized, integrated, neutralized. A logical outcome of the industrial process used on the Globo channel and for most televisions — the logic of homogenization and profitability at all costs.

**I**n the seventies, at the height of the dictatorship, working as a journalist for the Globo was more interesting than today. Previously, censorship came from the outside; now, it operates from the inside and concerns not only content but also language. I have personal experience of this: in 1976, in a programme on the endless drought in the Nordeste region,

I shot a 3-minute, 10-second sequence in which one of the victims of this nightmare talked about the different roots he had been forced to eat during the droughts. He showed the roots while he was talking. Both the film and this particular shot were broadcast in full, duly approved by the official censors. Nowadays, this could no longer happen, more for reasons of form than of content. A shot of over three minutes makes no sense. The Globo's guidebook says "When somebody talks for more than thirty seconds, watch out". In journalism, the average-length shot is 3 to 4 seconds; when the camera moves, this can go up to 7 or 8 seconds; speech cannot last more than 30 seconds in the daily news reports and one minute in longer reports. These are unwritten rules, of course. But every member of the profession respects them. Television is neither the devil nor the summum of all evil. It is even thanks to television that light-weight equipment has been developed, making it possible to shoot with live sound and completely changing the face of documentary cinema. In fact, it was during six of my nine years in television that I had the opportunity to work with live sound techniques, enjoying a degree of liberty that would have been impossible in cinema. Certainly, my main lessons have come from things that are elusive, things that happened before and after shoots and that I saw and then saw again on the editing table. The before and after — almost always more interesting than the final edited result. This is where I learnt that long pauses of silence, absolutely prohibited, were just as important, if not more so, than words. Silence is forbidden on Brazilian television, because it constitutes dead time which leads viewers to think there is a technical failure and to change channel. Even more serious than breaking this taboo is letting it be discovered that a film is a film and not reality. With its virulent naturalism which says "this is real, we were there, it actually happened", our television hates, above all else, showing the negotiations involved in shooting a film, the confrontation between the two parties installed on either side of the camera. Finally, as scientists say,



revealing the work of the *enunciation* is a crime of *lèse-credibility*.

**T**he system of licencing and the functioning of Brazilian television are the result of a compromise between the state and private initiative, laden with secret rules, bargaining and political pressures that combine with market pressure and the omnipotent audience ratings. It is a perverse system for controlling information and advertising, to which the government largely contributes and which covers all the States. In each State, the local oligarchies buy relay licences which become immediately synonymous with political and economic power. How can I make this picture intelligible for a European? How can I speak of an "eye", the supposed theme of the present text, when Brazilians are seen on television as some rare species of orchid to be gazed at from a distance, or from close up as some naïve receptacle of folklore and "wisdom" ?

The myth of well-balanced, impartial information — objective. In the name of this myth, whatever happens, any product with a patient and respectful eye is excluded. Anything that is not "information" is useless poetry, pretentious anthropology, elitist rambling.

**D**ocumentaries are occasionally shown on television. They are produced by large public or private enterprises for institutional reasons or for prestige. They purchase the time slot and the channel earns money almost effortlessly. In fact, it can be said that both the enterprises and the channels buy "protection", like the mafia in former and more recent times. Alibis. We are talking here of a seeing "eye", which also implies listening. All documentaries made in Brazil by foreigners, whatever their good intentions, end up by reproducing the stereotypes of ethnocentrism, or remain in one way or another far from reality. How can a person dialogue with someone when he does not really master their language. Words conceal secrets and pitfalls, which implies hesitations, silences, points of fall, inflections, modulated variations of the spoken word. And gestures — a frown, a pout, a look, breathing, a shrug, etc.



**Viramundo de Geraldo Sarno**

In this context, someone who does not know the language can only get by if, rather than avoiding the problems, he thematizes them and transforms difference into advantage and strangeness into a way of knowing. The rest is folklore.

**I**n my practical experience, I have noticed that illiterate people, especially those from the less industrialized regions have an extraordinarily rich language. It is consequently more tempting to explore a minor subject from everyday life, let's say in the Nordeste, than a more far-reaching subject in Sao Paulo. In regions where popular oral culture is still alive and enriched by all kinds of scoria, even the literate concentrate all their means of expression into oral terms. I do not thereby wish to defend the appalling culture of poverty, misery and illiteracy, but merely point out a contradiction: the Brazilian model of industrialisation has, without any transitional stage, transported individuals from an oral culture into this mass culture of ours, without giving them any schooling worthy of that name. This is called catastrophe. A

good number of so-called progressive documentary film-makers, be they leftist or "socially-minded", tend to film events or listen to people that *a priori* confirm their own ideas on the subject they have chosen. This results in films that do no more than accumulate data and information, leaving no element of surprise, revealing no new unexpected qualities. Chance — the flower of reality — is excluded. I believe the main virtue of the documentary is being open to others, even to the extent of giving the impression (which is moreover true) that the person speaking is always right. Or that his reasons are. This is a rule of supreme humility that must be very strictly applied and from which one can draw immense pride. To always film the unique event which never happened and which will never happen again. Even if it is not true. Without this feeling of urgency about what will be lost if it not instantly filmed, why make films — which after, all, is a slow, tiring and not very profitable activity. We can only subvert reality, on film or elsewhere, provided we first accept what exists simply because it exists.



# L'HUMOUR AIGUISE LA PERCEPTION

PAR ENRIQUE COLINA (CUBA)

**J**'ai commencé à faire du cinéma en 1984, à quarante ans. Après vingt-cinq années de Révolution, ma génération se trouvait confrontée à la fin d'un projet culturel auquel elle avait participé en s'identifiant profondément à son idéal libertaire et humaniste.

Fini, cet accouchement violent et désordonné d'idées et de définitions par lesquelles la Révolution prétendait matérialiser son identité. Le tourbillon contradictoire et rayonnant des années soixante s'était apaisé, et la polémique passionnée qu'avait déchaînée cet esprit idéaliste et rebelle laissait désormais la place à la routine idéologique, dans le cadre institutionnel de la politique socialiste.

Dans l'ensemble, l'éteignoir bureaucratique des années soixante-dix avait consolidé ses positions orthodoxes pour imposer la norme de son dogmatisme et de sa léthargie à une pensée critique qui, engagée elle-même dans la Révolution, s'estimait tenue à une pru-

dence, à des précautions tactiques, sans comprendre qu'en laissant ainsi domstiquer tout ce qui n'était pas conforme, elle hypothéquait lourdement l'avenir. Les années quatre-vingt avaient vu s'aggraver les symptômes persistants de désorganisation, de gaspillage et d'inefficacité dans l'économie. La cristallisation autour des mythes héroïques, le refus paradoxal, contraire à la doctrine même de la Révolution, d'une évolution nécessaire, alimentaient les compromissions, facilitaient la corruption et permettaient l'incubation d'une double morale.

La rhétorique officielle avec son formalisme, ses rites et son langage bureaucratique, tentait de noyer le reflet de notre réalité dans la solennité démodée d'un socialisme est-européen pris comme modèle culturel, complètement incompatible avec la spontanéité révolutionnaire de notre peuple, dont les manifestations culturelles sont marquées par la sensualité la plus irrespectueuse.

Tout cela se passait sous le regard myope d'un appareil fasciné par l'image illusoire que lui renvoyait son triomphalisme et par la complaisance simplificatrice et dénuée d'esprit critique que le paternalisme et son volontarisme impénitent avaient contribué à créer.

C'est dans ces conditions que, mû par un sentiment confus d'amertume et de rage, mais sans renier pour autant mes liens de fidélité et d'amour, je me suis livré à un lent travail de prise de conscience pour parvenir — non sans déchirements — à une vision plus lucide et plus critique de ma réalité.

Les frustrations amoureuses engendrent souvent des sentiments ambivalents. Je me souviens d'un vieux boléro plein de tendresse intitulé *Odiame* (Hais-moi) où l'amant rejeté exprimait son déchirement entre la rancœur et la passion : "On ne déteste jamais si fort que ce qu'on a aimé". Et c'est ainsi, sous l'emprise de cette contradiction individuelle et de la nécessité de sauver l'image de mon identité collective en portant sur elle un regard à la fois sévère et affectueux, que j'ai réalisé mes premiers documentaires.

**E**ncouragé, peut-être, par la pratique historique du cinéma cubain qui, après avoir fait hardiment œuvre de témoignage sur la période épique des débuts, avait tenté timidement, dans les années soixante-dix, d'offrir une image plus interrogative de la société, j'ai voulu réactiver ce regard. A Cuba, la réalité se manifeste comme une concrétion fantastique de rêve et de cauchemar, de vérité et de mensonge, de possibles impossibles qui font de notre vie, depuis trente ans, un itinéraire chimérique entre le rationnel et l'absurde. Ici les aspirations spirituelles, comme bien d'autres, se matérialisent parfois de façon complètement faussée. La volonté révolutionnaire de vaincre à tout prix le sous-développement a agi comme un magicien, faiseur de miracles mais aussi responsable de projets avortés ou déformés, dont le résultat désolant n'inspire plus qu'un peu de

## Escenas de los muelles de Oscar Valdés





sympathie chargée de beaucoup d'amertume.

Ce que je voulais refléter, justement, c'était ce contraste entre l'ambition de l'élan initial et le résultat, où l'humour s'inscrit comme un ressort capable de révéler les carences et les déformations, dans cette aspiration toujours vivante à rendre notre projet meilleur et plus fort. J'ai tourné *Estética* (Esthétique, 1984) parce que j'étais intéressé par les formes d'expression du goût populaire et par le besoin qu'éprouve l'homme de la rue d'approcher les belles choses ; je voulais faire réfléchir le spectateur et le conduire à reconnaître l'importance vitale de cette demande, dans un climat d'indifférence.

**A**près quoi j'ai réalisé quatre courts métrages qui avaient tous pour dénominateur commun, stylistique et conceptuel, le précepte chrétien "Tu ne souhaiteras pas de mal à ton prochain" :

*Vecinos* (Voisins, 1985), sur les difficultés de cohabitation des locataires de grands immeubles ;

*Yo también te haré llorar* (Moi aussi je te ferai pleurer, 1984), sur les relations entre les prestataires de service et les usagers dans leur condition réciproque de victimes et de faiseurs de victimes, au sein d'un système d'offre contrôlé par l'Etat ;

*Chapucerías* (Gâchis, 1987), sur la mauvaise qualité du travail et son incidence sociale ;

*Mas vale tarde que nunca* (Mieux vaut tard que jamais, 1986), sur le manque de discipline dans le travail et l'effet désastreux de l'absentéisme.

Je trouvais que l'impunité dont jouissait le défaut de soin, d'intérêt, de discipline et de productivité, que l'absence de sens civique ou d'attitude solidaire dans l'exercice dépourvu de tout héroïsme et de grandiloquence de la vie quotidienne, aux antipodes du socialisme rêvé, constituaient des sujets qui permettaient d'explorer ce substrat d'irresponsabilité individuelle qui est si profondément enraciné dans la conscience populaire et que celle-ci justifie si facilement. Voir la paille dans l'œil d'autrui et tolérer ses propres insuffisances comme un mal inévitable est sans doute le fruit du peu de marge que laisse à l'initiative personnelle la centralisation verticale poussée à l'extrême dans laquelle

nous vivons. C'est pourquoi j'ai toujours essayé de critiquer les comportements négatifs ainsi produits comme des maillons d'une chaîne, ce qui explique que cette structure soit une constante narrative dans mes courts-métrages de critique sociale. Plutôt que d'analyser des attitudes, mon propos est de témoigner, à partir d'un mot évocateur, sur les altérations de cette conscience socialiste, en dirigeant toute la force de mon ironie contre le phénomène dans son ensemble et en traitant les intéressés avec un humour plus indulgent, voire affectueux.

Je considère qu'un tel humour peut agir comme un révélateur et qu'il est un outil qui permet d'aiguiser la perception. Révéler, cela veut dire aviver la sensibilité d'un monde audiovisuel chargé de sens potentiels que le langage cinématographique doit pouvoir rendre évidents.

Mon travail de critique de cinéma m'a rendu particulièrement sensible à cette vocation calligraphique, à cette densité d'expression du cinéma comme langage.

**S**ur le plan visuel comme sur le plan sonore, notre image est stridente, hyperbolique et riche en couleurs. Nous vivons immergés dans un univers de bruits, où la musique et la danse expriment les valeurs et la sensibilité d'une culture populaire joyeuse, sentimentale et extravertie. Aussi, dans mes courts-métrages, bruits et chants ont-ils une grande importance. Leur convergence ou leur contrepoint avec les images me permettent de nuancer d'ironie le propos du montage et de dynamiser une communication avec le spectateur sur les bases d'un code culturel partagé.

Généralement, les sujets critiques que j'aborde se manifestent dans des termes et des situations qui sont impossibles à capter de façon documentaire. Les gens expriment ce qu'ils pensent, mais ils le font souvent davantage par des gestes que par une articulation conceptuelle. Ou alors ils se réfugient dans les lieux communs rhétoriques des slogans. Aussi, pour aller au-delà des apparences, faut-il recourir à une construction très élaborée du discours permettant ensuite de structurer les plans avec beaucoup de précision. J'ai toujours eu besoin de procéder à une



enquête minutieuse et à une sélection rigoureuse des personnages ou des interviewés pour pouvoir, lors du tournage, reconstituer des situations susceptibles de révéler ces phénomènes et ces comportements significatifs que je veux interpréter. Cette nécessité coïncide d'ailleurs avec la pénurie de pellicule vierge qui nous empêche d'appréhender librement et spontanément la réalité. Il n'est pas possible de laisser la caméra tourner en attendant l'événement ou la réaction imprévisible de l'interviewé, il faut planifier, prévoir et, souvent, recourir à la fiction. Avec le risque d'une perte de fraîcheur et d'authenticité, d'une apparence de manipulation qui peut se révéler intolérable, tant sur le plan éthique qu'esthétique.

Dans les deux cas, ma méthode consiste à ne jamais contredire ni fausser le caractère naturel des situations et des personnages, et à tout faire pour y ajus-





De cierta manera de Sara Gómez

ter les nécessités de mon propos. Je dois agir en sorte que mon interviewé ne dise et ne fasse rien qui ne naisse de sa propre conviction, de sa propre personnalité. Mon habileté de réalisateur consiste à le stimuler pour qu'il s'exprime avec la force dramatique qui le rendra crédible et authentique.

**E**n recourant à une autre voie, celle de la métaphore, j'ai réalisé un documentaire intitulé *Jau !* (Ouah ! 1980), qui est une tentative de maintenir allumée la flamme de la rébellion comme facteur de vitalité et de réaffirmation de l'individu. Il s'agit d'une satire des relations aliénées que les humains entretiennent avec leurs animaux familiers : mon personnage central était un chien des rues qui symbolisait par sa dignité canine cet esprit rebelle que je ne cesse de revendiquer comme antidote salutaire à la domestication et au conformisme. Protégeant jalousement sa nature et veillant sur sa

liberté, mon héros s'opposait à cette vocation des maîtres à l'égard de leurs protégés qui les pousse à dénaturer ceux-ci en les privant de leur condition animale et instinctive pour les transformer en copies apathiques d'eux-mêmes. Naturellement, le prix à payer était la rue, la faim et le froid, auxquels il retournait avec orgueil après s'être échappé du chenil.

Je suis revenu à ce procédé dans mon dernier documentaire, *El Rey de la selva* (Le Roi de la jungle, 1991). Sur un boulevard au centre de la Vieille Havane, un lion de bronze rêve à sa liberté en évoquant sa vie passée et présente avec l'amertume d'un témoin muet de l'Histoire. Finalement, transformé en lion de chair et d'os, mais vieux et fatigué, il décide d'accepter mélancoliquement sa jungle de remplacement, pour la seule raison qu'elle est l'unique qu'il connaisse et qu'il ne sait pas quoi faire de sa liberté. Il est évident qu'un certain

désenchantement sépare le non-conformisme éteint de ce lion sceptique qui finit par se résigner à son destin mesquin et solitaire, et l'esprit rebelle de *Jau !*. Le thème était déjà abordé dans un court-métrage de fiction intitulé *El Unicornio* (la Licorne, 1989), dont le personnage principal était un bureaucrate qui avait perdu son opinion : il finissait par la retrouver pour l'exprimer dans une assemblée, mais il ne savait plus comment s'en servir.

**C**es courts-métrages ont été réalisés dans la période dite de "rectification des erreurs et tendances négatives", au milieu des années quatre-vingts, au cours de laquelle, sur décision de la direction politique, on a tenté de réactiver le pays pour le sortir de l'enlisement et de l'irrationalité économique où l'avaient conduit l'inefficacité et l'incurie. Un espace s'était alors ouvert, permettant l'expression d'une culture critique luttant pour une exploration engagée de notre réalité et le sauvetage de notre mémoire historique la plus récente, dans le but de créer ce climat de participation polémique et d'animation politique antidogmatique qui, s'il avait été préservé, aurait permis d'éviter le pourrissement, de combattre la paresse et d'exiger systématiquement la responsabilité. Cependant, tandis que se déroulait cette tentative de perfectionnement interne, intervenait l'hécatombe du socialisme est-européen qui sapait jusqu'aux fondements de l'Union Soviétique, avec les conséquences les plus néfastes pour notre réalité.

Aujourd'hui cette ouverture est en crise et il serait grave de la remettre en cause, car c'est d'elle que dépendent la lucidité et l'intelligence que peut apporter le secteur intellectuel à la préservation des valeurs d'une société qui a permis le développement d'une culture nationale. Oui, cette expérience a produit en moi un certain désenchantement, inévitable, et si je suis encore prêt à admettre, à garder confiance et à créer, c'est par la force irréductible de mes convictions, seule arme d'engagement moral qui, en tant qu'homme et que créateur, me définit toujours, politiquement et artistiquement, comme un allié de la Révolution.

**ENRIQUE COLINA**



# HUMOR SHARPENS PERCEPTION

BY ENRIQUE COLINA (CUBA)

I started making films in 1984, when I was forty. After twenty-five years of Revolution, my generation was faced with the end of a cultural project to which it had contributed through its close identification with the libertarian and humanitarian ideal involved.

The violent, chaotic birth of ideas and definitions through which the Revolution had sought to materialize its identity was at an end. The contradictory and radiant whirlwind of the sixties was appeased, and the passionate controversy which had been raised by this idealist and rebellious spirit then gave way to ideological routine in the institutional context of socialist politics.

Generally speaking, the bureaucratic clampdown of the seventies had consolidated its orthodox positions in order to impose the limits of its dogmatism and lethargy on critical thinking. As such thinking was itself committed to the Revolution, it felt dutybound to prudence, to tactical precautions, without understanding that by allowing such domestication of everything that was non-conformist, it was in fact signing away the future. The eighties had seen the persistent symptoms of disorganisation, waste and inefficiency within the economy grow worse. The cristallization around heroic myths and the paradoxical refusal — contrary to the very doctrine of the Revolution — of a necessary evolution, both paved the way for corruption and spawned a double moral standard. Official rhetoric, with its formalism, rites and bureaucratic language, attempted to drown the reflection of our reality in the outmoded solemnity of an East-European socialism which, although adopted as a cultural model, was totally incompatible with the revolutionary spontaneity of our people, whose cultural expression is marked by a most irreverent sensuality. This all happened under the short-sighted eye of a state apparatus fascinated by the illusory image reflected back to it by its own triumphal attitude... fascinated also by a complacency, given to oversimplification and devoid of critical spirit,

which paternalism with its unrepentant wilfulness had helped create.

It was under these conditions that I started out — driven by a confused feeling of bitterness and rage, yet without denying the bonds of fidelity and love — on the slow task of reaching a greater awareness, which proved a painful and conflictual process, in order to arrive at a more lucid, more critical vision of my reality.

The frustrations of love often give birth to ambivalent feelings. I remember an old bolero full of tenderness, *Hate me* (Odiame), in which the rejected lover expressed the agonizing conflict he felt between resentment and passion: "We only ever hate to the extent that we have loved". And so I made my first documentary films, gripped by this individual contradiction and the need to save the image of my collective identity by taking a severe and affectionate look at it. Encouraged, perhaps, by the historical experience of the Cuban cinema which had boldly served as witness to the epic period of the beginnings and then, in the seventies, timidly attempted to give a more questioning view of society, I wished to bring this way of looking at things back to life.

In Cuba, reality expresses itself as a fantastic concretion of dream and nightmare, of truth and falsehood, of things impossibly possible — all of which have made the past thirty years of our life into a chimerical journeying between the rational and the absurd. Here spiritual aspirations sometimes materialize, as do many others, in an utterly distorted way. The revolutionary determination to overcome under-development at all costs has had the effect of a magician, a miracle-worker, but it has also been responsible for aborted or distorted projects, the distressing results of which now inspire no more than slight sympathy along with a great deal of bitterness. What I wanted to reflect, in fact, was this contrast between the ambitions of the original intention and the final outcome, using an ever-present vein of humour to reveal the shortcomings and distortions of our aspiration to improve and strengthen

our project — an aspiration that is still alive.

I shot *Estética* (Esthetics, 1984) because I was interested in how popular taste expressed itself and how the man-in-the-street feels the need to come close to what is beautiful; I wanted to make the spectator reflect and lead him to acknowledge the vital importance of this need, in a context of indifference. Afterwards, I made four short films which, stylistically and conceptually speaking, were all based on the Christian principle "You shall wish no ill upon your neighbour":

**V**ecinos (Neighbours, 1985), on the difficulties that tenants in large blocks of flats have in living together; *Yo también te haré llorar* (I, too, will make you cry, 1984), on the relationship between those who provide services and those who use them. The reciprocal situation of victim and victimizer within a system of supply controlled by the State; *Chapucerías* (Waste, 1987), on the poor quality of work and its social impact; *Mas vale tarde que nunca* (Better late than never, 1986), on the lack of discipline in work and the disastrous effect of absenteeism.

I thought that the impunity which the lack of care, concern, discipline and productivity enjoyed, together with the absence of civic awareness and solidarity in an everyday life devoid of heroism and grandiloquence, at the antipodes of the socialist dream, were both topics which made it possible to explore the underlying lack of individual responsibility so deeply entrenched in and so easily justified by the popular consciousness. Seeing the mote in one's neighbour's eye and yet tolerating one's own inadequacies as an unavoidable ill undoubtedly spring from the fact that only a slender margin for any personal initiative is left by the extreme degree of vertical centralisation present in our lives. This is why I have always tried to criticize the resulting negative behaviour as links in the chain, which explains why this structure is an ever-present narrative element in my short



films dealing with social criticism. Rather than analyse different attitudes, my objective is to reveal, using an evocative word, the alterations of this socialist consciousness by directing all the force of my irony against the overall phenomenon and treating the people involved with a more indulgent, even affectionate humour.

**I**n my opinion, this kind of humour can play a revealing part and be instrumental in sharpening perception. Revealing means arousing the sensitivity of an audiovisual world full of potential meanings which the cinematographic language must be capable of bringing to light.

My work as a cinema critic has made me particularly sensitive to this calligraphic vocation, to this density of expression of cinema as a language.

In terms of sight and sound, our image is strident, hyperbolic and richly colourful. We live immersed in a universe of noises, where music and dance give expression to the values and sensitivity of a cheerful, sentimental and extrovert popular culture. In my short-films, therefore, noises and songs play a major part. Using them convergently or in counterpoint with the images enables me to give an ironic touch to what I want to achieve through the editing. This also allows me to make the communication with the spectator more dynamic through a common cultural code. Generally speaking, the crucial subjects I deal with express themselves in terms and situations that are impossible to capture on a documentary level. People express what they feel, but they often do it through gesture rather than in conceptually articulated terms. Or else, they retreat onto the common rhetorical ground of slogans. Thus, if one is to go beyond appearances, it is necessary to resort to an extremely elaborate construction of what is said, so as to be then in a position to structure sequences very precisely. I have always found it necessary to carry out a very detailed survey and strict selection of characters or interviewees so that during the shooting, I can rebuild situations that are likely to reveal the kind of phenomena and meaningful behaviour that I want to interpret. This necessity, moreover, coincides with the penury of raw film stock which prevents us from apprehending reality freely and

spontaneously. It is not possible to leave the camera running while we wait for an unexpected event or reaction from the interviewee. We have to plan, predict and, often, use fiction. This runs the risk of losing a certain freshness and authenticity and of seeming distorted, which may come out as intolerable as much in ethical terms as in aesthetic terms.

In both cases, my method of work never goes against or distorts the naturalness of situations and characters, and I do everything possible to adjust the necessities of my intention correspondingly. I have to act in such a way that my interviewee neither says nor does anything which does not spring from his own convictions, his own personality. My skill as a film-maker consists in stimulating him so that he will express himself with the dramatic force that will make him credible and authentic.

**U**sing another approach, a metaphoric one this time, I made a documentary entitled *Jau !* (Wahl, 1980) which is, in fact, an attempt to keep the flame of rebellion alight, as a constituent element of the vitality and reassertion of the individual. It is a satire on the alienated relationship that human beings have with their pets : my central character was a street dog who, with all his canine dignity, symbolizes the rebellious spirit which I never cease to put forward as a healthy antidote to domestication and conformism. Jealously protecting what he is and watchful over his freedom, my hero fights against the vocation that some pet owners have, whereby they distort their pets' nature by depriving them of their instinctive, animal condition so as to turn them into apathetic copies of themselves. Naturally, the price to pay is life in the street, hunger and cold, to which he proudly returns after escaping from the kennels.

I used this approach again in my last documentary, *El Rey de la selva* (The king of the jungle, 1991). On a boulevard in the centre of old Havana, a bronze lion dreams of his freedom, reminiscing on his life, past and present, with all the bitterness of one of History's silent witness.

Finally, he becomes a flesh-and-blood lion, but age and fatigue lead him to the melancholy decision to stay with his substitute jungle for the simple reason that this is the only one he knows and he

does not know what to do with his freedom.

**I**t is obvious that a certain disenchantment separates the faded nonconformity of this sceptical lion who ends up by accepting his paltry and solitary fate, and the rebel spirit of *Jau !*. This theme had already been treated in a short fiction film entitled *El Unicornio* (The Unicorn, 1989), in which the main character was a bureaucrat who had lost his opinion: he finally found it again and tried to express it in a meeting, but no longer knew how to use it.

These short films were made in the so-called period of the "correction of errors and negative tendencies" in the mid-eighties during which an attempt was made, in line with a decision by the political authorities, to revive the country and move it out of the stagnation and economic irrationality into which inefficiency and negligence had driven it. A new space then opened up, allowing for the expression of a critical culture fighting for a committed exploration of our reality and the safeguard of our more recent historical memory. This culture aimed at creating a climate of polemical participation and antidogmatic political life which, had it been preserved, would have enabled us to avoid the process of deterioration, fight the laziness and systematically demand that people be responsible.

**Y**et, while this attempt at internal improvement was underway, came the hecatomb of East-European socialism which sapped even the foundations of the Soviet Union and entailed such disastrous consequences for our reality.

Today, this opening up is going through a crisis. To put it into question would be a serious matter, for it generates the lucidity and intelligence that the intellectual milieu can bring to help preserve the values of a society which allowed a national culture to develop.

Yes, this experience has produced in me a certain, unavoidable, disillusion. If I am still prepared to admit, remain confident and create, it is because of the invincible force of my conviction - this is the only arm of moral commitment which, as a man and a creator, constantly defines me both politically and artistically as an ally of Revolution.

**ENRIQUE COLINA**



# L'ŒIL QUI PENSE

PAR JOSÉ CARLOS AVELLAR

Ce qui d'abord envahit l'écran, c'est la voix en colère d'un homme qui parle sans un blanc, comme une mitrailleuse. Les mots partent l'un après l'autre en un tir serré, stigmatisant l'incurie des autorités, protestant contre l'état d'abandon du Nordeste. L'homme laisse déborder son indignation, il dit que l'injustice est si grande qu'on aurait envie d'en finir avec tout, ici, tout de suite, de tout faire sauter, tandis qu'il déverse sa fureur d'une voix qui se fait haletante au terme de cette harangue sans une pause, et qu'il gronde et tempête et s'empporte et explose quand enfin, pour clore le débat, il dégaine son revolver et tire trois coups en l'air.

Après les coups de feu, un quasi silence. D'une voix égale, il donne un ordre à quelqu'un hors champ. Il demande que l'on réunisse là tous les travailleurs de la fazanda. La pause est brève, presque inexistante.

Aussitôt un commentaire musical résume, critique, reprend, répète sur un autre registre l'indignation exprimée plus tôt. Durement scandée par la guitare, retentit l'improvisation chantée de Gilberto Gil : le thème est le même que celui qui accompagnait le générique ; la musique nous parvient comme les coups de feu : Gil martèle les cordes de sa guitare et les sons qu'il arrache à l'instrument retentissent comme des explosions ; la voix reproduit l'autre voix à demi étranglée par l'émotion avant les détonations ; Gil chante sans rien dire, des mots tronqués se collent à d'autres mots tronqués, les voyelles s'étirent en un gémissement, la voix est entrecoupée comme si, s'étouffant dans la gorge, elle jaillissait au prix d'un effort violent.

Partons de ce fragment de *Viva Cariri !* (1969) de Geraldo Sarno pour mieux comprendre, mieux saisir *A condição brasileira*, une série de documentaires produits par Thomaz Farkas en deux temps — une première série réalisée essentiellement à São Paulo et à Rio de Janeiro entre 1964 et 1965, la seconde entre 1969 et 1971,

entièrement dans le Nordeste.<sup>1</sup> Avoir l'œil fixé sur le son nous aide ici à mieux voir.

Il y a une image sur l'écran, l'œil la capte, mais ce que le spectateur voit vraiment c'est le son. L'image proprement dite, le personnage filmé est presque immobile. Le son, lui, est affecté d'un mouvement intense. L'homme qui parle est un grand propriétaire que l'on a déjà vu précédemment. Ici, il est assis sous l'auvent de la maison-de-maître de son domaine et il est filmé en plan moyen. Le son est en gros plan. Le contraste entre le calme de l'image projetée et la tension de la voix révèle immédiatement que le son qui domine tout dans ce fragment du film n'est pas le son enregistré au moment où le propriétaire a été filmé sous l'auvent de sa maison. Il n'y a pas d'ailleurs d'ambiguïté possible : le son enregistré avec l'image est présent lui aussi, et nous pouvons l'entendre en même temps que nous entendons le son principal. Tout est clair depuis le commencement : le son en gros plan vient d'une image qui n'apparaît pas sur l'écran : le son correspondant à l'image que l'on voit se fait entendre en sourdine, comme un discours parallèle — sur l'étendue du domaine et tous les hommes qui y travaillent. Le spectateur comprend qu'il voit deux discours superposés, deux monologues d'un même personnage. Il comprend que les

coups de feu, signal pour que se réunissent les travailleurs, sont une suite naturelle du discours resté jusqu'alors au deuxième plan. Il comprend que la tirade indignée plaquée sur l'image tranquille se termine lorsque le propriétaire terrien dégaine son revolver et que le film transporte alors au premier plan le son qui courait tout bas. Il comprend et plus encore il sent, d'une façon analogue à ce qu'a senti le réalisateur durant le montage, que les coups de feu sont une conséquence naturelle du discours indigné du grand propriétaire. Le spectateur sent, peut-on dire, que sentir le film tel qu'il se construit permet de mieux comprendre la réalité à laquelle il se réfère. Il sait qu'en fait la scène qu'il voit ne s'est pas produite au moment du tournage telle qu'elle est donnée à voir sur l'écran. Il sait qu'en fait ce qui se passe sur l'écran — et non pas un éventuel enregistrement objectif de ce qui s'est produit au moment du tournage — est ce qui exprime le mieux ce qui est arrivé réellement. Parce que c'est une construction, parce que cela se donne comme une construction, parce que cela donne à voir l'enregistrement d'un fragment de la réalité plus le point de vue, la sensibilité et l'interprétation de l'homme qui l'a enregistré avec sa caméra.

En 1971, présentant les documentaires faits dans le Nordeste qui commençaient à circuler, Thomaz Farkas prend en exemple les documentaires de Geraldo Sarno où "les choses ne sont pas dites par les personnages mais par la construction dramatique du film" et il ajoute que c'est le chemin qu'il a cherché à suivre : "Préférer une dramaturgie visuelle au discours ; pénétrer le sujet par sa nature spécifique et non par le commentaire. La différence est ténue mais elle est essentielle et elle amène le spectateur à réagir à la dramatisation du film du point de vue filmique et non pas en fonction du commentaire."

En 1964, peu avant de partir tourner dans le Nordeste un documentaire sur la sécheresse, Geraldo Sarno écrivait

1. Dans la série *A condição brasileira*, ont été produits entre 1964 et 1965 *Nossa escola de samba*, de Manuel Horácio Gimenez, *Subterrâneos do futebol*, de Maurício Capovilla, *Memórias do cangaço*, de Paul Gil Soares et *Viramundo*, de Geraldo Sarno. Et entre 1969 et 1971 : *Beste et Rastejador*, de Sérgio Muniz ; *Erva bruxa, O homem de couro, A mão do homem, Jaramantaia, Vaquejada, A morte do boi et Frei Damião, trombeta dos aflitos e martelo dos hereges*, de Paulo Gil Soares ; *Cantoria, Casa de farinha, Engenho, Padre Cicero, Região Cariri et Viva Cariri !*, de Geraldo Sarno ; et *Visão de Juazeiro*, de Eduardo Escorel. Durant cette même période Thomaz Farkas fut également co-producteur de trois autres documentaires de Geraldo Sarno : *Jornal do Sertão. Os imaginários et Vitalino Lampião*.





**Jornal do Sertão de Geraldo Sarno**

ceci : " en fait, ce que mon documentaire réellement documente avec véricité, c'est ma manière de documenter ", affirmation qui devient plus correcte, dit-il plus loin, si sa manière de documenter est comprise comme sa " manière propre de réagir aux situations et aux questions concrètes qui surgissent au cours de la réalisation".

**V**oyons dans les déclarations de Farkas et de Sarno comme une toute première ébauche — à peine même — d'une rapide théorisation d'une pratique dont cette scène — la réunion en une seule image des deux discours du propriétaire terrien — est un exemple parfait. Il ne faut rien exagérer, certes ; informels et sans prétention, ces deux textes tendent avant tout à mettre un peu d'ordre dans un travail qui se réalise, disons, presque sans qu'on y pense. Mais ces notes rapides, ces fragments de textes mis bout à bout avec des fragments d'images de *Viva Cariri I*, nous aident à mieux percevoir la préoccupation principale de cette série de documentaires : la construction d'une

dramaturgie cinématographique capable de monter une image critique de la réalité (de montrer la réalité telle qu'elle est sentie et pensée par la subjectivité du réalisateur, de ne pas la réduire à ce que la simple objectivité de la caméra présente), la construction d'une dramaturgie capable de partir d'un détail — ce fragment de pays filmé — pour révéler le tout, la condition brésilienne.

**L**orsque, dans *O homem de couro*, Paulo Gil Soares montre un bouvier revêtant son justaucorps, ses jambières, son chapeau et ses gants de cuir, l'intention est moins didactique qu'il n'y paraît : il prétend par là regarder le bouvier un peu comme il est vu dans le sertão, comme un héros qui revêt son armure pour la lutte quotidienne, comme, dit le commentaire, "le mythe, le courage incarné, le brave, l'homme dont l'habileté à toute épreuve est manifeste". Lorsque dans *Rastejador*, Sergio Muniz montre un Nordestein découvrant de l'eau dans la terre sèche ou une racine comestible là où tout semble anéanti par le manque

d'eau, l'intention est moins scientifique qu'il n'y paraît : le cinéaste entend considérer les formes de culture qui s'épanouissent là où il semble impossible que croisse quoi que ce soit. Lorsque, au début de *Visão de Juazeiro*, Eduardo Escorel écoute avec une dévotion attentive les paroles mesurées d'un vieil habitant de la ville du Padre Cicero, il ne veut pas seulement savoir comment a été fondée et a grandi Juazeiro, il veut vraiment entendre, apprendre du vieux narrateur une structure de récit. Et avant, lorsque dans la première phase de la série le cinéaste allait à la Estação da Luz voir dans cette gare de São Paulo l'arrivée du train du Nord, il ne cherchait pas à voir seulement ce qui immédiatement apparaît, l'arrivée des Nordestins chassés par la misère de la campagne vers la marginalisation de la grande ville, mais à considérer ce point de rencontre comme un espace privilégié pour penser et sentir le pays comme un tout. Les choses sont dites par la construction dramatique du film. Le documentaire documente la manière de documenter. Ce que l'on voit véritablement dans ces films, c'est notre manière de voir. Ce que, au-delà de leurs thèmes immédiats, véritablement ces films documentent, c'est un processus d'éducation du regard.

**A**une époque où, dans le cinéma de toute l'Amérique latine et du Brésil en particulier, la fiction cinématographique se renouvelait par la construction d'une dramaturgie marquée par ce qu'on pourrait appeler un volonté documentariste, les documentaires, et particulièrement cette série produite par Thomaz Farkas étaient gouvernés par ce qu'on peut appeler une volonté de fiction : une volonté de monter, de critiquer, de transformer, de construire une réflexion et pas seulement une copie directe et véridique de la réalité. L'image du propriétaire terrien qui commence par deux sons superposés et se termine par l'improvisation de Gil, est un exemple bien mince mais très significatif d'un désir de construire une dramaturgie pour le documentaire. Il en est résulté des films différents les uns des autres mais réunis par un désir commun de voir et de penser la réalité et en même temps de penser le regard.

**JOSÉ CARLOS AVELLAR**



# CHILI : DU DOCUMENTAIRE MILITANT AU DOCUMENTAIRE EXPERIMENTAL

ZUZANA M. PICK

La période de l'Unité Populaire - y compris les années précédant l'élection de Salvador Allende - et les 17 ans de dictature qu'a connus le Chili, constituent des étapes importantes de son histoire contemporaine. Les répercussions idéologiques du passage de la démocratie à un régime militaire ont transformé la manière de concevoir et de produire des documentaires. La valeur dialectique accordée à l'expérience collective ou individuelle, caractéristique de la plupart des documentaires produits au Chili, est par conséquent étroitement liée à la prise de conscience des changements profonds intervenus dans la structure sociale, politique et culturelle du pays.

Depuis 1973, le documentaire s'est développé en dépit des extrêmes limites imposées par la junte militaire à la liberté d'expression. Les réalisateurs contraints à l'exil ont continué de travailler dans leurs pays d'accueil, tandis que les réalisa-

teurs restés au Chili, en dépit de l'abrogation de toutes formes de soutien étatique au cinéma, ont persisté à produire des documentaires, sous forme de films puis de vidéo. Plus d'une génération de réalisateurs - y compris les exilés, a su contourner la censure et les restrictions politiques. Ainsi, malgré le choix qui leur était imposé, entre le silence et la marginalité, le documentaire a pu se développer.

Avec l'exil de nombreux réalisateurs, le documentaire a surtout pris comme sujet les événements liés au Coup d'Etat, utilisant des images tournées avant ou après septembre 1973. Ces sons et ces images ont été transformés en symboles puissants de résistance et ont permis de préserver la mémoire collective de la gauche chilienne<sup>1</sup>. Si ces documentaires témoignaient encore d'une conception idéologique et formelle datant de la période précédente, ils associaient toutefois à l'urgence de la pratique militante un usage imaginaire

et agressif du montage, de la musique et du graphisme. Le plus ambitieux de ces films, commencé avant le Coup d'Etat, s'intitule *La Batalla de Chile (La Bataille du Chili, 1973-1979)*, par Patricio Guzmán et le Groupe Tercer Año. Ce film est devenu l'instrument majeur du développement d'une solidarité internationale avec le Chili, en présentant les événements les plus significatifs des six derniers mois du gouvernement Allende. Sa réception dans les divers pays a souvent été davantage marquée par le sujet traité que par son audace formelle<sup>2</sup>.

Après une période d'adaptation à la tactique répressive des militaires, visant à éradiquer toute expression associée à l'Unité Populaire, les réalisateurs et les artistes restés au Chili ont commencé à lutter pour se faire une place dans un environnement dominé par les produits culturels importés. Entre 1978 et 1988, deux niveaux de pratique culturelle ont dominé au Chili, l'un clandestin et l'autre ouvert, ce qui a assuré la survie d'un sentiment d'identité et est devenu l'expression d'une résistance contre le régime. Le rôle joué par les groupes communautaires dans l'organisation d'activités culturelles, de même que les initiatives de groupes d'artistes, a donné naissance à de nouvelles formes d'art oppositionnel, du théâtre de rue aux performances avant-gardistes.

Au début, les réalisateurs ont été empê-

## SUMMARY

José Carlos Avellar uses a fragment from *Viva Cariri I* by Geraldo Sarno (1969) as a starting point to analyse *The Brazilian Condition*, a series of documentaries produced by Thomaz Farkas, in São Paulo and Rio de Janeiro (1964-65), then in the north-east of Brazil (1969-71). Sound clearly takes precedence over image: we hear the irritated voice of a man, relayed by an equally emphatic song. Both are superimposed on the live sound recorded at the same time as the person filmed. The spectator understands that this dramatic construction expresses what took place, better than a straight objective recording would.

This was, in fact, Farkas's objective:

to present a "visual drama" rather than a spoken one. Sarno went as far as to say that any one of his films basically illustrates his way of filming, of reacting to the situations and problems which arise during shooting.

The series aims at developing a cinematographic dramaturgy, capable of creating a critical image of reality that integrates the film-maker's own subjectivity: the filmed part was to reveal the whole — the Brazilian condition. These documentaries are the result of a process of apprenticeship, of a vocation for fiction, of a wish to reflect and not merely reproduce. In short, a desire to think both about reality and about how the eye sees this reality.

1. Pour une liste complète des films des réalisateurs Chiliens et étrangers, se reporter à la chronologie publiée dans Gaston Ancelovici, Jaime Larrain et Zuzana M. Pick, "Chile" in Guy Hennebelle, Alfonso Gumucio-Dagron, eds, *Les cinémas de l'Amérique Latine*, Paris, Ed. Pierre Lherminier 1981.

2. Le matériel filmé par Guzman et son équipe a été pris à La Havane. Les trois parties du film *La Insurreccion de la Burguesia, El Golpe de Estado et El Poder Popular* ont été édités sous les auspices de l'Institut du Film Cubain (ICAIC) au cours d'une période de six ans et distribués en 1975, 1976 et 1979.





La Bataille du Chili de Patricio Guzman

chés de produire, de distribuer ou de montrer ouvertement des documentaires, du fait de la suppression du soutien de l'Etat et du démantèlement des archives, des écoles de cinéma universitaires et des sociétés de cinéma. Mais avec l'apparition de la technique vidéo, après 1978, et la mise en oeuvre d'un système alternatif de circulation des documents, la production de documentaires a repris. Les documentaires vidéo sont pour la plupart des témoignages, tels que *Recado de Chile (Message du Chili, 1979)*, par un collectif anonyme, illustrant les efforts dramatiques des familles pour retrouver leurs disparus. Après 1982, les réalisateurs vidéo sont devenus plus actifs. Ils ont expérimenté ce nouveau support tout en prenant davantage de risques du point de vue politique et en présentant des sujets pouvant donner lieu à controverse.

**A** lors que le régime Pinochet se vantait de réaliser un "miracle économique", les documentaires donnaient à voir la vie marginale et désespérée de milliers de Chiliens. *El Charles Bronson Chileno o Identicamente Iguales (le Charles Bronson Chilien ou Identicquement le même, 1979-1984)* de Carlos Flores del Pino, par exemple, est une enquête sur le phénomène d'une identité de secon-

de main. Il dresse un portrait humoristique d'un "Charles Bronson" Chilien, un ouvrier qui gagne un concours de sosies de cinéma. Celui-ci réalise son fantasme en dirigeant une scène autobiographique et en jouant sa propre parodie d'une star d'Hollywood. D'autres films vidéo, tels que *Forjando la Esperanza (Forgeant l'Espérance, 1983)* par le collectif "La Pastoral Obrera", illustre les changements dans le tissu social en présentant des aspects de la vie quotidienne systématiquement ignorés par les médias officiels. Bien qu'au premier abord, ce documentaire paraisse esthétiquement pauvre, il a permis à des habitants des bidonvilles de Santiago de parler d'eux-mêmes, de leurs difficultés et de leurs rêves de changement.

**A** u-delà de la modestie de leurs déclarations politiques et de leur emploi de la métaphore, d'autres réalisateurs de documentaires ont adopté une approche plus agressive et expérimentale. Ignacio Aguero, par exemple, a défié les autorités officielles, qui avaient étouffé un des crimes les plus brutaux commis par les militaires, en produisant *No Olvidar (Ne pas oublier, 1982)*. Tourné en deux ans, ce film constitue aujourd'hui la seule preuve tangible des tactiques révol-

tantes du régime<sup>3</sup>. Il s'agit de la chronique d'une mine abandonnée que l'on a fait sauter en 1979 pour effacer toute trace des assassinats massifs de paysans et de mineurs commis près de la ville de Lonquén en 1973.

Après 1978, de nombreux réalisateurs se sont installés à l'étranger et ont cherché à développer de nouvelles formes d'expression et à communiquer la spécificité de leur propre culture à de nouveaux publics. Ils se sont faits les témoins du processus d'intégration des Chiliens s'installant dans différents pays. *Yo También Recuerdo (Je me souviens aussi, Canada, 1975)* par Leutén Rojas ; *Dos Años en Finlandia (Deux années en Finlande, 1975)*, par Angelina Vázquez ; *Roja Como Camilla (Rouge comme Camille, Suède 1976)*, par Sergio Castilla, par exemple, constituent les chroniques des mémoires d'enfants confrontés à un présent incertain. Conçus comme un témoignage contre les conditions ayant provoqué le déplacement de milliers de chiliens, ces films ont incorporé une variété de matériels et de techniques visant à illus-

3. Ce film a été montré hors du Chili en 1982 et attribué au Colectivo Memoria. Il a finalement été projeté au Chili en 1984 après approbation du conseil de censure.



trer l'expérience personnelle et quotidienne de l'exil.

La nécessité de sauvegarder la mémoire d'un pays a progressivement fait place à l'observation critique de l'environnement de l'exil. Pour rompre les barrières de la solitude personnelle et culturelle, les réalisateurs ont commencé à explorer des parallèles dans l'environnement européen, à la recherche d'éléments de marginalisation communs à la société actuelle latino-américaine. *Gente de Todas Partes, Gente de Ninguna Parte* (*Gens de partout, gens de nulle part*, 1980), par Valeria Sarmiento, par exemple, est conçu comme un poème filmé sur la vie quotidienne du travailleur immigré dans la ville de banlieue parisienne La Grande-Borne. Il présente une vue critique de la marginalisation des individus dans une société de consommation.

**D**ans la mesure où l'exil a permis des échanges, des rencontres et des confrontations qui dans des conditions normales n'auraient pu avoir lieu, les réalisateurs ont pu réévaluer et retravailler les modèles d'origine. Les réalisateurs Chiliens de documentaires ont adopté des modes fictionnels et en ont fait une part intégrante de la représentation de la dislocation personnelle et collective. *Diario Inconcluso* (*Journal Inachevé*, Canada 1982), par Marilú Mallet, propose une réflexion sur la fragmentation de l'expérience de l'exil et sur l'ambiguïté d'un présent défini uniquement sur la base de lambeaux d'un passé dont on se souvient. Il récupère l'élément autobiographique et explore les routines quotidiennes, les paysages urbains vides et les intérieurs domestiques fermés, pour représenter sans compromis la difficulté de la condition d'exilé, de femme et de réalisateur.

**L**es réalisatrices femme ont expérimenté avec le documentaire afin de réorienter la signification politique vers des expériences spécifiquement féminines. Dans *Gracias a La Vida o La Pequeña Historia de una Mujer Maltratada* (*Merci à La vie ou l'histoire d'une femme maltraitée*, Finlande, 1980) Angelina Vázquez expose, à travers l'histoire d'une femme enceinte, les choix difficiles auxquels étaient confrontés les victimes de tortures. En soulignant les effets subjectifs

du viol sur les femmes, la réalisatrice révèle les lacunes idéologiques et affectives d'un cinéma militant conçu uniquement en termes collectifs. Le mélange innovant de fiction et de témoignage social, dans ce film, opère une intégration de la politique individuelle du mouvement des femmes dans le cinéma Chilien.

Au Chili, les réalisatrices ont également opté pour une perspective féminine sur les formes légalisées de la violence publique ou privée. Les artistes tels que Lotty Rosenfeld dans *Miles de Cruces en el Pavimento* (*Kilomètres de Croix sur le trottoir*, 1974-1984) et Diamela Eltit dans *Zona de Dolor* (*Zone de Douleur*, 1979-1984) par exemple, font appel à des techniques vidéo d'avant-garde, aux métaphores visuelles et à l'ellipse narrative pour exprimer leur opposition à l'étouffement autoritaire du langage et de la mémoire<sup>4</sup>. Tatiana Gaviola dans *Tantas Vidas, Una Historia* (*Beaucoup de vies, la même histoire*, 1983) illustre les efforts des femmes de la classe ouvrière pour échapper au cercle vicieux des violences physiques et sociales, et, dans une veine plus personnelle et expérimentale, elle s'exprime contre la peur dans *Yo no le tengo miedo a nada* (*je n'ai peur de rien*, 1983).

**L**es réalisatrices en exil se sont également penchées sur la place des femmes dans la société et en représentation. Filmé au Costa Rica, *El Hombre Cuando es Hombre* (*un homme, un vrai*, France/Allemagne, 1982) par Valeria Sarmiento, par exemple, détruit un des mythes du romantisme latino américain. En utilisant des formes populaires d'expression, telles que les chansons et les danses, ce film opère une déconstruction des codes sociaux, culturels et historiques du machisme latino américain et en examine les ramifications violentes et oppressives.

Les documentaires produits en exil placent au premier plan un processus constant de réévaluation, de greffe et de confrontation entre les différentes cultures et histoires. La carrière prolifique de Raul Ruiz en France témoigne de la

4. Pour plus de détails sur l'utilisation expérimentale de la vidéo par les artistes visuels, voir Nelly Richard, "Margins and Institutions, Art in Chile since 1973", in *Art and Text* (Melbourne, Australie) no. 12 (1984)

relation complexe que les exilés entretiennent avec leur cultures originelles et leurs cultures d'adoption. Aucun autre réalisateur exilé n'a épousé avec autant d'habileté les intérêts stylistiques et thématiques du cinéma d'avant-garde pour remettre en cause les principes politiques caractéristiques du cinéma latino-américain. Par des stratégies d'auto-réflexion et de déconstruction, il a remis en question l'utilisation de la voix *off* comme indicateur objectif et didactique de la vérité et a exploré les possibilités ludiques du documentaire. Dans *Des grands événements et des gens ordinaires* (1979), par exemple, Ruiz, narrateur ironique et critique du film, fragmente la cohérence rhétorique du documentaire. Ce qui commence comme une investigation du climat politique et social d'un quartier populaire de Paris au cours d'une campagne électorale, se transforme en perfide exploration dialectique des présupposés d'un documentaire Griersonien. Lors de son premier retour au Chili, Ruiz a filmé en Super 8 un court essai humoristique, (*Le retour d'un amateur de bibliothèques* (1982) dans lequel il adopte le thème Borgien du labyrinthe afin d'examiner le paysage de la mémoire et, comme dans d'autres fictions, de folâtrer dans cette autre réalité que constitue le cinéma.

**D**'autres exilés ont fait un voyage de retour au Chili. Gaston Ancelovici, par exemple, a réalisé *Memorias de una guerra cotidiana* (*Mémoires d'une guerre quotidienne*, 1986), et Patricio Guzmán a dirigé *En nombre de Dios* (*Au nom de Dieu*, 1987), deux films qui illustrent la résistance croissante contre le régime de Pinochet, qui a conduit à la victoire de l'opposition lors du plébiscite de 1988. Le retour le plus sensationnel a été celui de Miguel Littin, décrit de manière humoristique et irrésistible par Gabriel Garcia Marquez dans le petit livre *Clandestin au Chili. Acta General de Chile* (*Déclaration générale sur le Chili*, 1986), de Littin, en dépit des conditions semi-clandestines du tournage et de sa grandiloquence obsessionnelle, tente une réflexion sur l'exil et sur la mémoire historique de Salvador Allende.

Depuis 1973, les réalisateurs de documentaires chiliens ont adopté un concept plus construit et réfléchi. La méfiance envers les formes didactiques



et fermées de la plupart des films, par exemple, reflète une remise en cause des formes autoritaires du discours politique et social. Les réalisateurs ont utilisé le commentaire en voix off, les interviews, la technique du cinéma vérité et les techniques du montage pour refléter un souci plus critique de la dialectique de l'expression documentaire, intégrant la représentation et la connaissance.

A tel point que les relations sociales ont été radicalement transformées par l'offensive idéologique lancée par Pinochet.

Les réalisateurs ont alors opté pour des formes plus personnelles, afin de retrouver des aspects de l'expérience individuelle et collective auparavant bannie du domaine public ou censurée par un concept du documentaire plus orienté vers le collectif - et le partisan. Les documentaires produits à l'étranger ont exploré la signification individuelle et collective de l'exil, ses ramifications sociales et politiques, tandis que les films réalisés au Chili ont préservé les expériences douloureuses de la survie sociale, de la résistance individuelle et communautaire à la dislocation historique.

**A**vec l'élection du président démocrate chrétien, Patricio Alwyn, deux films récents illustrent les défis qui se préparent. *Chile : A Country in Transition* (*Chili : Un pays en transition*, Canada, 1990) par Gastón Ancelovici et Frank Diamond, montre un pays hanté pendant 17 ans par des souvenirs douloureux et sous l'emprise d'une discipline militaire. *Cien Niños Esperando un Tren* (*Cent enfants attendent un train*, 1987) par Ignacio Aguero, décrit un atelier de cinéma dans un bidonville de Santiago où les enfants, qui n'ont jamais vu de film, découvrent la magie du cinéma.

Une visite au Palais Moneda, complètement reconstruit par Pinochet, dans le premier film, et un voyage dans un cinéma des bas quartiers, dans le second, constituent des métaphores appropriées d'un cinéma qui se bat pour survivre aux paroxysmes et à la corruption de son histoire récente.

ZUZANA M. PICK.



Di de Glauber Rocha

## SUMMARY

**A**ccording to Zuzana M. Pick, Chilean documentary has grown since the 1973 coup d'Etat, in spite of the restrictions imposed by the military authorities. As filmmakers were forced to choose between silence or marginality, documentary was determined by the way they found means of circumventing political limitations and self-censorship. Between 1978 and 1988, two levels of cultural practice coexisted in Chile: the first one was "official" while the other one was underground. The coexistence helped insure the survival of a sense of identity and became an expression of resistance against the regime. Documentarists disclosed the world of thousands of Chileans who led marginal and despairing lives. As filmmakers settled in different countries, they searched for new means of expressing the specificity of their own backgrounds to new audiences. The need to safeguard the memory of a country was replaced by a critical observation of the environment of exile: filmmakers began exploring parallels for those marginalizing elements common to Latin-American society. Insofar as exile has permitted exchanges

impossible under normal conditions, filmmakers have reworked the original paradigms of their practice: for instance, they have adopted fictional modes and integrated them into the representation of personal and collective dislocation. Women filmmakers have experimented with documentary to re-direct political meaning towards experiences that are specific to women (their place in society and in representation). Documentaries produced in exile foreground a constant process of reassessment, grafting and confrontation between cultures and histories.

Chilean documentarists have adopted a more constructed and self-reflexive concept of filmmaking. The distrust for didactic and closed forms of address of most films reflects a challenge to authoritarian forms of political and social discourse.

Filmmakers have opted for more personal forms of filmmaking to recover aspects of individual and collective experience either banished from the public sphere or previously censored by a collectively and partisan-oriented concept of documentary.



# MANIFESTE DE SANTA FE (1962)

## PAR FERNANDO BIRRI (ARGENTINE)

**L**e sous-développement est un état de fait pour toute l'Amérique latine, y compris l'Argentine. Un état de fait économique, statistique. Ce mot n'a pas été inventé par la gauche : les organisations "officielles" internationales (ONU), latino-américaines (OEA, CEPAL, ALALC), l'emploi de façon usuelle dans leurs plans et leurs rapports. Et si elles le font, c'est bien qu'elles n'ont pu faire autrement. Ses causes sont également connues : le colonialisme, de l'extérieur comme de l'intérieur.

Le cinéma de ces pays participe des caractéristiques générales de cette superstructure, de cette société, et nous donne une image fautive de cette société, de ce peuple : il escamote le peuple : il *ne donne pas* une image de ce

peuple. Donc, en donner une est déjà un premier pas, un pas positif : telle est la fonction du documentaire.

Comment le cinéma documentaire nous donne-t-il cette image ? Il donne l'image de la réalité telle qu'elle est, et il ne peut en donner une autre. Voilà la fonction révolutionnaire du documentaire social et du cinéma réaliste, critique et populaire en Amérique latine. Et en témoignant - de façon critique - de cette réalité - de cette sous-réalité, de cette misère -, il la juge, il la renie. Il la dénonce, il la juge, il la critique, il la démonte. Parce qu'il montre les choses telles qu'elles sont, irréfutablement, et non telles que nous voudrions qu'elle soient (ou telles que l'on veut nous faire croire - de bonne ou de mauvaise foi - qu'elles sont).

Parallèlement à cette fonction de "négation", le cinéma réaliste en remplit une autre, celle d'affirmation des valeurs positives de cette société : les valeurs du peuple. Ses réserves de force, ses travaux, ses joies, ses luttes, ses rêves.

Conséquence - et motivation - du documentaire social, du cinéma réaliste : la connaissance, la conscience - nous insistons - la prise de conscience de la réalité. La problématisation. Résultat : passage de la sous-vie à la vie.

*Conclusion* : se planter face à la réalité avec une caméra et la rapporter, filmer réalistement, filmer critiquement, filmer avec un regard populaire le sous-développement. A l'inverse, le cinéma qui se fait le complice de ce sous-développement, est un sous-cinéma.

## SANTA FE'S MANIFESTO (1962)

### BY FERNANDO BIRRI (ARGENTINA)

**U**nderdevelopment is a hard fact in Latin America. It is an economic and statistical fact. No invention of the left, the term is used as a matter of course by "official" international organisations, such as the UN, or Latin American bodies, such as the OAS or the ECLA, in their plans and reports. They have no alternative.

The cause of underdevelopment is also well known : colonialism, both external and internal. The cinema of our countries shares the same general characteristics of this superstructure, of this kind of society, and presents us with a false image of both society and our people. Indeed, it presents no real image of our people at all, but conceals them. So, the first positive step is to provide such an image. This is the first function of documentary.

How can documentary provide this image ? By showing how reality is, and in no other way. This is the revolutionary function of social documentary and realist, critical and popular cinema in Latin America. By testifying, critically, to this

reality - to this subreality, this misery - cinema refuses it. It rejects it. It denounces, judges, criticises and deconstructs it. Because it shows matters as they irrefutably are, and not as we would like them to be (or as, in good or bad faith, others would like to make us believe them to be).

As the other side of the coin of this "negation", realist cinema also affirms the positive values in our societies : the people's values. Their reserves of strength, their labours, their joys, their struggle, their dreams.

The result - and motivation - of social documentary and realist cinema ? Knowledge and consciousness ; we repeat : the awakening of the consciousness of reality. The posing of problems. Change : from sub-life to life.

*Conclusion* : to confront reality with a camera and to document it, filming realistically, filming critically, filming underdevelopment with the optic of the people. For the alternative, a cinema which makes itself the accomplice of underdevelopment, is sub-cinema.

Tiré Dié de Fernando Birri





# ART ET ENGAGEMENT (1968)

PAR SANTIAGO ALVAREZ (CUBA)

Quand un homme ou un enfant meurent de faim ou de maladie sous nos yeux, rien dans un tel spectacle ne nous autorise à attendre que, demain ou après-demain, la faim et la maladie disparaissent par l'opération du Saint-Esprit. En l'occurrence, l'inertie est complicité ; le conformisme s'apparente à un crime.

De là viennent l'angoisse, le désespoir, l'inquiétude que tout citoyen du tiers monde ressent au cœur même de ses motivations. Et, en même temps, il y a cette peur encore largement répandue que l'immédiateté, l'urgence, la dynamique de notre situation ne ruinent les facultés de création de l'artiste, peur qui n'est, d'une certaine manière, rien d'autre qu'un préjugé, dans la mesure où elle met en question la possibilité de

créer des œuvres d'art qui soient en même temps des armes de combat.

Dans une réalité aussi tourmentée que la nôtre et que celle vécue par le tiers monde, l'artiste doit se faire violence, il doit faire en sorte que tout son travail soit consciemment mené dans une tension créatrice. Sans idées préconçues, sans préjugés, sans se demander si le résultat débouchera sur une œuvre mineure, voire inférieure, le cinéaste doit aborder la réalité dans l'urgence et dans l'inquiétude. Sans pour autant "rabaïsser" l'art ou s'ériger en pédagogue, l'artiste doit se mettre au diapason de son peuple et contribuer à son développement culturel ; et tout en assimilant les techniques modernes d'expression des pays développés, il ne doit pas non plus adopter les structures mentales des créateurs des sociétés de consommation.

Il serait absurde de nous priver de techniques que ne possède pas le tiers monde et de leurs apports indiscutables au langage cinématographique ; mais confondre assimilation de techniques d'expression et mode de pensée, en tombant dans l'imitation superficielle de ces techniques, est tout aussi blâmable (et pas seulement dans le domaine du cinéma). Il faut partir des structures qui conditionnent le sous-développement et les particularités de chaque pays. Un artiste ne peut ni ne doit jamais oublier cela dans son travail. La liberté est nécessaire à toute activité intellectuelle, mais l'exercice de la liberté est en relation directe avec le développement d'une société.

Le sous-développement, sous-produit impérialiste, étrangle la liberté de l'être humain. Le préjugé, à son tour, est un sous-produit du sous-développement ; le préjugé prolifère grâce à l'ignorance. Les préjugés sont immoraux, parce qu'ils portent injustement atteinte à l'être humain. Immoraux aussi, pour les mêmes raisons, sont le conformisme, la passivité, la confusion intellectuelle.

Arme, combat, sont des mots qui effraient, mais le problème est de pénétrer la réalité, de vivre dans sa pulsa-

tion... et d'agir - en cinéaste. Alors s'évanouit la peur des mots chargés d'un contenu péjoratif, qui aliènent souvent le créateur. Il faut retrouver les définitions des rapports avec la réalité et avec l'art qui ont perdu leur sens à cause de déformations bureaucratiques. La crainte de tomber dans la simple apologie, la vision de l'engagement du créateur, de son art, comme une arme de combat en contradiction avec l'esprit critique inhérent à la nature de l'artiste, sont sans fondements et, bien souvent, pernicieuses. Car, pour nous, parler d'arme de combat, c'est parler de la critique de l'ennemi, mais aussi, et au même titre, de la critique à l'intérieur de la Révolution. ce ne sont là que des aspects différents d'une seule et même arme : une arme, un combat, qui ne peuvent être unilatéraux. Abandonner la lutte contre le bureaucratisme à l'intérieur de la Révolution est aussi négatif qu'abandonner la lutte contre l'ennemi sous l'effet de phobies philosophiques paralysantes.

Je ne crois pas davantage au cinéma programmé qu'au cinéma pour la postérité. La nature sociale du cinéma exige du cinéaste une extrême responsabilité. Ce sont cette urgence du tiers monde et cette impatience créatrice de l'artiste qui produiront l'art de notre temps, l'art de la vie des deux tiers de la population mondiale. Le tiers monde ne possède pas de larges élites intellectuelles, il ne possède pas non plus de niveaux intermédiaires pour faciliter la communication du créateur avec le peuple.

Il faut tenir compte de la réalité dans laquelle on travaille. La responsabilité de l'intellectuel du tiers monde est différente de celle de l'intellectuel du monde développé.

Ne pas comprendre cette réalité, c'est se placer en dehors d'elle, c'est n'être intellectuel qu'à demi. Si, pour nous, Chaplin est un exemple, un but, c'est parce que son œuvre inventive et audacieuse a touché tout autant l'analphabète que l'homme le plus cultivé, le prolétaire que le paysan.

## SUMMARY

For Santiago Alvarez, the Third World film-maker is driven by a sense of urgency faced with his own reality. To refuse such an attitude constitutes a prejudice denying the possibility of creating works of art that may also serve as arms of combat. This creative tension is something to be assumed without, however, "degrading" art or setting oneself up as a pedagogue. Bureaucratic distortions, a narrow view of commitment, the abandonment of criticism in favour of apology, are all pernicious. The integration of modern techniques of expression must not lead us to adopt the developed countries' ways of thinking. Freedom is necessary to any intellectual activity, but how this freedom is used depends on a society's stage of development. Under-development, which is a source of ignorance, reinforces prejudices. Criticism of the enemy must go hand in hand with the struggle against bureaucratic tendencies within the Revolution itself.



# PROVOCATIONS A PROPOS DE "CINEMA DOCUMENTAIRE ET LITTERATURE" (1980)

PAR JESUS DIAZ (CUBA)

Quand on parle des relations entre cinéma et littérature, on pense en réalité presque toujours aux relations entre cinéma de fiction et littérature de fiction, tout en étant convaincu de se référer à tout le cinéma et à toute la littérature possibles. De même que les Américains du Nord oublient l'existence d'une Amérique centrale et d'une Amérique du Sud, — et, dans l'Amérique du Nord elle-même, du Mexique et du Canada —, les "fictionnistes" oublient l'existence d'un cinéma documentaire, d'une littérature de témoignages et d'essais, et naturellement, aussi, de relations entre les deux. La chose est particulièrement grave sur un continent où ladite littérature occupe une place historique et stylistique particulièrement importante, où une bonne part de la production cinématographique est composée de documentaires pour des raisons de budget évidentes, et où la lutte des cinéastes contre la main-mise des monopoles sur les écrans — c'est à dire sur une partie de l'esprit des peuples — est concrétisée par des lois qui obligent à compléter toute projection de films étrangers par des documentaires nationaux.

Cet oubli se justifie au moins de deux manières. Pour ce qui concerne la littérature, les critiques ont pour règle de ne faire entrer dans son domaine que ce qui a été codifié une fois pour toutes comme en relevant : roman, nouvelle, conte, poésie, théâtre ; en un mot : la fiction. Le cinéma documentaire, pour sa part, affronte une double crise : crise de la critique et crise du public. Pendant que le cinéma de fiction, après la dégelée de coups que lui a assénés la télévision au cours des dernières décennies, reprend son souffle comme un vieux boxeur expérimenté et récupère ses forces en recourant aux films de catastrophes, aux films pornographiques et même parfois aux films d'art, c'est à dire à tout ce que la télévision n'est pas capable de produire pour l'instant, et conserve ainsi, avec un

public, l'intérêt de quelques professeurs et de quelques échetiers, pendant ce temps donc, le cinéma documentaire est devenu à ce point un parent pauvre qu'il ne survit que par l'obligation faite aux salles de le projeter, obligation qui permet à celles-ci d'allonger le temps de séance et constitue ce que dans mon enfance on appelait très exactement, sur nos pages d'écriture, du "remplissage". Indifférente, la critique ne l'invite pratiquement jamais à sa table. Comme en littérature, "le cinéma" c'est, pour presque tout le monde, le cinéma de fiction, un point c'est tout. Seuls quelques érudits citent Dziga Vertov et Flaherty avec la discrète nostalgie de gens qui évoquent quelque chose de triste et de merveilleux, de perdu et d'irréparable à l'instar de la musique des cafés de la Nouvelle-Orléans ou de "l'Art nouveau".

Il faut dire qu'il est un groupe d'individus qui a contribué au moins autant que ses ennemis à créer la situation dans laquelle se trouve aujourd'hui le cinéma documentaire : je veux parler de ses réalisateurs. A quelques rares exceptions près, ils ont réussi à en faire quelque chose d'aussi insignifiant sur le plan artistique que, par exemple, le cinéma de fiction, mais en beaucoup plus ennuyeux encore. Je crois que nous devons analyser ce problème avant de juger trop sévèrement les critiques et le public, et que l'un des aspects de notre analyse est justement la question des relations entre cinéma documentaire et littérature. Certains parallèles avec ce qui s'est passé dans le cinéma de fiction peuvent probablement nous être utiles. On sait que l'un des moments les plus importants du développement de ces relations est l'avènement du cinéma sonore. Les critiques et les créateurs eux-mêmes ont beaucoup insisté, à l'époque, sur ce que cet élément nouveau signifiait en fait comme perte pour le cinéma de fiction, mais les préventions d'un Eisenstein ou d'un Chaplin ont été balayées par la réalité. D'un côté, le ciné-

ma était libéré de son mutisme. De l'autre, il était désormais ligoté à la parole, c'est à dire à la littérature. Et par des liens tellement étroits qu'aujourd'hui encore, le cinéma de fiction ne les a pas entièrement compris et ne s'en est pas entièrement débarrassé. Et quand il le fait, c'est avec une nostalgie légèrement œdipienne. Même un film aussi exceptionnel que *Sibériade* se trouve défini, au générique, comme un "poème".

Nous savons bien, pourtant, que le cinéma est un bâtard : sa mère n'est pas la littérature, mais la foire populaire ; son père n'est pas l'art, mais le développement technologique. Il est clair qu'il y a, dans cette relation incestueuse, autant de négatif que de positif (bilan dont seul, d'ailleurs se soucie le cinéma ; car la littérature, cette marâtre, prend ce dont elle a besoin sans guère se préoccuper du reste, sauf pour toucher ses droits d'adaptation) : dans la première colonne, le cinéma de fiction doit inscrire une grande perte de flexibilité, d'imagination et, en général, l'abandon des possibilités infinies offertes par le montage. Une relation identique existe entre cinéma documentaire et littérature, à ce détail près — telle est du moins mon hypothèse provocatrice — que là, les pertes sont catastrophiques et les bénéfices minimes. Je pense que cette réalité a été largement occultée par le fait que le documentaire, sauf exceptions, n'adapte pas des œuvres littéraires. Il fait bien pire, en poursuivant les mêmes objectifs, en usant des mêmes procédés et en cherchant mécaniquement les mêmes résultats, tout en oubliant que, bien plus que le cinéma de fiction, il est montage.

Alejo Carpentier disait que l'homme de talent fait ce qu'il veut et que le génie, paradoxalement, fait ce qu'il peut. Avec l'avènement du parlant, et plus particulièrement du son synchrone, le cinéma documentaire s'est senti dans la situation d'un homme de talent qui peut arriver à dire tout ce qu'il veut : essai, témoignage, poésie, chanson, chronique, critique,



monographie, recherche, et même traité. C'était une illusion ; on a vu surgir les longues narrations soporifiques qui soumettent l'expression, l'ampleur et par là-même le *rythme* de l'image au texte littéraire ; narrations parfois remplacées ou coupées par des entretiens préalablement calibrés et parfois même dûment répétés comme au théâtre, dans lesquelles un personnage *raconte* ou *explique* à la caméra quelque chose qui peut être sa vie, ou celle d'un tiers, ou encore quelque processus compliqué d'ordre économique ou politique dont nous n'avons jamais vu le moindre fait concret ; entre narration et entretiens l'image ne fait que des apparitions, juste ce qu'il faut pour une illustration, voire pour l'insertion d'une chanson ou d'un poème.

**L**a parole a pesé sur les structures du cinéma documentaire dès les origines et en a fait un vieillard lent et ennuyeux, toujours en mal d'interminables explications. L'immense possibilité ouverte par le son synchrone, cette fenêtre sur la vie qu'est la *prise unique*, définitive et impossible à répéter, du son et de l'image, qui aurait rendu un Dziga Vertov malade de jalousie, a été abandonnée à la télévision, car ce n'était évidemment ni de l'art ni de la littérature ; les créateurs la considéraient comme un parent aussi mineur et méprisé que le cinéma documentaire lui-même : bref, c'était du journalisme.

Pourtant le grand cinéma documentaire ou, si l'on préfère, le vrai cinéma documentaire — ou plus simplement, même, le cinéma documentaire, dans la mesure où nous sommes d'accord pour considérer la production générale dont nous venons de parler comme une imposture — ce cinéma-là continue d'exister et de produire des œuvres aussi originales, toutes proportions gardées, que celles de Vertov et de Flaherty. Puisque nous sommes dans un Festival latino-américain, j'espère que l'on ne m'accusera pas de chauvinisme si je cite deux noms qui appartiennent à ce continent : Santiago Alvarez et Patricio Guzmán. Pour nous qui nous obstinons à réaliser un cinéma documentaire, étudier les rapports entre celui-ci et la littérature chez des auteurs de leur importance est une tâche urgente. J'ose affirmer que cette étude confirmerait l'hypothèse suivante : dans leurs grandes œuvres, les éléments littéraires, quand ils existent, sont toujours pleinement subor-

donnés aux exigences du langage cinématographique et c'est seulement de cette manière, en agissant à l'intérieur de cet ensemble déterminant, qu'ils constituent vraiment un apport. Tel est le cas du récit dans *Le Fascisme ordinaire* de Mikhaïl Romm, l'un des rares, dans l'histoire du cinéma, qui complète parfaitement la valeur expressive de l'image, en se subordonnant de façon absolument organique au rythme de celle-ci ; ou de la poésie chantée, presque dite, par le mineur haitien et malade — qui est lui-même à la fois la dénonciation et le chant que l'on veut nous communiquer — dans *Harlan County* de Barbara Kopple ; ou encore des interviews complètement dépouillées de toute prétention littéraire tournées sans répétitions préalables par Patricio Guzmán pour sa fresque géante, *La Bataille du Chili*. Trois œuvres qui montrent la lutte des classes "sur le vif" avec plus de force que n'importe quel essai sociologique, sans rien devoir au langage de ce dernier — si ce n'est, bien entendu, la culture politique de ses auteurs.

**U**ne étude de l'œuvre de Santiago Alvarez mettrait en évidence quelques résultats inquiétants, voire paradoxaux. On sait par exemple qu'en littérature, l'essai est principalement une question de style : ce qui est dit et la manière dont cela est dit ont autant d'importance. Les essayistes doivent innover dans le *comment* : ainsi en est-il de Martí, Unamuno, Ortega y Gasset ou Marinello, pour rester dans les limites de notre langue. De ce point de vue,

## SUMMARY

**J**esús Díaz deplores the fact that the documentary is disregarded when the relationship between cinema and literature is discussed. In Latin America, this is all the more regrettable since there exist a tradition of essays and literary testimonies and an admirable film production belonging to this genre. The documentary film-makers themselves are partly responsible for this omission, as they have contributed to the artistic insignificance of most of them. And talking pictures have increased the debt of fiction cinema towards literature. As far as the documentary is concerned, the negative balance is catastrophic. Through its continual pursuit of the same objectives and its constant use of the same literary processes, the documentary has come to

Santiago Alvarez apparaît comme un essayiste cinématographique qui, *précisément pour cette raison*, ne doit rien à l'essai littéraire. Il est intéressant de rappeler, par exemple, qu'un grand nombre de ses œuvres — *Cyclone, Cerro Pelado, Hanoi, Mardi 13* — ont été tournées sans son ; et qu'une autre, *L.B.J.*, a été filmée non seulement sans son, mais uniquement à partir de photos de revues et de contretypes ; et que *Now !* n'a pas été "filmé" au sens propre du terme, mais monté à partir d'éléments disparates disposés comme le réalisateur le pouvait — en l'occurrence génialement. Si nous pensons à ces œuvres, nous voyons que Santiago — qui se considère lui-même avec orgueil comme un journaliste, et qui en est un, sans aucun doute — ne nous a pas communiqué, à travers elles, une information nouvelle, mais *une nouvelle manière de faire*, un *style*, qui, soit dit entre parenthèses, ne doit rien à la littérature.

Je m'arrête ici, et si quelqu'un pense que j'ai essayé de dire que le cinéma documentaire doit se libérer du poids de la littérature, être particulièrement vigilant et même réticent à l'égard de toute parole qui ne vient pas de la prise unique, définitive et impossible à répéter, réfléchir plutôt mille fois qu'une avant de tourner un plan où il ne se passe pas "quelque chose" qui puisse transiter par la caméra, et qu'il doit rendre, en innovant, tous leurs droits à l'imagination et au montage, ce quelqu'un a raison.

C'est exactement ce que j'ai dit.

neglect its very essence — editing. The rhythm of the image has become subjected to the narrative text, with the risk of leaving the single take, made possible thanks to synchronous sound, to television. This imposturing aside, the authors of real documentaries (such as Santiago Alvarez and Patricio Guzmán) subordinate the literary elements to the requirements of cinematographic language. The essay is, above all, a matter of style: so are the films by S. Alvarez who has created a new way of filming, a true style, that owes nothing to literature.

The documentary should mistrust and free itself of the spoken word which does not have its origin in the single unrepeatable take, and give back to imagination and editing their due.



# PETITE ANTHOLOGIE DU DOCUMENTAIRE LATINO-AMERICAIN

## LES ORIGINES

### FILMS LUMIERE\*

1896  
35 mm – noir et blanc

**Réalisation** : Gabriel Veyre  
**Production** : Maison Lumière

**LAZAMIENTO DE UN CABALLO SALVAJE MEXIQUE. LASSAGE D'UN CHEVAL SAUVAGE**  
n° 350 – 35 secondes

**DESAYUNO DE INDIOS MEXIQUE. REPAS D'INDIENS**  
n° 351 – 37 secondes

**LAZAMIENTO DE UN BUEY SALVAJE MEXIQUE. LASSAGE D'UN BOEUF SAUVAGE**  
n° 352 – 37 secondes

**JARABE TAPATIO MEXIQUE. DANSE MEXICAINE**  
n° 353 – 35 secondes  
**EL CANAL DE LA VIGA MEXIQUE. MARCHE INDIEN SUR LE CANAL DE LA VIGA**  
n° 355- 33 secondes

**BAÑO DE CABALLOS MEXIQUE. BAIGNADE DE CHEVAUX**  
n° 357 – 36 secondes

**MEXIQUE. TROUPEAUX**  
(sans numéro) – 42 secondes

Les premiers films tournés en Amérique latine, par un opérateur des frères Lumière, Gabriel Veyre, qui introduisit le cinématographe au Mexique et à Cuba. Les numéros et titres français renvoient au Catalogue Lumière, les titres en espagnol correspondent à la filmographie établie par l'historien mexicain Aurelio de los Reyes.

*The first films ever shot in Latin America. They were made by Gabriel Veyre, a cameraman who worked with the Lumière Brothers and who first introduced the techniques of the cinematograph in Mexico and Cuba. The numbering and the titles in French refers to the Lumière catalogue, whereas the titles in Spanish corresponds to the filmography established by the Mexican historian Aurelio de los Reyes.*

\* Films restaurés par les Archives du film (CNC), collection Archives du film (CNC).

### PASEO A PLAYA ANCHA\* (CHILI. VALPARAISO DANSES) CHILI

3 mn – 1903  
35 mm – noir et blanc

**Réalisation, images** : Massonier

Récupérée et restaurée au Service des Archives du Film de Bois d'Arcy, cette bande fragmentaire constitue le document filmé au Chili le plus ancien encore conservé. L'opérateur aurait travaillé pour les frères Lumière. Cette "cueca" typiquement chilienne, dansée sur une plage de Valparaiso, serait une réclame pour la boulangerie La Victoria.

*The oldest documentary ever filmed in Chile and still in existence was retrieved from oblivion and restored at the Cinematographic Archives Center of Bois d'Arcy. The cameraman is likely to have worked with the Lumière Brothers. The "Cueca" featured in the film is typical Chilean folklore. It seems the dance, performed on a beach in Valparaiso, was a commercial spot made for a bakery called La Victoria.*

## LES PIONNIERS

### ARAYA VENEZUELA

80 mn – 1958  
35 mm – noir et blanc

**Réalisation, scénario, montage**

**et son** : Margot Benacerraf

**Images** : Giuseppe Nisoli

**Musique** : Guy Bernard

**Texte** : Pierre Seghers et José Ignacio Cabrujas

**Production** : Caroni Films S.A.

Depuis sa découverte par les Espagnols en 1500, la saline naturelle de Araya est exploitée à la main. Le film décrit 24 heures de la vie de trois familles de cette région abandonnée, confrontée aux incertitudes du progrès.

*Salt has been manually extracted from the natural salt marsh of Araya ever since it was discovered by the Spaniards in 1500. The film focuses upon 24 hours in the lives of three families faced with the uncertainties of progress in this forsaken area.*

### BRASILIANAS N° 4 : ENGENHOS E USINAS Brésil

8 mn – 1955  
35 mm – noir et blanc

**Réalisation** : Humberto Mauro  
**Images et montage** : Luiz Mauro  
**Production** : INCE ( Institut national du cinéma éducatif)

Le charme des anciennes usines à sucre du Minas Gerais, dont le système hydraulique a été progressivement remplacé par des engins électriques.

*The charm of the old sugar factories in the Minas Gerais region whose hydraulic systems are being progressively replaced by electric machines.*

### MIMBRE CHILI

10 mn – 1957  
mm – noir et blanc

**Réalisation** : Sergio Bravo  
**Musique** : Violeta Parra  
**Production** : Centre de Cinéma Expérimental

Portrait d'un artisan, Alfredo Manzanó, créateur de figurines en osier.

*Portrait of Alfredo Manzanó, a craftsman who weaves wicker figurines.*

### TIRE DIÉ ARGENTINE

33 mn – 1960  
35 mm – noir et blanc

**Réalisation et images** : Fernando Birri, en collaboration avec les étudiants de l' Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fé, Argentine)  
**Son** : Mario Fezia, Leopoldo Orzali  
**Montage** : Antonio Ripoll  
**Production** : Instituto Nacional de Cinematografía  
**Distribution** : CON FILM – Breme

Dans la périphérie de Santa Fé, les gamins d'un bidonville font la quête lors du passage du train sur un pont, au risque de leur propre vie.

*Street children are confronted with the hazards of begging along railway tracks on a bridge in the suburbs of Santa Fé.*





La Hora de los Hornos de Fernando Solanas

## L'ECLOSION MILITANTE

### REVOLUCION

BOLIVIE

15 mn - 1964

16 mm - noir et blanc

**Réalisation :** Jorge Sanjinés

**Scénario :** Oscar Soria, Jorge Sanjinés

**Images, son et montage :** Jorge Sanjinés

**Production :** Ricardo Rada pour

le Grupo Ukamau

**Distribution :** Libération Films

Le réalisateur bolivien mêle documentaire et fiction pour mieux mettre à jour les formes de l'oppression et de la prise de conscience populaire.

*The Bolivian film-maker mixes documentary and fiction in order to highlight the facets of oppression and the dawning of political consciousness among the people*

### MAIORIA ABSOLUTA

BRÉSIL

20 mn - 1964

35 mm - noir et blanc

**Réalisation :** Leon Hirszman, en collaboration avec Aron Abend, Luiz Carlos Saldanha, Arnaldo Jabor

**Images :** Luiz Carlos Saldanha

**Son :** Arnaldo Jabor

**Montage :** Nelson Pereira dos Santos

**Narration :** Ferreira Gullar

**Production :** Leon Hirszman

A la veille du coup d'état militaire, une majorité de Brésiliens étaient privés du droit de vote, parce qu'ils étaient analphabètes. Marginalité et pouvoir dans un pays du Tiers Monde.

*On the eve of the military coup, a majority of Brazilians were deprived of their civil rights*

*because they could neither read nor write. A study on the interplay between marginality and power in a Third World country.*

### NOW !

CUBA

6 mn - 1965

35 mm - noir et blanc

**Réalisation :** Santiago Alvarez

**Images :** Pepín Rodríguez, Adalberto Hernández

**Son :** Adalberto Jiménez

**Montage :** N. Torrado, Idalberto Gálvez

**Musique :** chantée par Lena Horne

**Production et distribution :** ICAIC

L'un des classiques du cinéma d'agitation, véritable vidéo-clip avant la lettre, contre la discrimination raciale aux Etats-Unis.

*The acme of radical cinema, this protest film aimed at racial discrimination seems to herald the flourishing of the video-clip industry.*

### HANOI, MARTES 13

CUBA

38 mn - 1967

35 mm - noir et blanc / couleur

**Réalisation et scénario :** Santiago Alvarez

**Images :** Iván Nápoles

**Son :** Carlos Fernández

**Montage :** Norma Torrado,

Idalberto Gálvez

**Musique :** Leo Brouwer

**Production et distribution :** ICAIC

La vie et la résistance des Vietnamiens sous les bombardements américains.

*An account of the plight undergone by the Vietnamese people during the American bombings.*

### LA HORA DE LOS HORNOS/ L'HEURE DES BRASIER

ARGENTINE

90 mn + 120 + 45 (3 parties) - 1968

16 mm - noir et blanc

**Réalisation, production, montage**

**et musique :** Fernando E. Solanas

**Scénario :** O. Getino, F. E. Solanas

**Images :** Juan Carlos Desanzo,

Fernando E. Solanas

**Son :** Octavio Getino

Trilogie sur la dépendance de l'Argentine et la nécessité de la lutte armée pour en finir avec la soumission. Les trois parties s'intitulent "Néocolonialisme et violence", "Chronique du péronisme", "Violence et libération".

*A trilogy devoted to the mechanisms of subjection in Argentina and the necessity to resort to armed struggle in order to achieve freedom. The three parts are called "Neocolonialism and Violence", "Chronicle on Peronism" and "Violence and Liberation".*

### 79 PRIMAVERAS

CUBA

24 mn - 1969

35 mm - noir et blanc

**Réalisation et scénario :** Santiago Alvarez

**Images :** Iván Nápoles

**Son :** Raúl Pérez Ureta, Carlos Fernández

**Montage :** Norma Torrado

**Production et distribution :** ICAIC

Hommage au dirigeant vietnamien Hồ Chi Minh, mort à 79 ans.

*A tribute to Hồ Chi Minh, the Vietnamese leader who died when he was 79 years old.*

### BANANERAS

NICARAGUA / CUBA

13 mn - 1982

35 mm - couleur

**Réalisation :** Ramiro Lacayo

**Images :** Frank Pineda, Roberto Fernández

**Son :** Eddy Meléndez

**Montage :** Johnny Henderson Argüello

**Production :** INCINE - ICAIC

**Distribution :** ENIDIEC

Les conditions de travail dans les grandes plantations de bananes du Nicaragua, exploitées par des compagnies américaines.

*The film documents the working conditions in the big banana plantations run by American companies in Nicaragua.*



## LE COURANT ANTHROPOLOGIQUE

### AL OTRO LADO DE LA LUZ PÉROU

9 mn - 1975  
35 mm - couleur

**Réalisation** : Francisco J. Lombardi  
**Images** : Carlos Rafael Vargas  
**Son et montage** : Jose Luis Flores Guerra  
**Production et distribution** : Prod. Inca Films S.A., Lima

Au Pérou, 10 % à peine des enfants aveugles vont à l'école : ils y apprennent le braille, le toucher, l'utilisation de la canne.

*In Peru, less than 10 % of the blind children are taught to read Braille, to recognize objects by touch and to use canes in specialized schools.*

### ARAUCANOS DE RUCA CHOROY ARGENTINE

48 mn - 1971  
16 mm - couleur

**Réalisation, images, son et montage** : Jorge Preloran  
**Production** : Jorge Preloran  
**Distribution** : Fundacion Intercambio, Buenos Aires

Don Damacio Cairtruz raconte l'histoire des Araucans habitant une réserve indienne, dans une vallée des Andes (province de Neuquén, Argentine).

*Don Damacio Cairtruz tells the story of the Araucans, who live in an Indian reservation in the Andean valley (province of Neuquén, Argentina).*

### CARMEN CARRASCAL COLOMBIE

27 mn - 1982  
16 mm - couleur

**Réalisation** : Eulalia Carrizosa  
**Images** : Luis Crump  
**Son** : Sara Bright  
**Musique** : Eduardo Vargas  
**Montage** : Sara Bright, Eulalia Carrizosa  
**Production** : Rita Escobar, pour Cine-mujer

Carmen Carrascal, une paysanne, fait vivre ses neuf enfants en fabriquant des paniers et les élève de son mieux dans le rude contexte de la vie rurale d'un pays du tiers monde.

*In the harsh context of rural life in a Third World country, Carmen Carrascal weaves baskets to support her nine children.*

### CHIRCALES COLOMBIE

42 mn - 1972  
16 mm - noir et blanc

**Réalisation, production et montage** : Marta Rodriguez, Jorge Silva  
**Scénario** : Marta Rodriguez, Jorge Silva d'après une idée de M. Rodriguez  
**Images** : Jorge Silva  
**Son** : Marta Rodriguez, Pierre Jacopin  
**Production** : Cine documental (Bogota)

Dans la périphérie de Bogotà, les Castañeda, une famille nombreuse d'origine paysanne, survit grâce à la fabrication artisanale de briques en argile.

*An insight into the life of a large family living in the suburbs of Bogotà. Their handmade production of clay bricks barely enables them to survive.*

### COCHENGO MIRANDA ARGENTINE

58 mn - 1974  
16 mm - couleur

**Réalisation, images et montage** : Jorge Preloran  
**Son** : Mabel Preloran  
**Production** : Jorge Preloran  
**Distribution** : Fundacion Intercambio

Une famille élève du bétail, modestement, dans une localité de la province argentine de La Pampa. Cochengo Miranda a dû abandonner la guitare lors de son mariage.

*A family rears cattle on a small scale in a place located in La Pampa, in Argentina. Cochengo Miranda had to give up playing the guitar when he got married.*

### EL FANGUITO CUBA

13 mn - 1990  
35 mm - couleur

**Réalisation** : Jorge Luis Sánchez  
**Scénario** : Alexis Nuñez Oliva, Jorge Luis Sánchez, Félix de la Nuez, Benito Amaro  
**Images** : Carlos Rafael Solís  
**Montage** : Félix de la Nuez  
**Musique** : Enrique González  
**Production et distribution** : ICAIC

La marginalité dans un quartier misérable, situé en plein coeur de La Havane.

*A study of marginality in a slum situated in the very midst of the Havana.*

### EL HOMBRE DE LA SAL Colombie

18 mn - 1970  
16 mm - noir et blanc / couleur

**Réalisation et son** : Gabriela Samper  
**Images** : Jorge Silva  
**Musique** : Francisco Orozco  
**Montage** : Carlos Alvarez  
**Production** : Gabriela Samper  
**Distribution** : Mady Samper

L'exploitation du sel, des méthodes artisanales ancestrales, jusqu'aux techniques actuelles.

*The film traces the history of the craft of salt extraction, ranging from the methods used before the arrival of the Spaniards to the present day techniques.*

### EL NIÑO FIDENCIO, TAUMATURGO DE ESPINAZO MEXIQUE

75 mn - 1982  
35 mm - couleur

**Réalisation et images** : Nicolás Echevarría  
**Scénario** : Guillermo Sheridan, Nicolás Echevarría  
**Son** : Sibylle Hayem  
**Musique** : Mario Lavista  
**Production** : Estudios Churubusco

Deux fois par an, des milliers de Mexicains entretiennent le culte autour de José Fidencio Sintora Constantino (1898-1938), réputé pour ses cures miraculeuses.

*Twice a year thousands of Mexicans still worship José Fidencio Sintora Constantino (1898 - 1938), who was famous for his miraculous cures.*

### EN LA OTRA ISLA CUBA

41 mn - 1968  
35 mm - noir et blanc

**Réalisation et scénario** : Sara Gómez  
**Images** : Luis Garcia  
**Son** : Germinal Hernández  
**Montage** : Caíta Villalón  
**Musique** : Tomás González Pérez  
**Production et distribution** : ICAIC

Ce film fait partie d'une trilogie sur l'île des Pins, devenue l'île de la Jeunesse : parmi d'autres figures marginales, on y rencontre un comédien en butte au racisme, un ancien séminariste, des jeunes filles qui parlent des relations sexuelles.

*This film is part of a trilogy devoted to the Pine Trees Island now called Youth island. It*



features various marginal characters - an actor exposed to racial discrimination, a former seminarist and young girls discussing sexual intercourse.

### **GUANABACOA: CRONICA DE MI FAMILIA CUBA**

14 mn - 1966  
35 mm - noir et blanc

**Réalisation et scénario :** Sara Gómez  
**Production et distribution :** ICAIC

La réalisatrice décrit sa famille, originaire de Guanabacoa, l'un des quartiers de La Havane les plus fortement marqués par l'influence africaine.

*Sara Gómez' family hails from Guanabacoa, one of the areas in the Havana where the African heritage has left its deepest imprint.*

### **LOS HIELEROS DEL CHIMBORAZO EQUATEUR**

23 mn - 1980  
16mm - couleur

**Réalisation, scénario et images :** Gustavo Guayasamin  
**Musique :** Juan Agustin Gamán  
**Montage :** Gustavo Guayasamin, Igor Guayasamin  
**Production :** Centro de Investigación y Cultura / Banco Central del Ecuador  
**Distribution :** Gustavo Guayasamin

Sur les hauteurs des Andes, les paysans indigènes vivent de la glace récupérée avec peine, puis vendue sur les marchés de Riobamba et Guaranda.

*In a village perched high in the Andes, the local farmers strive to collect blocks of ice in order to sell them on the marketplaces of Riobamba and Guaranda.*

### **LOS HIJOS DE ZERDA ARGENTINE**

51 mn - 1975  
16 mm - couleur

**Réalisation, images et montage :** Jorge Preloran  
**Son :** Mabel Preloran  
**Production et distribution :** Jorge Preloran

Une famille de la province de La Pampa (Argentine) vit du déboisement destiné à faciliter l'élevage de bétail. Coupés de la civilisation, les fils finissent par partir.

*A family in the province of La Pampa, in Argentina. Their only source of income is the clearing of forests meant to improve cattle rearing. Cut off from civilization, the sons eventually leave.*

### **MARIA SABINA, MUJER ESPIRITU MEXIQUE**

80 mn - 1979  
35 mm - couleur

**Réalisation et images :** Nicolás Echevarria  
**Musique :** Mario Lavista  
**Production :** Estudios Churubusco  
**Distribution :** Centre culturel du Mexique

L'ingestion d'hallucinogènes et le savoir traditionnel d'une vieille guérisseuse.

*And old woman shows her skills in healing through ancestral methods such as the ingestion of poison.*

### **MEMORIA DO CANGAÇO BRÉSIL**

30 mn - 1965  
35 mm - noir et blanc

**Réalisation et scénario :** Paulo Gil Soares  
**Images :** Affonso Beato  
**Montage :** João Ramiro Mello  
**Production :** Thomaz Farkas, Divisão Cultural d' Itamaraty, Departamento de Cinema do Patrimônio Histórico Nacional  
**Distribution :** Thomaz Farkas

Le Nord-est du Brésil a été le théâtre d'un phénomène de banditisme social, dont le souvenir reste vivace. Ce film présente le témoignage d'un vrai tueur de "Cangaceiros", l'homme qui inspira à Glauber Rocha son personnage Antonio das Mortes.

*Vivid memories of social gangsterism still linger in the North East of Brazil. A killer who was hired to shoot "Cangaceiros" down testifies. He was the model for Glauber Rocha's character, Antonio das Mortes.*

### **MI APORTE CUBA**

30 mn - 1969  
35 mm - noir et blanc

**Réalisation et scénario :** Sara Gómez  
**Production et distribution :** ICAIC

Les difficultés des femmes à s'intégrer dans la production et à y acquérir une véritable égalité de droits avec les hommes, même dans un pays en pleine révolution.

*An illustration of the difficulties women encounter when they seek to achieve*

*economic integration and equality with men in a country at the height of a revolution.*

### **O HOMEM DE COURO BRÉSIL**

20 mn - 1970  
35 mm couleur

**Réalisation :** Paulo Gil Soares  
**Production et images :** Thomaz Farkas  
**Son :** Sidney Paiva Lopes  
**Montage :** Geraldo Veloso  
**Musique :** Banda de Pifanos de Caruaru et aveugle Birrão de Crato

Description de l'accoutrement du vacher du Nord-est du Brésil, un métier souvent exercé de père en fils.

*An examination of the year worn by cowherds in the North-East of Brazil. Cowherding is a trade transmitted from one generation to the next.*

### **OCIEL DEL TOA CUBA**

17 mn - 1965  
35 mm - noir et blanc

**Réalisation :** Nicolás Guillén Landrián  
**Scénario :** Nicolás Guillén Landrián, Luis Roca  
**Images :** Livio Delgado  
**Son :** Rodolfo Plaza  
**Montage :** Caíta Villalón  
**Production et distribution :** ICAIC

La vie et les habitudes des paysans qui vivent sur les rives du fleuve Toa (province d'Oriente). "Il est bon que ceci soit vu à La Havane", précise un des intertitres.

*This documentary depicts the life and customs of the farmers who live on the banks of the Toa river in the province of Oriente. One of the subtitles points out that "this is worth showing in the Havana".*

### **POR PRIMERA VEZ CUBA**

10 mn - 1967  
35 mm - noir et blanc

**Réalisation et scénario :** Octavio Cortázar  
**Images :** José López  
**Son :** Ricardo Istueta  
**Montage :** Caíta Villalón  
**Musique :** Raúl Gómez  
**Production et distribution :** ICAIC

Des paysans et des enfants découvrent la magie de l'écran grâce aux unités itinérantes créées par l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographiques, le *cinemóvil*.

*The cinemóvil and its travelling units has*



enabled farmers and their families to discover the magic of cinema. The experience was launched by the Cuban Institute of Art and Cinematographic Industry.

## RADIO BELEN

PÉROU

11 mn - 1983

35 mm - couleur

**Réalisation et montage :** Gianfranco Annichini

**Images :** Jorge Vignati

**Son :** Eugenio Prado

**Production et distribution :** Cronos Producciones Cinematográficas S.A.

A Iquitos, dans l'Amazonie péruvienne, une modeste station de radio essaye d'établir des liens de communication au sein d'une communauté humaine submergée par la précarité des conditions matérielles.

*In Iquitos, Peru, the speakers of a small radio station try to establish bonds between the members of a community overwhelmed by precarious living conditions.*

## RASTEJADOR, S.M.

BRÉSIL

25 mn - 1970

35 mm - couleur

**Réalisation et Montage :** Sergio Muniz

**Production et Images :** Thomaz Farkas

**Son :** Sidney Paiva Lopes

Evocation du "dépisteur" au Nord-est du Brésil, dans les chasses à l'homme depuis l'époque des "cangaceiros" jusqu'à nos jours : un homme en communion avec la nature, connaissant les propriétés de chaque plante.

*This documentary traces the history of tracking down in the North-East of Brazil from the time of the Cangaceiros to the present day. The tracker emerges as a man in close communion with nature and plants.*

## TERCEIRO MILENIO/ TROISIEME MILLENAIRE

BRÉSIL

90 mn - 1980

16 mm - couleur

**Réalisation et scénario :** Jorge Bodanzky, Wolf Gauer

**Images :** Jorge Bodanzky

**Son :** David Pennington

**Montage :** Ines Villares

**Production :** Jorge Bodanzky, Wolf Gauer

**Distribution :** Médiathèque des Trois Mondes

XXXVI

La campagne électorale dans l'Amazonie brésilienne d'un politicien de l'opposition, un visionnaire qui veut défendre les ressources naturelles contre la cupidité des hommes.

*The film depicts the electoral campaign of a political leader for the opposition in the Amazonia, in Brazil. It portrays a visionary politician dedicated to the protection of the forest's natural resources from the greed of mankind.*

## TIEMPO DE ESPERA

PÉROU

14 mn - 1977

35 mm - couleur

**Réalisation :** Francisco J. Lombardi

**Images et montage :** Jose Luis Flores Guerra

**Son :** Miguel Angel Guevara

**Production et distribution :** Prod. Inca Films S.A., Lima

Un hospice pour le troisième âge : l'abandon, la mort, le présent, les souvenirs, le travail et l'attente.

*A Home for the old becomes the echo chamber for tales of neglect and death, reflexions upon the present and the past, upon work and patience.*

## VIRAMUNDO

BRÉSIL

40 mn - 1964

16 mm - noir et blanc

**Réalisation et scénario :** Geraldo Sarno

**Images :** Thomaz Farkas, Armando Barreto

**Son :** Sérgio Muniz, Edgardo Pallero,

Vladimir Herzog, Maurice Capovilla

**Montage :** S. Rinaldi, L. Elias, R. Santas

**Musique :** C. Veloso, J. Capinam, G. Gil

**Production et distribution :** Thomaz Farkas

Le documentaire sociologique par excellence à l'époque du Cinéma Novo, sur les migrations internes du Brésil vers la métropole de São Paulo et les phénomènes d'aliénation religieuse.

*This is the sociological documentary par excellence of the Cinéma Novo wave. It deals with the waves of migrations that took place in Brazil towards São Paulo, and with the phenomena of religious alienation.*

## VISÃO DE JUAZEIRO

BRÉSIL

20 mn - 1970

16 mm - couleur

**Réalisation et montage :** Eduardo Escorel

**Images :** Jorge Bodanzky

**Son :** Hermano Penna

**Production :** Thomaz Farkas

La capitale de la vallée du Cariri doit sa réputation au père Cicero, dont les miracles continuent à attirer les pèlerins plusieurs décennies après sa mort.

*The capital city of the Cariri Valley owes its reputation to Father Cicero whose miracles still attract countless pilgrims decades after his death.*

## VIVA CARIRI !

BRÉSIL

37 mn - 1969

35 mm - couleur

**Réalisation et scénario :** Geraldo Sarno

**Images :** Affonso Beato, Lauro Escorel

**Son :** Sidney Paiva Lopes

**Montage :** Geraldo Sarno, Amauri Alves, Rose Lacreata

**Production :** Thomaz Farkas

Dans la vallée du Cariri, oasis fertile du Nord-est desséchée, les projets de développement coexistent avec le culte du père Cicero, caudillo religieux et politique local, toujours vénéré dans la région.

*The film is set in the Cariri Valley, once a fertile oasis now run dry, and depicts the clash between the promoters of expansion projects and the followers of Father Cicero, a local political and religious "caudillo" still worshipped in the region.*

## YO HABLO A CARACAS

VENEZUELA

19 mn - 1978

16 mm - couleur

**Réalisation :** Carlos Azpúrua

**Scénario :** Alexis Ortiz,

Carlos Azpúrua

**Images :** Michael New, Edgar Camacho

**Son :** Freddy Siso, Bernardo Cequera,

Héctor Moreno

**Montage :** Giuliano Ferrioli

**Production :** Carlos Azpúrua / Departamento de Cine de la ULA

**Distribution :** Carlos Azpúrua / Departamento de Cine de la ULA / Caralcine C.A.

Un shaman indien, de la tribu Makiritare, dresse un réquisitoire contre le modernisme de la capitale vénézuélienne, au nom de sa propre vision du monde. Il évoque le rôle de l'Eglise dans le génocide culturel dont son peuple est victime.

*The Makiritare tribe in Venezuela. A shaman arraigns the modernism prevailing in Bogotá and pitches it against his own world view. He highlights the part the Church played in the cultural genocide that annihilated his people's culture.*



**A PEDRA DA RIQUEZA**

**BRÉSIL**

16 mn - 1976

16 mm - noir et blanc

**Réalisation, scénario et montage :**

Vladimir Carvalho

**Images :** M. Clemente, Walter Carvalho

**Musique :** Fernando Cerqueira

Au Nord-est du Brésil, le contraste est saisissant entre les conditions primitives d'extraction d'un minerai et sa destination : l'exportation pour les besoins de l'industrie spatiale.

*The film documents the striking discrepancy between the unsophisticated techniques that still prevail in mines in the North-East of Brazil and the ultimate use : the extracted one is put to in spacial industry.*

**BRASILIA, SEGUNDO FELDMAN**

**BRÉSIL**

20 mn - 1980

16 mm - couleur

**Réalisation :** Vladimir Carvalho

**Images :** Eugene Feldman, Walter Carvalho, A. Rozeiro

Le prix payé par les travailleurs qui ont participé à la construction de la nouvelle capitale du Brésil, à partir de documents d'archives inédits.

*This film deals with the heavy toll taken among the workers upon the building sites of Brasilia. This documentary is based upon unreleased archives.*

**CABRA MARCADO PARA MORRER/UN HOMME A ABATTRE**

**BRÉSIL**

119 mn - 1984

35 mm - couleur

**Réalisation et scénario :** Eduardo Coutinho

**Images :** Edgar Moura (1981) et Fernando Duarte (1964)

**Son :** Jorge Saldanha

**Montage :** Eduardo Escorel

**Production :** Productions Cinematographiques Mapa, Eduardo Coutinho, Vladimir Carvalho

**Distribution :** Médiathèque des Trois Mondes

Le coup d'état de 1964 interrompt le tournage d'un film sur un dirigeant paysan assassiné dans le nord-est du Brésil. Près de vingt ans plus tard, ces images inachevées sont soumises à l'appréciation des survivants et contribuent à rassembler une famille paysanne dispersée par la répression militaire.

*The 1964 military coup disrupted the shooting of a film devoted to a rural political leader assassinated in the North-East of Brazil. Almost twenty years later, the remaining fragments of the film are shown to the survivors and help bring together the members of a rural family who scattered in the aftermath of military repression.*

**EL HOMBRE CUANDO ES HOMBRE/UN HOMME VRAI**

**ALLEMAGNE / COSTA RICA / CHILI**

63 mn - 1982

35 mm - couleur

**Réalisation et scénario :** Valeria Sarmiento

**Images :** Léo de la Barra

**Montage :** Claudio Martinez

**Production :** Z.D.F., Valeria Sarmiento

En quête du machisme ordinaire, à partir des bons sentiments romantiques.

*The film illustrates how everyday machismo stems from romantic feelings.*

**ETNOCIDIO, NOTAS SOBRE EL MEZQUITAL/ETHNOCIDE**

**MEXIQUE / CANADA**

135 mn - 1976

16 mm - couleur

**Réalisation :** Paul Leduc

**Scénario :** Roger Bartra, Paul Leduc

**Images :** Georges Dufaux, Angel Goded

**Son :** Serge Baucheman

**Montage :** Rafael Castanedo

**Production :** SEP (Mexique), ONF (Canada)

**Distribution :** Zafra A.C.

La situation des Indiens Otomis (état de Hidalgo, Mexique), exploités et menacés dans leur identité, exposée par chapitres, par ordre alphabétique, du A d'antécédents au Z de Zimapán.

*An insight into the situation of an exploited people in the state of Hidalgo in Mexico - the Otomis Indians. The film unravels the story of their threatened identity through alphabetical order - from A for "antecedents" to Z for "Zimapán".*

**GRACIAS A LA VIDA**

**CHILI / FINLANDE**

42 mn - 1980

16 mm - couleur

**Réalisation et scénario :** Angelina Vázquez

**Images :** J. Lehmuskallio

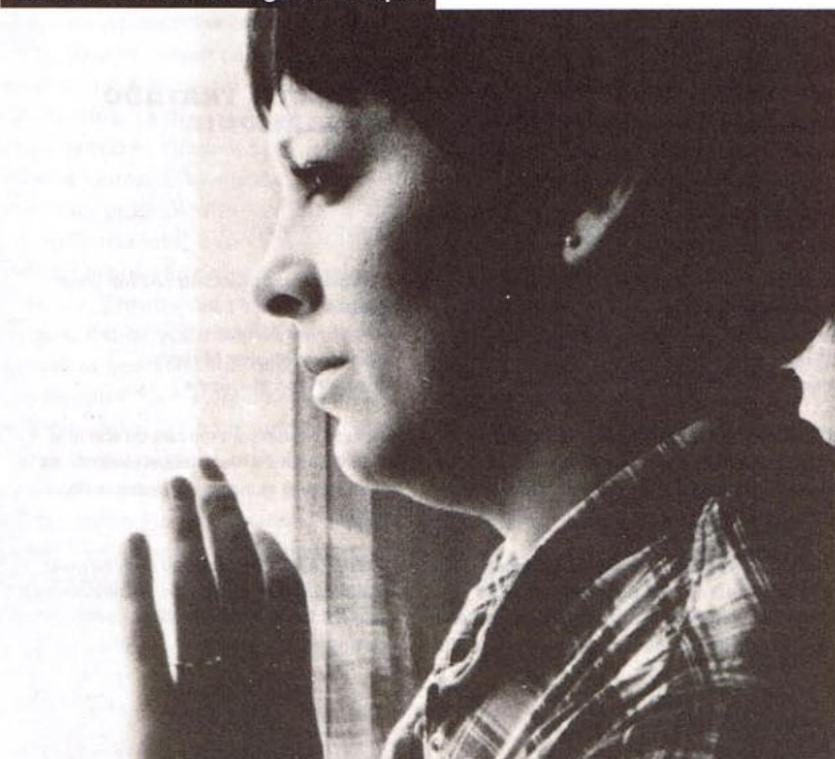
**Son :** Jaime Kächele, J. Embom

**Montage :** Rodolfo Wedeles

**Interprétation :** Carmen López, Eduardo Bravo, Riika Jeminen, Anita Nikkonen

A mi-chemin entre fiction et documentaire, les angoisses d'une réfugiée chilienne, arrivée en Finlande enceinte, après avoir été violée par ses tortionnaires.

**Gracias a la vida de Angelina Vasquez**





Halfway between fact and fiction, the film depicts the agony undergone by a Chilean refugee in Finland. She was raped by her torturers in Chile and finds herself with child.

**JOURNAL INACHEVÉ**  
CHILI / CANADA (QUÉBEC)

50 mn - 1982  
16 mm - couleur

**Réalisation, scénario et montage :** Marilu Mallet  
**Images :** Guy Borremans  
**Son :** Julian Olson  
**Production :** Films de l'Atalante (Montréal)

Réalisatrice chilienne exilée au Québec, Marilu Mallet parle de son vécu personnel et de sa vie professionnelle, dans un film conjugué à la première personne.

*Marilu Mallet, a Chilean filmmaker established in Québec, depicts both her private and professional life in a film narrated in the first person.*

**LAVRA DOR**  
BRÉSIL

10 mn - 1968  
35 mm - noir et blanc

**Réalisation :** Paulo Rufino  
**Scénario :** Paulo Rufino, Ana Carolina Teixeira Soares  
**Poèmes :** Mario Chamie  
**Images :** Carlos Alberto Ebert  
**Musique :** Ana Carolina Teixeira Soares

Les paysans après le coup d'Etat militaire de 1964, dans un film qui bouleverse le discours cinématographique et tous les discours.

*The film depicts the situation in which farmers found themselves after the 1964 military coup.*

**VECINOS**  
CUBA

16 mn - 1985  
35 mm - couleur

**Réalisation :** Enrique Colina  
**Images :** José M. Riera  
**Son :** José León  
**Montage :** Jorge Abelló  
**Production et distribution :** ICAIC

Une critique pleine d'humour contre ceux qui ne savent pas vivre sans déranger leur voisin.

*A humorous account of the difficulty of coping with indiscreet neighbours.*



Agarrando pueblo de Luis Ospina et Carlos Mayolo

**VERS UN ANTI-DOCUMENTAIRE**

**AGARRANDO PUEBLO**  
COLOMBIE

28 mn - 1977  
16 mm - noir et blanc / couleur

**Réalisation, production et scénario :** Luis Ospina, Carlos Mayolo  
**Images :** Fernando Vélez, Eduardo Carvajal, Enrique Forero  
**Son et montage :** Luis Ospina  
**Interprétation :** Luis Alfonso Londoño, Carlos Mayolo, Eduardo Carvajal, Ramiro Arbeláez, Javier Villa, Fabian Ramirez, Astrid Orozco

Parodie des films militants, dont les clichés mélangent paternalisme et complaisance, ce que les réalisateurs appellent le "gaminisme" et la "pornomisère".

*A parody of militant films in which clichés usually mix paternalism and complacency or, as filmmakers sometimes put it - "kiddishness" and "pornomisery".*

**COFFEA ARÁBIGA**  
CUBA

18 mn - 1968  
35 mm - noir et blanc

**Réalisation :** Nicolás Guillén Landrián  
**Scénario :** Nicolás Guillén Landrián, Michel de Zárraga Pedro  
**Images :** Lupercio López  
**Son :** Rodolfo Plaza  
**Montage :** Iván Arocha  
**Musique :** Armando Guerra  
**Production et distribution :** ICAIC

L'implosion du documentaire didactique : explications techniques, discours officiels, images et musiques se bousculent avec irrévérence et ironie.

*Technical explanations, official speeches, miscellaneous images and peds of music merge in an irreverent, ironical illustration of the didactic documentary.*

**LETTRE D'UN CINÉASTE OU LE RETOUR D'UN AMATEUR DE BIBLIOTHEQUES**  
CHILI / FRANCE

12 mn - 1983  
Super 8 + vidéo - couleur

**Réalisation :** Raul Ruiz  
**Images :** René Guissard  
**Son :** Luis Gimel  
**Montage :** Mary Mona  
**Production :** Antenne 2 (magazine "Ciném Cinéma")

Lors de son premier retour au pays après des années d'exil, le réalisateur chilien enregistre ses impressions dans le désordre d'un document intime, propre aux divagations personnelles.

*When he first returns to Chile after years spent in exile the filmmaker captures his haphazard impressions through the intimist point of view of a film diary.*

**O SOM OU TRATADO DE HARMONIA**  
BRÉSIL

14 mn - 1984  
35 mm - couleur

**Réalisation et scénario :** Arthur Omar  
**Images :** Antonio Luis  
**Son :** Heron Alencar  
**Montage :** Ricardo Miranda  
**Production :** Menopeia

Un essai visuel sur l'univers du son et le désir d'entendre, dans lequel la réalité se mêle au rêve et aux réminiscences de l'enfance.

*A visual essay upon sound and the deep seated desire to perceive it. Reality merges with dreams and recollections from childhood.*



# BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

PAR PAULO ANTONIO PARANAGUA

**EDMUNDO ARAY**, *Santiago Alvarez, cronista del Tercer Mundo*, Cinemateca Nacional, Caracas, 1983, 416 p., il.

**JOSÉ CARLOS AVELLAR**, "Seeing, Hearing, Filming : Notes on the Brazilian Documentary", in *Brazilian Cinema* par Randal Johnson et Robert Stam (eds.), Farleigh Dickinson University Press/Associated University Presses, Londres-Toronto, 1982, pp. 328-339.

**JEAN-CLAUDE BERNADET**, *Cineastas e imagens do povo*, Brasiliense, São Paulo, 1985, 200 p. (*Cinéastes et images du peuple*, thèse de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1984).

**JEAN-CLAUDE BERNADET**, "Le documentaire", *Le Cinéma Brésilien*, sous la direction de Paulo Antonio Paranagua, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, pp. 165-177.

**FERNANDO BIRRI**, *La Escuela Documental de Santa Fé*, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé, 1964, 216 p., il. (*Filmschule Santa Fé, Eine Erfahrung gegen die filmische Unterentwicklung Lateinamerikas*, CON Me-edition, Bremen, 1982, 32 p., il.)

**JULIANNE BURTON**, *Cinema and Social Change in Latin America : Conversations with Filmmakers*, University of Texas Press, Austin, 1986, 302 p., il.

**JULIANNE BURTON**, (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1990, 468 p., il.

**MICHAEL CHANAN**, *The Cuban Image : Cinema and Cultural Politics in Cuba*, British Film Institute/Indiana University Press, Londres - Bloomington, 1985, 314 p., il.

**JOSÉ ANTONIO EVORA**, "Santiago Alvarez et le documentaire", *Le Cinéma Cubain*, sous la direction de Paulo Antonio Paranagua, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, pp. 123-131.

**JEAN-PAUL FARGIER**, "Le tiers cinéma : Entretien avec Fernando Solanas", suivi de "Remarques écrites" par Fernando Solanas, *Cinéthique* n° 3, Paris, [1969], pp. 1-6.

**GUY GAUTHIER**, "Chili : La Première Année", *La Revue du Cinéma-Image et Son* n° 270, Paris, mars 1973, pp. 1-22.

**GUY GAUTHIER**, "Regards sur le Cinéma Cubain", suivi d'un "Entretien avec Santiago Alvarez", *La Revue du Cinéma* n° 243, Paris, novembre 1970, pp. 64-69.

**OCTAVIO GETINO** et **FERNANDO SOLANAS**, "Vers un troisième cinéma", *Tricontinental* n° 3, Paris, 1969, pp. 89-113 ; suivi de "Questions sur le texte de Solanas", *Cinéma Politique* n° 3, Paris, octobre 1975, pp. 4-25 ; suivi de "Mémoire populaire et cinéma", *La Revue du Cinéma-Image et Son* n° 340, Paris, juin 1979, pp. 75-94.

**ROBERT GRELIER**, "Entretien : José Carlos Avellar, Sergio Muniz, Geraldo Sarno", *La Revue du Cinéma-Image et Son* n° 270, Paris, mars 1973, pp. 23-36.

**GUY HENNEBELLE**, "Brève rencontre... avec Sergio Muniz", suivie d'une "Brève rencontre... avec Mario Handler" par Marcel Martin, *Ecran 72* n° 6, Paris, juin 1972, pp. 46-49.

**JOELLE HULLEBROECK**, "Le documentaire" [dossier], *Corto Circuito/Court Circuit* n° 8-9, Paris, juillet-octobre 1989.

**ECKART JAHNKE** et **MANFRED LICHTENSTEIN**, *Kubanischer Dokumentarfilm*, Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, 1974, 228 p., il.

**PETER KÖRNER** et **BEATE SONNTAG**, *Fernando Birri : Materialien und Dokumente*, 33° Westdeutschen Kurzfilmtagen Oberhausen, 1987, 136 p., il.

**LOUIS MARCORELLES**, "F.E. Solanas : 'La hora de los hornos', L'Épreuve du direct", suivi d'un "Entretien", *Cahiers du Cinéma* n° 210, Paris, mars 1969, pp. 37-39.

**MARCOS MARGULIES**, "Il documentario cinematografico in Brasile", suivi de "I giovani documentaristi brasiliani" par Bernardo Vaisman, in *Il Cinema Brasiliano*, sous la direction de Gianni Amico, Silva, Gênes, 1961, pp. 205-225.

**JULIO E. MIRANDA**, *El Cine Documental en Mérida (1)* Instituto Municipal de Cultura, Mérida, 1982, 88 p. ; *El Cine*

*Documental en Mérida (2)*, Ediciones el ojo ve nezuela, Mérida, 1982, 76 p.

**JULIO E. MIRANDA**, *Cine y poder en Venezuela*, Universidad de los Andes, Mérida, 1982, 100 p.

**JACQUELINE MOUESCA**, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile : veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Ediciones del Litoral, Santiago du Chili-Madrid, 1988, 224 p., il.

**PAULO ANTONIO PARANAGUA**, "Brésil : 20 ans après", *Positif* n° 300, Paris, février 1986, pp. 103-105.

**PAULO ANTONIO PARANAGUA**, *Cinema na América Latina : longe de Deus e perto de Hollywood*, L&PM, Porto Alegre, 1985, 104 p., il.

**PAULO ANTONIO PARANAGUA**, "Nuevos desafíos del cine cubano", *Encuadre* n° 31, Caracas, juillet-août 1991, 32 p., il.

**ZUZANA M. PICK** et **DAVID VALJALO** (eds.), "Número dedicado al cine chileno", *Literatura Chilena* Año 8 n° 27, Los Angeles, hiver 1988, 48 p., il.

**BÉATRICE ROLLAND**, "La hora de los hornos", *Positif* n° 113, Paris, février 1970, pp. 72-76.

**JUAN JOSÉ ROSSI**, *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*, Búsqueda, Buenos Aires, 1987, 192 p., il.

**JOSÉ ROVIROSA**, *Miradas a la realidad : Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 150 p., il.

**FERNANDO E. SOLANAS**, "Présentation de l'Heure des brasiers", suivie de "Réponses à un questionnaire", *Positif* n° 100-101, Paris, décembre 1968-janvier 1969, pp. 72-79.

**TERESA TOLEDO**, *10 años del nuevo cine latinoamericano*, Verdoux-Quinto Centenario, Madrid, 1990, 728 p., il.

**ALICIA VEGA**, *Re-vision del cine chileno*, Aconcagua-CENECA, Santiago du Chili, 1979, 400 p., il.

**THOMAS WAUGH** (ed.), "Show us life" : *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, The Scarecrow Press, Metuchen, N.J.-Londres, 1984. il.

**DENNIS WEST**, "Revolution in Central America : A Survey of New Documentaries", *Cineaste* vol. XIV n° 3, New York, février 1986, pp. 14-21.





Agarrando pueblo de Luis Ospina et Carlos Mayolo

## GENERIQUE

La sélection des films, des textes et de l'iconographie a été assurée par **Paulo Antonio Paranagua**, en accord avec la Déléguée générale de Cinéma du Réel, **Suzette Glénadel**. Recherche des copies, relations avec les réalisateurs, producteurs et distributeurs : **Andreina Forieri**.

Traductions : **Alice Raillard** (portugais), **François Maspéro** (espagnol) et **Médiane** (anglais). Secrétariat de rédaction : **Nathalie Barissat**.

Maquette : **Jérôme Oudin**. *Le Manifeste de Santa Fé* est extrait de l'ouvrage de **Fernando Birri** cité dans la bibliographie (1964). L'article de **Santiago Alvarez** a été initialement publié dans le journal *El Mundo*; il a été traduit d'après le livre d'Edmundo Aray (1983). *Les Provocations...* de **Jesús Díaz**, réalisateur et écrivain, étaient une communication présentée au séminaire "Nouveau Cinéma et littérature dans notre Amérique: relations et inter-influences", organisé lors du 2ème Festival de La Havane (1980), reproduite ensuite dans la revue *Cine Cubano* n° 101 (1982).

Tous les autres textes ont été écrits spécialement pour cette anthologie.

**Eduardo Coutinho** et **Enrique Colina** sont tous les deux cinéastes. **Zuzana M. Pick** enseigne le cinéma à Carleton University (Ottawa). Le critique **José Carlos Avellar** dirige la Cinémathèque du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro.

Sont particulièrement remerciés :

L'Ambassade de l'Equateur,  
L'Ambassade du Pérou,  
L'Ambassade du Venezuela,  
Cinemateca Brasileira, São Paulo,  
La Cinémathèque Française,  
La Cinémathèque québécoise, Montréal,  
La Cinémathèque du Musée d'Art Moderne, Rio de Janeiro,  
Centre culturel du Mexique,  
CON Films Brème,  
La Délégation culturelle du Québec, Paris,  
Les Documents Cinématographiques, (Ministère des Affaires étrangères),  
Fundacion Intercambio,  
Grupo Ukamau, La Paz,  
ICAIC, La Havane,  
IMCINE (Institut Mexicain du Cinéma),  
Libération Films, Bruxelles,  
La Médiathèque des Trois Mondes,  
Producciones Inca Films, Lima,  
Les Services des Archives du Film (CNC),  
Université Laval, Québec,  
Women make movies,

Mesdames et Messieurs, Carlos Abad, Mario Aguiñaga, Michelle Aubert, José Carlos Avellar, Maria Antonieta Borjas, Roger Bourdeau, Carlos Augusto Calil, Véronique Godard, Norma Guevara, Alain Marchand, Bernard Martinand, Juan José Rossi, Gary Rossi, Mady Samper, Dominique Sentilhes, Federico Serrano, Augusto Thornberry, Teresa Toledo, Nathalie Weiss.