

cinéma



FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS
ETHNOGRAPHIQUES ET SOCIOLOGIQUES

DU 12 AU 21
MARS 1993

cinéma réel

Comité du film ethnographique
Cnrs Images média

Centre Georges Pompidou
Bibliothèque publique d'information

**cinéma
réel**

© Centre G. Pompidou, BPI, imprimé en France par AVOIR GRAPHIC, France - Agence de communication visuelle - Agence de communication visuelle - Agence de communication visuelle

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
15^e 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 SCAM
de la Bibliothèque de France
de la Commission Télévision de la PROCIREP**

**et la participation de
Services culturels de l'Ambassade du Canada
La SEPT / Arte,
L'I.N.A.,
L'A.R.P.,
Peugeot.**

SOMMAIRE

Les Amis du Cinéma du Réel	p. 6
Historique	p. 8
Jurys	p. 9
Séances spéciales	p. 11
Carte Blanche :	
American way of life ?	p. 17
Compétition internationale	p. 19
Panorama de la production	
française	p. 47
Etats-Unis : Loin d'Hollywood	p. 59
Bilan du film ethnographique	p. 101
Le Réel à l'antenne	p. 102
Index des titres	p. 111
Index des pays représentés	p. 113
Index des réalisateurs	p. 115

PHOTOS PLEINES PAGES

Sertschawan (d.r.)	p. 10
Diamonds in a vegetable market (photo : Vangelis Kalambakas)	p. 18
Requiem industriel (d.r.)	p. 46
On the Bowery (© Cinémathèque Française)	p. 58
The Tenth dancer (photo : Ponch Hawkes)	p. 100

A l'heure du cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique, il était important de s'intéresser, par le biais du panorama du documentaire américain, aux diverses minorités qui ont bien souvent été exclues du rêve américain. Il était encore plus important que ces témoignages se fassent par le biais de l'image, prouvant ainsi l'authenticité d'un art que d'aucuns ont trop souvent tendance à considérer simplement comme celui du divertissement.

Le réel a cet avantage sur la fiction que l'on n'en discute pas la vraisemblance, tout au plus «le point de vue» ; là est tout le mérite des réalisateurs de documentaire : éviter cette facilité de la «vérité» pour imposer un regard personnel sur une réalité objective. Un documentaire marque la rencontre de deux univers, celui de l'auteur et celui des sujets filmés. Le film est réussi quand de cette confrontation, au-delà de la découverte, naît une émotion.

C'est peut-être la recherche de cette émotion, outre le besoin de connaître et comprendre, qui fait le succès du festival des films du Réel depuis 14 ans et qui, j'en suis sûr, sera encore au rendez-vous cette année.

Dominique Wallon

Directeur Général
du Centre National de la Cinématographie

The 500th anniversary of the "discovery" of America seems to be the appropriate moment to put the accent on the country's various minorities often excluded from the "American dream", through the panorama of American documentary films. It was even more important to highlight this aspect of America through images which prove the authenticity of an art still too often considered as mere entertainment.

Documentary has an edge over fiction in that it is not so much its realism than its "point of view" that takes precedence. Therein lies the value of documentary filmmakers - opting for a personal impression of an objective reality instead of facile verisimilitude.

A documentary is the meeting of two worlds, that of the filmmaker and of the subjects filmed. It is successful when this confrontation goes beyond discovery and triggers a feeling.

It is perhaps the search for this feeling and not just the need to know and understand, that has ensured the success of the festival for the last 14 years.

A success I feel sure will be repeated this year.

La Direction du Livre et de la Lecture assure depuis plus de douze ans le relais de la diffusion des films du festival Cinéma du Réel dans le réseau des bibliothèques publiques en France : 134 bibliothèques, et parmi elles, en tout premier lieu, la Bibliothèque publique d'information, possèdent des collections de films documentaires que l'on peut consulter gratuitement.

Si l'on peut revoir aujourd'hui *Njai, the story of a !Kung! woman*, de John Marshall et Adrienne Miesmer, *First contact* de Bob Connolly et Robin Anderson, *Canne amère* du collectif Haïti Films, *Cabra marcado para morrer* d'Eduardo Coutinho, *Bombay our city*, d'Anand Patwardhan, *Angano, Angano* de César et Marie-Clémence Paes ou *Good news* d'Ulrich Seidl, tous primés au festival Cinéma du Réel, et bien d'autres films découverts par le festival, c'est parce que la Direction du Livre et de la Lecture en avait acheté les droits non commerciaux, pour dix ans, pour le réseau des bibliothèques.

La Direction du Livre et de la Lecture cherche à présent des relais pour étendre cette diffusion auprès de l'ensemble des réseaux culturels et éducatifs en France et pour élargir les catalogues de diffusion, et les éditeurs vidéo, pour leur part, avec des initiatives comme la collection «Grand format» de La SEPT/Vidéo lancée en 1992, rendent accessibles des films documentaires au plus large public, celui des FNAC et des librairies. C'est ainsi que l'ensemble de la trilogie de Bob Connolly et Robin Anderson sur la Nouvelle Guinée, *Model* de Frederick Wiseman ou *Les Camps du silence* de Bernard Mangiante, entre autres, peuvent figurer aujourd'hui à la fois dans les collections des bibliothèques publiques et dans les vidéothèques personnelles.

En attendant que ces œuvres documentaires soient diffusées en «prime time» sur les chaînes de télévision françaises, comme en Grande-Bretagne, en Suisse ou en Belgique, et avant de les revoir sur vidéocassettes, le festival Cinéma du Réel nous invite une fois encore à les découvrir, pendant dix jours, sur ses écrans.

Evelyne Pisier

Directeur du Livre et de la Lecture

For over 12 years, the Books and Reading Department has been in charge of distributing films shown at the Cinema du Réel festival in public libraries in France and particularly at the BPI, whose collection of documentaries can be consulted free of charge.

Films that can be seen in public libraries include Njai, the story of a !Kung! woman by John Marshall and Adrienne Miesmer, First contact by Bob Connolly and Robin Anderson, the Haiti Film Collective's Canne Amère, Eduardo Coutinho's Cabra marcado para morrer, Anand Patwardhan's Bombay, our city, Angano, angano by Cesar and Marie-Clémence Paes or Good News by Ulrich Seidl. If all these prize-winning films shown at Cinéma du Réel and several others discovered by the festival, are now freely available, it is because the Books and Reading Department has acquired non-commercial rights for a ten-year period for its network of libraries.

At present, the Books and Reading Department is trying to extend its film distribution activities to all the cultural and educational networks in France. It also plans to increase distribution catalogues and work alongside video-editors on projects such as La SEPT/Video's "Grand Format" launched in 1992, to ensure that documentaries reach as wide an audience as possible through their distribution in bookshops and the FNAC. And today Bob Connolly and Robin Anderson's trilogy on New Guinea, Frederick Wiseman's Model, Bernard Mangiante's Les Camps du silence, amongst others, are part of the collection of both public libraries and personal video collections.

We are still waiting for these documentary films to be shown at prime time on French television channels, like in Great-Britain, Switzerland or Belgium and to be available on video cassettes. In the meantime, we can see yet another selection of documentaries for ten days at the Cinéma du Réel festival.

Comité de direction :
Jean-Michel Arnold, Président du CAMERA, Directeur du
C.N.R.S. Images Média
Le 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
Baptiste Coutureau
Andreina Forieri
Monique Laroze-Travers
Caroline Uhlend

Comité de sélection :
Suzette Glénadel
Monique Laroze-Travers
Godfried Talboom

Pré-sélection française :
Arlette Alliguié
Sylvie Astric
Françoise Bordonove
Gisèle Burda
Claire Doussot
Elisabeth Meignien

Catalogue :
Nathalie Barissat
Sputnik Kilambi
Monique Laroze-Travers

Presse :
Colette Timsit
Florence Verdeille
assistées de
Virginie Bussat
Denis Laboutière

Relations professionnels, réalisateurs :
Andreina Forieri

Projections :
Claire Beneux
Olivier Bernon
Marie-Christine Callo
Bernard David
Pierre Dupuis
Fabrice Pleyne
Pascale Servoz-Gavin

Régie des salles :
Maurice Lotte
Christian Saintagne

Affiche, catalogue et graphisme :
Jérôme Oudin

Sont particulièrement remerciés :
Le **Centre national de la Cinématographie**
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**
La **SCAM**
La **Bibliothèque de France**
et Les services culturels de l'**Ambassade du Canada**

ainsi que tous les membres et correspondants de l'association **Les amis du Cinéma du Réel**, dont la liste figure p. 6

Les services culturels de l'**Ambassade de France en Inde**
L'ARP
L'Australian Film Commission
Le British Council
Le British Film Institute
Le Bureau canadien des festivals
Le CBA à Bruxelles
La Direction générale des Douanes et M. Combes
Farabi Film Foundation
Le Festival d'Amsterdam
Le Festival de Leipzig
Holland Film Promotion
Hungarofilm
L'Institut National de l'Audiovisuel
L'Office national du Film du Canada
New Zealand Film Commission
La SEPT
Sixpack Films
S.W. Air Freight
Statens Film Central
Svenska Filminstitutet
U.G.C.

Mesdames et Messieurs
Cosme Alves Netto
Brigitta Burger-Utzer
Achille Forler
Véronique Godard
Monique Gontcharenko
Mamad Haghigat
Barbara Hathaway
Fred de Haas
Christophe Jacquin
Rhys Kelly
Katalin Kovacks
Xavier Lemette
Annette Lønvang
Marie-Jo Malvoisin
Jean-Pierre Mast
Shane McConnochie
Alain Morel
Marie-Christine de Navacelle
Shoja Noori
Chantal Paquié
Huguette Parent
Jean-Loup Passek
Sylvie Pras
Xavier Rémond
Bruno Rougier
Wolfgang Samlowski
Caroline Steven
Simone Suchet
Bernard Tarayre
Michel Thomé
Olivier-René Veillon
Kalina Veneva Wagenstein
M. Welsch
Lucelle Zorge

Merci à tous les **traducteurs** qui ont participé activement à cette 15ème édition

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.**

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

Nous sommes tous des héros.

Faut-il qu'il y ait malaise d'une société lorsque le moindre geste de solidarité, d'entraide ou de sauvetage envers son prochain fasse la Une d'un spectacle et devienne mise en scène du réel pour fabriquer de l'émotion et du suspense.

Gestes exceptionnels certes, mais qui en d'autres temps, en d'autres lieux, même s'ils témoignent parfois d'un singulier courage, fussent considérés comme des gestes naturels.

Ils sont nombreux les héros, parmi les protagonistes des films que nous découvrirons, sans qu'il y ait eu nécessité de les «travestir» en stars :

ceux qui luttent pour une vie quotidienne digne, ceux qui, résignés, acceptent leur isolement ou leur solitude, ceux qui chaque jour sont confrontés à l'exclusion, à l'exploitation, au racisme, à la famine, à la misère, à la maladie, à la souffrance ... à la mort.

Ils sont nombreux les héros, ces documentaristes qui ont pris des risques pour traquer la vérité. Ils ont fouillé, documenté, analysé, avec toujours ce même souci de l'authenticité.

L'histoire a tourné des pages. Des temps d'insouciance ont disparu... De ces périodes de troubles et de crise grandit la peur de l'autre.

Regards, rencontres, pays, couleurs, durée, format, véritable carrefour du métissage culturel, Cinéma du Réel affirme les différences et la diversité.

Et l'acte de filmer est le geste d'amour qui nous est donné pour apprivoiser les autres.

Suzette Glénadel,
déléguée générale

We are all heroes.

Does it speak badly of society when the slightest gesture of solidarity or reaching out to a fellow-being becomes the theme of a show and the real is fabricated as it were, to engender emotion and suspense. Exceptional gestures today, but in other places and at other times, even if they bore witness to a singular courage, they were considered totally natural. There are several heroes amongst the protagonists of the films presented and no need whatsoever to "travesty" them into stars. The ones who struggle for the dignity of their everyday lives, those who are resigned to their solitude or isolation, and others who are confronted each day by exclusion, exploitation, racism, famine, misery, disease, suffering ... and death !

There are heroes galore among the filmmakers who took risks to hunt down truth - exploring, documenting and analysing always with the same concern for authenticity. Pages in history have been turned. The carefree times have disappeared... The fear of the other has increased in these times of trouble and crisis. Observations, encounters, country, colour, duration, format, a veritable cross-roads of cultural metissage - Cinéma du Réel stands by differences and diversity.

And the act of filming is a gesture of love given to us to gradually win over others.

Dédié à la mémoire de Serge Daney
et aux héros du film *Zlocin i kazna*, Prix 1991 - cette mère en prison, séparée de son enfant dans les montagnes d'un pays qui s'appelait alors Yougoslavie.

*In memory of Serge Daney...
and the heroes of the film Zlocin i Kazna, Prix 1991 - the imprisoned mother, separated from her child in the mountains of a country then called Yugoslavia.*

Quatre cents films venus de quarante pays nous ont, une fois de plus, invités à découvrir le monde et sa diversité... Diversité des hommes et des lieux, qui n'est pas nécessairement diversité du documentaire, car, crainte du zappeur oblige, la télévision avec ses méthodes de travail et ses restrictions formelles imprègne toujours davantage les oeuvres qui nous sont soumises : une évidence qui nous a particulièrement frappés lors de la préparation du programme américain présenté cette année : quelle différence entre les oeuvres novatrices du cinéma-vérité, la caméra subjective, les sujets contestataires de la rétrospective, et la plupart des reportages en *prêt-à-diffuser* qui font la masse de la production actuelle. Inversion probable du rapport entre les documents film et vidéo soumis et ceux qui ont été finalement acceptés. Une certaine (et fallacieuse) facilité du support vidéo tente trop souvent des réalisateurs qui se contentent d'enregistrer ce qui passe devant leurs yeux, apparemment sans recherche préalable, ou de coller bout à bout des témoignages, parfois passionnants, mais qui auraient eu autant de force dans une émission de radio.

Le film documentaire est souvent sur une corde raide entre le reportage et le film à sensation. Il est bon que *Manufacturing consent*, présenté cette année en séance spéciale, décortique pour nous les manipulations journalistiques. A quoi renvoient donc le manque de point de vue et l'inquiétante uniformité du style que nous avons à déplorer, sinon à ce que Chomsky pourrait appeler le consensus?

Il n'est pas étonnant dans ce contexte que les films retenus en sélection se détachent naturellement sur ce fond. Pratiquons donc, pour continuer la métaphore chomskyenne «l'autodéfense audiovisuelle», et apprécions notre privilège de spectateurs de Cinéma du Réel : voici donc des films rares, des films qui provoquent, des films nés d'un désir et non d'une commande ; des créateurs qui prennent leur temps, qui prennent des risques, qui s'impliquent. Ce n'est pas un hasard si plusieurs de ces films ajoutent à l'éloignement dans l'espace l'épaisseur du temps, qu'ils soient le reflet d'un travail long et patient ou qu'ils jouent sur le contraste entre deux générations ou même davantage.

Autre privilège des spectateurs du festival dans cette découverte de la planète humaine, de ses préoccupations, de sa mémoire et de ses espoirs : le bonheur et l'oxygène du grand écran.

Suzette Glénadel, Monique Laroze-Travers, Godfried Talboom.

400 films from 40 countries once again provided the opportunity for us to discover the diversity of the world. The diversity of people and places, that is, which does not necessarily mean diversity in documentary film. In fear of the zapper, television has imposed working methods and formal constraints which increasingly permeate the films submitted. This was particularly striking in the preparation of the American programme presented this year : what a world of difference between innovative cinema-vérité films, the subjective camera or the radical works in the retrospective section on the one hand and most of the standardised reportage which constitutes the bulk of contemporary production. The final selection opted for more films than videos, inverting the ratio of those submitted. An erroneous apparent facility in the use of video too often tempts directors into merely recording what is before their eyes, apparently without any prior concept being elaborated, or to juxtapose sometimes moving personal testimonies, which would have been just as powerful in a radio programme. Documentaries often walk in a tight rope between reportage and the sensational. Manufacturing Consent, presented this year in a special showing, appropriately dissects journalistic manipulations. It is none other than what Chomsky calls "consensus" which produces the lack of perspective and the disturbing uniformity of style which we deplore. In this context, it is not surprising that the films selected stand out. We should practise, to continue Chomsky's metaphor, "audio-visual self-defence" and appreciate our privilege to be spectators at the Cinema du Réel. An opportunity to see rare and thought-provoking films, films made from desire and not because they were commissioned, by filmmakers who take their time, take risks and implicate themselves. It is no accident that many of these films add to distance and space the weight of time, either because they are the result of long and patient work - or because they play on the contrasts between two or more generations. Another privilege for the spectator in this festival of discovery of the human planet, its concerns, memory and hopes - the bliss and space of the large screen.

Membres d'honneur :

Chantal Akerman
Margot Benacerraf
Fernando Birri
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 C.N.C.**
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 (Slovénie)
Pedro Pimenta, Institut Nat.I 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 TV Archives Ottawa(Canada)
Junichi Ushiyama, Nippon Audiovisual Library (Japon)
Jacqueline Veuve, réalisatrice (Suisse)
Colin Young, (Grande-Bretagne)

Membres actifs :

- à titre personnel

Thierry Augé
Nurith Aviv
Bernard Baissat
Jean-Louis Berdou
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 Gaudéz
Izza Genini

Evelyne Georges
Michel Grunbaum
Gérard Guérin
Mariama Hima
Martine Jouando
Robert Kramer
Catherine Lamour
Jean-Jacques Languépin
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

- 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
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 Paini, Cinémathèque Française
Reine Prat, Arcanal CNC
Jean Rouch, CFE
Dominique Sentilhes, Médiathèque des Trois Mondes
Marie-Christine Wellhoff, Bibliothèque de France

Conseil d'administration

Jean-Michel Arnold
Jacques Bidou, Président
Catherine Blangonnet, Vice-présidente
Dominique Bourgois
Michel Brunet
Danièle Chantereau, Secrétaire générale
Marielle Delorme
Dominique Follet, Trésorière
Denis Freyd, Vice-président
Thierry Garrel
Suzette Glénadel
Martine Jouando
Alain Morel
Marie-Pierre Muller
Marie-Christine de Navacelle
Reine Prat
Jean Rouch
Jacqueline Veuve
Marie-Christine Wellhoff

ASSOCIATION "LES AMIS DU CINÉMA DU RÉEL"

Alternative.

Un programmeur commande à un producteur qui commande à un réalisateur un produit pour une case horaire : documentaire.

Un réalisateur, un auteur, engagés jusqu'au cou dans une réalité, cherchent un producteur qui cherche de l'argent auprès d'un programmeur : documentaire.

D'accord, mais les bâtisseurs de cathédrales ont bien ordonné des œuvres, anonymes et sublimes... Oui, mais la foi les portait, et non les parts de marché.

Les chiffres 91 sont bons pour le documentaire français - ce qui n'est malheureusement pas le cas partout - tellement bons qu'ils ont dépassé la fiction en chiffre d'affaires à l'exportation. Les chiffres sont bons et c'est terriblement encourageant pour un genre si fondateur, mais les films comment sont-ils ?

La télévision participe de façon essentielle, incontournable dit-on, au financement des documentaires, mais comment faire pour que la télévision ne tue pas le documentaire ? Question.

Reprenons. Une seule solution ne pas se tromper de sens. Des auteurs doivent défendre leurs engagements cinématographiques auprès de producteurs qui iront débusquer l'argent des diffuseurs. Le « bon sens » c'est bien de défendre tout ceux qui s'engagent avec courage face à des réalités et qui se servent du cinéma pour en témoigner. Le Réel, cette année encore, démontre que cet « ordre » reste vivant et le documentaire avec mille astuces et inventions, en particulier du côté des modes de production, témoigne de cette liberté.

Le Réel une semaine de liberté pour le documentaire.

Jacques Bidou,
Producteur et Président de l'Association

Alternative

A programmer commissions a producer to commission a director to produce something for a time slot : documentary.

A director, up to his/her neck in reality looks for a producer who asks a programmer for money : documentary.

All right, didn't the great cathedral builders commission works that turned out anonymous and sublime ?... Yes but then it was faith and not the audience ratings that impelled them.

The 91 figures are good for French documentary, which is not unfortunately the case everywhere else, so good that they were higher than those of fiction in terms of export sales. The figures are good, extremely encouraging for such an important genre, but what are the films like ? Television plays an essential, some would say unavoidable, role in the financing of documentary films, but how does one prevent television from killing the documentary ?

There is only one possible solution. Let's do it the right way. Filmmakers have to defend their cinematographic commitments with producers who then dislodge funds from distributors. And we do it "the right way" when we defend all those who face reality with courage and who use cinema to testify.

Once again, Cinéma du Réel proves that "this way" is alive and well, and documentary with its thousand tricks and inventions, particularly concerning modes of production, reflects this freedom.

Cinéma du Réel - a week of freedom for documentary films.

La Bibliothèque publique d'information et l'Association des Amis du Cinéma du Réel tiennent à remercier tous leurs partenaires, anciens et nouveaux, dont le soutien a permis la réalisation de cette 15ème manifestation.

QUATORZE 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 Djebar (1979), Alain Durand (1982), Nicolás Echevarría (1992), 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), Ole John (1992), 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 Maspéro (1990), Gianfranco Mingozzi (1990), Joëlle Miquel (1989), Edgar Morin (1980), Samba Félix Ndiaye (1991), Jean-Luc Ormières (1991), Nagisa Oshima (1981), Idrissa Ouedraogo (1988), Inoussa Ousseini (1979), Flavia Paulon (1981), Nelson Pereira dos Santos (1985), David Perlov (1992), 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 Téno (1987), Andrea Traubner (1989), Eliane Victor (1992), Vincent Ward (1983), Peter Watkins (1988), Christian Wheeler (1983), André Wilms (1992), 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 !ai, 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, Nle-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 marcado 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 Téno, 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.

Egaro Mile, réal. Ruchir Joshi, Inde.

Good News : von Kolporteurern, toten Hunden und anderen Wiernern, réal. Ulrich Seidl, Autriche.

Voyages au pays de la Peuge, réal. S. Abdallah, M. Lazzarato, R. Ventura, A. Melitopolos, France.

1992 : **Black Harvest**, réal. Bob Connolly, Robin Anderson, Australie.

In and out of time, réal. Elizabeth Finlayson, Etats-Unis.

Brother's Keeper, réal. J. Berlinger, B. Sinofsky, E-U.

Lumumba- la mort du prophète, réal. Raoul Peck, Allemagne-Suisse-Haïti.

Room to live, réal. Simon Everson, Marian Stoica, G.-B.

Mériaux Frères, réal. Christian Delœuil, 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 **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**. Nlle-Zélande.

1992 : **A la découverte de l'Amérique Latine**.

LE JURY INTERNATIONAL

Laure Adler (France)
Vladimir Carvalho (Brésil)
William Miles (Etats-Unis)
Dominique Noguez (France)

décerner :

- le prix **Cinéma du Réel** (50 000 F) ●
- le prix du **Court métrage** (15 000 F) ●
- le prix **Joris Ivens** (15 000 F) ●

LE JURY DES BIBLIOTHEQUES

Philippe Costantini (créalisateur)
Marie-Hélène Desestrée (Bibliothèque Municipale de Bron)
Alain Griot (Bibliothèque Municipale de La Part-Dieu -Lyon)
Esther Hoffenberg (Productrice)

décerner :

- 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
- le prix du **Patrimoine** (15 000 F) ■
attribué à un film français et portant sur la France

LE PRIX DE LA SCAM

(bourse de repérage, 30 000 F)

sera décerné à un film de la compétition internationale par un jury composé de :

Guy Seligmann (réalisateur, producteur, président de la SCAM),
Guy Olivier (réalisateur),
Jean-Pierre Marchand (réalisateur),
Mario Brenta (réalisateur italien),
Gueorguei Balabanov (réalisateur bulgare)

LE PRIX LOUIS MARCORELLES

(achat du film et participation à un festival étranger)

décerné par le Ministère des Affaires Etrangères dans l'ensemble des films de production française.

UN PRIX AATON

(prêt d'une caméra) sera attribué à une réalisation vidéo.

Un prix est offert par la **New York Film Academy** (six semaines de cours à New York).

DEBAT : DOCUMENTAIRE AMÉRICAIN

le samedi 20 mars à 16h30 (Petite Salle)

Animé par **Yann Lardeau**. En présence de **William Greaves**, **Robert Kramer**, **Albert Maysles**, **Lionel Rogosin**, **Jean Rouch**, **Frederick Wiseman** et tous les réalisateurs américains présents au festival.

MEDIA DESK PRESENTE

le lundi 15 mars à 14h30 (Salle Jean Renoir)

Le programme **Map TV**, en présence de **Hugh Purcell**, président, **Alison Hindhaugh**, secrétaire générale, **Jean-Jacques Lemoine**, administrateur.

Documentary, en présence de **Thomas Stenderup**, secrétaire général.

Animateurs : Jacques Bidou, Françoise Maupin

Laure Adler

Historienne et journaliste. Née en 1950 à Caen (Calvados). Etudes de philosophie, de droit et d'histoire. A travaillé dans l'édition. Journaliste et productrice à Radio-France de 1974 à 1989. A participé à plusieurs émissions de télévision. Chargé de mission pour la culture à la Présidence de la République de 1990 à 1992. Directeur du département Documentaires et Emissions culturelles à France 2 et France 3 depuis juin 1992. A publié **A l'aube du féminisme, les premières journalistes** (1979), **L'amour à l'arsenic, Marie Lafarge** (1986), **Secrets d'alcôve : Histoire du couple** (1983), **La vie quotidienne dans les maisons closes** (1990) et a collaboré à **Misérable et glorieuse - La femme au XIX^e siècle** (sous la direction de Jean-Paul Aron) et **Histoire du Festival d'Avignon** (avec Alain Veinstein).

Vladimir Carvalho

Cinéaste et journaliste, enseignant de cinéma à l'université de Brasília. Opérateur, puis réalisateur d'une vingtaine de court-métrages, dont **A Pedra da Riqueza, Brasília segundo Feldman, A Paisagem natural** (1990). Participe dans les années 50 à la mouvance du cinéma novo. Président de l'Association brésilienne de documentaristes, et fondateur du festival du film de Brasília. Réalisateur des long-métrages : **O País de São Saruê** (1979) ; **O Homen de Areia** (1989) ; **O Evangelho segundo Teotônio** (1985).

Philippe Costantini

Cinéaste. Né le 21 mai 1947 à Loches. Chef opérateur sur divers films et émissions de télévision. A réalisé **O sol, a chuva e o dinheiro** (1975) ; **Terra de abril** (1976) ; **On ne vieillit pas, on s'améliore** (1980) ; **Une deuxième vie** (1981) ; **Les cousins d'Amérique** (1985) ; **La folie ordinaire d'une fille de Cham** (co-réalisé avec Jean Rouch, 1986) ; **Brigade de nuit** (1987) ; **L'Horloge du village** (1988) ; **Droit au but** (1990).

Esther Hoffenberg

Née à Paris en 1950. En 1985, elle crée et anime pendant sept ans IMAJ (association audiovisuelle thématique) avec Jean-Marc Abramowitch. Après avoir travaillé à L'Office National du Film du Canada, elle crée en 1989 la société de distribution et production Lapsus. Elle a produit et co-réalisé **Comme si c'était hier** (1980).

William Miles

Cinéaste américain particulièrement intéressé par les documentaires à caractère historique et par les problèmes de minorités. A d'abord travaillé à la restauration de films d'archives. Puis producteur pour la télévision publique américaine PBS. A produit et/ou réalisé de nombreux films consacrés à la présence noire dans la société américaine, entre autres : **Men of bronze** (1977) ; **I remember Harlem** (1980) ; **The different drummer : blacks in the military** (1983) ; **Black Champions** (1986) ; **Preaching the word** (1987) ; **Paul Robeson : man of conscience** (1988) ; **James Baldwin : the price of the ticket** (1989).

Dominique Noguez

Né en 1942 à Bolbec (Seine-Maritime). Ecrivain (**Les Trois Rimbaud**, 1986 ; **Les Derniers Jours du monde**, 1991), critique de cinéma (**Le Cinéma autrement**, 1977 ; **Une renaissance du cinéma**, 1985), professeur d'esthétique à l'université de Paris I.



SÉANCES SPÉCIALES

ARNOLD GOLAY, FABRICANT DE JOUETS

Suisse

28 mn - 1992
16 mm - couleur

Réalisation : **Jacqueline Veuve**
Images : Willy Rohrbach
Son : Laurent Barbey
Montage : Edwige Ochsenbein
Production : **Aquarius Film Bois**
La Cergne
CH- 1808 Les Monts-de-Corsier - Suisse
Tél. : (41-21) 921 18 20
Télécopie : (41-21) 921 78 31

Au Sentier, dans la vallée de Joux, Arnold Golay, quarante-trois ans, travaille, comme il a travaillé toute sa vie, avec le sérieux de l'artisan et la patience du paysan. Sous ses doigts renaissent, en miniature, les chars, traîneaux et outils de son enfance, modèles réduits fidèles et d'une délicate précision. C'est un perfectionniste tranquille : «Quand on a fait un apprentissage d'horloger, on est beaucoup plus fignoleur.»

Sentier in the Joux valley. 91 year old Arnold Golay, works as he has done all his life, with the seriousness of an artisan and the patience of a peasant. His fingers shape miniature toys - tanks, sledges and tools of his childhood, miniature replicas constructed with delicate precision. He is a modest perfectionist : «One is much more finicky when one has served one's apprenticeship with a clockmaker».

Jacqueline Veuve

Cinéaste et ethnologue. A travaillé avec Jean Rouch, au Musée de l'Homme (Paris) et avec Richard Leacock, à Cambridge (Massachusetts).

A réalisé notamment :

- **La mort du Grand-père ou le sommeil du juste**, 1978
- **Parti sans laisser d'adresse**, 1982
- **Armand Rouiller**, 1987
- **Les frères Bapst**, 1988
- **O. Veuve et J. Doutaz, tavillonneurs**, 1988
- **Marcellin Babey, tourneur**, 1989
- **Chronique paysanne en Gruyère**, 1990
- **François Junod, fabricant d'automates**, 1991
- **Les émotions helvétiques**, 1991
- **L'Evanouie**, 1992 (fiction)

BEWOGEN KOPER

CUIVRES DÉBRIDÉS

Pays-Bas

106 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation et images : **Johan van der Keuken**
Son : Noshka van der Lely
Montage : Jan Dop, Johan van der Keuken
Production : **ID TV Film & Vidéo Productions / NOS / La Sept**
Distribution : **ID TV Film & Vidéo Productions**
Sarphatikade 13
1017 WV Amsterdam
Tél. : (31-20) 627 07 26
Télécopie : (31-20) 622 12 05

«Dans le film, le gros clairon voyage du christianisme à la religion winti, de l'enterrement dévot à la fête exubérante des esprits, du choral instrumental lent et grave à la possession swinguante. Et quand un esprit, un winti, appelé et évoqué par la parole, la mélodie et le rythme entre en possession d'un participant à la fête et commence à danser violemment dans son corps, Fabre, tout en jouant, se penche en avant et coiffe la tête du danseur du pavillon de l'instrument. Il la remplit de basses assourdissantes... Du vent, du vent, venu du plus profond de la terre. Les wintis, eux-mêmes faits de vent aiment bien ça. Baas Mal, le vieux chef d'orchestre dit : «Ils raffolent du gros clairon, ils ne s'en lassent pas.»

Le voyage de Dieu aux dieux, du christianisme au polythéisme, aux religions naturelles et aux aspects magiques de la vie, c'est un peu ça le sujet du film. Le va-et-vient à travers le monde, à travers des territoires en fusion culturelle, en démarcation, en renouvellement, dans un univers de plus en plus tourbillonnant, dans lequel l'homme s'élève comme un grand oiseau, digne et musical. (Johan van der Keuken).

"In this film the bugle travels from Christianity to the Winti religion, from the austere funeral to the exuberant spirit festival, from the slow and ponderous instrumental choral to rhythmic possession. When a winti spirit evoked by word, melody and rhythm takes possession of one of the participants, and begins to dance violently within her/his body, Fabre, whilst playing, leans forward and crowns the dancer with the horn of the instrument, blasting deafening deep notes.

Wind, wind from the depths of the earth is what wintis, themselves made of wind, most like. Baas Mal, the old conductor says : "They adore the bugle. They never get tired of it".

The subject of the film is the journey from God to gods, from Christianity to polytheism, natural religions and the magical aspects of life. Coming and going across the world, through areas which stand apart and renew themselves in cultural fusion in an ever more wildly spinning universe in which the human being rises up like a great, dignified, musical bird." (Johan van der Keuken)

Johan van der Keuken

Né en 1938 à Amsterdam. Ce photographe bien connu a participé à plusieurs expositions de photos et a publié des recueils de photos. En 1957, il obtient son diplôme de l'I.D.H.E.C. et réalise avec James Blue et Deery Hall son premier film : **Paris à l'aube**.

Il a depuis réalisé de nombreux films, dont :

- **Lucebert, peintre, poète**, 1962
- **L'enfant aveugle**, 1, 1964
- **Herman Slobbe / L'enfant aveugle**, 2, 1966
- **La vélocité**, 1970
- **Beauty**, 1970
- **Diary**, 1972
- **La forteresse blanche**, 1973
- **Bert Schierbeek**, 1973
- **Viêt-nam opéra**, 1973
- **Le mur**, 1973
- **La leçon de lecture**, 1973
- **Le nouvel âge glaciaire**, 1974
- **Les vacances du cinéaste**, 1974
- **Les Palestiniens**, 1975
- **Printemps**, 1976
- **La jungle plate**, 1978
- **Le maître et le géant**, 1980
- **Vers le sud**, 1980-81
- **Tempête d'images**, 1982
- **Jouets**, 1983
- **Le temps**, 1983
- **I love dollar**, 1986
- **The unanswered question**, 1987
- **L'œil au-dessus du puits**, 1988
- **Le masque**, 1989
- **Face Value**, 1991

14 mars, 17h00 - Salle Garance

CONTERRAÑEOS VELHOS DE GUERRA

VIEUX CAMARADES

Brésil

168 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Vladimir Carvalho**
Images : Walter Carvalho, Fernando Duarte
Son : David Pennigton
Montage : Eduardo Leone
Production : **Vladimir Carvalho**
SQS 405
Bloco H Apt do 301
70329 Brasilia Dist Fed - Brésil
Distribution : **Rio Filmes**
Place Floriano, 19
Rio de Janeiro - Brésil

Réalisé sur une période de trente ans, le film évoque le projet utopique de la construction de Brasília, qui devait être menée à bien en cinq ans, et terminée coûte que coûte en 1960.

Conduit par des enthousiastes totalement irréalistes, il attira les paysans du Nord-Est et d'autres régions défavorisées, à qui l'on promettait, outre le gain, une ville qui deviendrait la leur.

Mais l'utopie se retourna en cauchemar pour les ouvriers : l'énormité de la tâche, les délais à respecter entraînaient accidents, rébellions, tueries.

Aujourd'hui c'est dans des bidonvilles en périphérie que se vit le bonheur tant espéré, et l'extension de la ville autorise les promoteurs à éloigner encore davantage ces travailleurs à qui la ville devait appartenir.

Developed over a thirty year period, the film highlights the utopian project of the construction of Brasília, supposed to have been completed within five years, and finally finished only in 1960.

Led by unrealistic enthusiasts, the project attracted peasants from the Northeast and other underprivileged areas, to whom one promised a sure livelihood and a city that would be theirs.

But the utopia quickly became a nightmare for the workers - the enormity of the job itself, accidents caused by the deadline imposed, rebellion, killings.

Today, the promised happiness is lived out in slums on the outskirts of Brasília. Its expansion has allowed promoters to push the workers even further from a city that was once to have belonged to them.

Vladimir Carvalho

cf. p.9

20 mars, 17h00 - Salle Garance
23 mars, 13h00 - Ciné-Beaubourg

LET IZNAD BOSNE

VOL AU-DESSUS DE LA BOSNIE

Bosnie

30 mn - 1992
vidéo Beta SP - couleur

Réalisation : **Nedim Djuheric, Nedim Loncarevic**
Images : Sulejman Kolokoci
Montage : Zijo Mehic
Production : **Television de Bosnie-Herzégovine**
6 Proleterske brigade br. 4 - Sarajevo - Bosnie
Tél. : (71) 461 522 / Télécopie : (71) 461 537

«La ville de Sarajevo est l'un des rares endroits au monde où l'on peut, d'un seul regard, découvrir plusieurs lieux de culte : la cathédrale, la synagogue, la mosquée, l'église orthodoxe. Sarajevo a toujours été un lieu de contact entre des cultures et des civilisations différentes. (...) En Bosnie-Herzégovine, dont l'autonomie date du Moyen-Age, le Parti Démocratique serbe a entrepris la guerre dans l'intention de se rendre maître de 70% du territoire. Il essaie de réaliser ce plan avec l'aide de la Serbie, état voisin(...) Beaucoup d'images en provenance de Bosnie-Herzégovine respectent les standards de l'Eurovision. L'horreur étant si grande, elles ne peuvent être montrées au reste du monde. (...) Qui sait quelles images de la guerre regardaient ces deux retraités de Sarajevo au moment où un obus a frappé leur appartement ? (...) CNN n'a diffusé que le son du massacre de la rue Vaso Miskin, en plein centre de Sarajevo, parce que le son est la seule «horreur» qu'un spectateur puisse supporter. (...) Tout le monde sait que l'agresseur détient en Bosnie 130 000 prisonniers derrière des barbelés. Est-ce suffisant de leur apporter une aide humanitaire pour qu'ils puissent mourir rassasiés et non affamés?» (Nedim Djuheric, Nedim Loncarevic)

The city of Sarajevo is one of the few places in the world where you can take in several places of worship at a glance : the cathedral, the synagogue, the mosque, the Orthodox church... Sarajevo has always been a place of contact between different cultures and civilizations. (...) In Bosnia-Herzegovina which has been autonomous since the Middle Ages, the Serbian Democratic Party undertook war in order to rule over 70% of the territory. They try to achieve their goal with the help of the army of Serbia, the neighbouring state. Many images from Bosnia-Herzegovina respect the Eurovision standards. Horror being intolerable, they cannot be shown to the rest of the world. (...) Who knows what kind of images of the war these two Sarajevo retired people were watching when a bomb hit their apartment ? (...) CNN broadcasted only the sound of the massacre that occurred in Vaso Miskin street, in the heart of Sarajevo, because sound is the only «horror» that an ordinary viewer can bear. (...) Everybody knows that 130, 000 prisoners are held behind barbed wires in Bosnia-Herzegovina. Is it enough to bring them a humanitarian aid so that they can die without being starved any longer? (Nedim Djuheric, Nedim Loncarevic).

Nedim Djuheric

Réalisateur de long-métrages de fiction et de documentaires. Nombreuses émissions de télévision de Sarajevo. A réalisé notamment : **Kuduz** (Vérités et mensonges)

Nedim Loncarevic

Travaille depuis une quinzaine d'années comme reporter pour la télévision et réalise principalement des documentaires.

MANUFACTURING CONSENT

NOAM CHOMSKY AND THE MEDIA

Canada
167 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Mark Achbar, Peter Wintonick**
Montage : Peter Wintonick
Production : **ONF / Necessary Illusions**
Necessary Illusions 10 Pine Ave. West # 315
Montréal, Qc - Canada H2W 1P9
Tél. : (1-514) 287 7337/ Télécopie : (1-514) 287 7620
Distribution : **Films Transit**
Box 6100 Station A -Montreal, Qc - Canada H3C 3H5
Tél. : (1-514) 844 3358/ Télécopie : (1-514) 844 7298

Dans un bouillonnement d'images et d'idées, le film explore la vie et les positions politiques de Noam Chomsky, linguiste, essayiste discuté et penseur radical. Dans son enfance, au temps de la dépression, il travaillait au kiosque à journaux de son oncle à Manhattan. Aujourd'hui, figure éminente de la dissidence américaine, il critique ouvertement la presse. Reprenant l'analyse chomskyenne des media, *Manufacturing consent* s'intéresse aux sociétés démocratiques dans lesquelles les citoyens, s'ils ne sont pas régis par la discipline d'un pouvoir fort, sont soumis à des formes plus subtiles de contrôle idéologique. Des exemples particulièrement flagrants de la duperie exercée par les media, comme l'invasion de Timor ou la tragédie du Cambodge, illustrent l'attitude critique de Chomsky vis à vis des grands groupes qui manipulent l'information quotidienne. Filmé lors de conférences ou de débats avec le public ou de confrontations avec la presse, du Canada au Japon, en passant par l'Europe et les Etats Unis, Chomsky, activiste infatigable, encourage ses auditeurs à se libérer de la «toile d'araignée du mensonge», en entreprenant un parcours d'«autodéfense intellectuelle».

In an energetic fusion of images and ideas, the film explores the political life and times of the controversial author, linguist and radical philosopher, Noam Chomsky. As a boy during the depression, he worked his uncle's newsstand in Manhattan. Today, he is an outspoken critic of the press and one of America's leading dissidents. Highlighting Chomsky's analysis of the media, Manufacturing consent focuses on democratic societies where populations not disciplined by force are subject to more subtle forms of ideological control. Shocking examples of media deception, such as the invasion in Timor or the tragedy in Cambodia, permeate Chomsky's critique of the forces at work behind the daily news. Chomsky encourages his listeners to extricate themselves from this «web of deceit» by undertaking a course of «intellectual self-defence». Travelling with him through Canada, Japan, Europe and across the U.S.A, we witness a tireless activist challenging and being confronted by the public and the press.

Mark Achbar

Producteur, auteur, monteur. **Manufacturing consent** est sa première réalisation.

Peter Wintonick

Producteur, monteur et enseignant. Il écrit également pour la revue Cinéma Canada. A réalisé : **The New Cinéma**

15 mars, 20h00 - Studio 5
23 mars, 18h00 - Ciné-Beaubourg



Manufacturing consent - Noam Chomsky and the Media (photo : Jerry Berndt)



Bewogen Koper (d.r.)



Conterrâneos velhos de guerra (photo : Kim-ir-sen)



Mortel désir (photo : Philippe Scultéty)

MORTEL DÉsir

Canada

100 mn - 1992
16 mm - couleur

Réalisation : **Mario Dufour**
Images : Robert Vanherweghem
Son : Philippe Scultéty
Montage : Louise Côté, Francis Vandenneuvel, Mario Dufour
Production : **Aide au cinéma indépendant du Québec (ONF) / Dpt de Communications de l'Université du Québec à Montréal / Vent d'Est Films :**
2109 Rue Montcalm - Montréal, Québec H2L 3H8 - Canada
Tél. : (1-514) 523 3163 / Télécopie : (1-514) 521 4085
Distribution : **Cinéma Libre**
4067 Boulevard St Laurent # 403
Montréal Qc H2W 147 - Canada
Tél. : (1-514) 849 7888 / Télécopie : (1-514) 849 1231

«Le Sida, ce n'est pas la peste ou le cancer ! Il touche quelque chose de viscéral : la sexualité. Pour parler du Sida, il faut parler de l'amour et du désir.» (Mario Dufour).
[...] Etre atteint du Sida, ou avoir un ami, un parent séropositif bouleverse la façon de vivre. Au-delà des idées reçues et des méthodes imposées, le film offre un contrepoint aux «documentaires cliniques» sur la maladie. Hommes et femmes de divers milieux témoignent de trajectoires différentes, mais se trouvent engagés dans le même combat. Il s'agit, selon l'auteur, du combat entre pulsions sexuelles, désirs affectifs et raison [...]. *Mortel désir*, construit en deux parties, *J't'aime à la vie, j't'aime à la mort*, révèle un éternel besoin de tendresse et d'amour, et, par-delà l'atteinte du virus et de la maladie, un immense désir de vivre.

«Aids is not the plague or cancer. It touches something visceral - sexuality. To talk of Aids implies talking about love and desire.» (Mario Dufour). Being an Aids victim oneself, or having an HIV positive friend or relative has a drastic impact on one's life. The film goes beyond commonly held ideas and methods and proposes a counterpoint to «clinical documentaries» on the disease. Men and women from various horizons talk about their experiences, but all are involved in the same struggle. It's a struggle, says the author, between sexual desire, feelings and reason. Mortel Désir is a two part film. I love you for life, I love you until death. It highlights the eternal need for tenderness and love, and the immense desire to live despite being afflicted by the virus and the disease.

Mario Dufour

Né en 1955. Etudes de cinéma et vidéo à l'Université du Québec à Montréal. Formateur vidéo pour des journalistes africains. Directeur de la photographie, caméraman et monteur sur plusieurs productions. Réalisation de vidéos de danse. A réalisé notamment :

- **Produire en vidéo légère**, 1989
- **La perle des Antilles**, 1990
- **Laborieux**, 1990
- **Maria Elena et Suzanna**, 1990

20 mars, 14h30 - Salle Garance
22 mars, 16h00 - Ciné-Beaubourg

VI VAR UNGA - TRODDE ATT JUGOSLAVIEN VAR ETT

NOUS ÉTIIONS DE JEUNES YOUSGSLAVES

Suède

66 mn - 1991
vidéo Beta - couleur
sous-titres anglais

Réalisation : **Antonia D. Carnerud**
Images : Hans-Åke Lerin
Son : Slobodan Janjatovic
Montage : Antonia D. Carnerud, Sanja Ljubic-Ekstrand
Production et distribution : **ADC Sweet Movie**
Ångskärsgatan 5
S-115 29 Stockholm - Suède
Tél. : (46-8) 660 59 63
Télécopie : (46-8) 660 59 63

Nena, Ognjen, Ante, Mladen, Antonia, et tant d'autres... Ils se rencontraient l'été dans les chantiers internationaux de jeunesse. Ils venaient de Belgrade ou de Zagreb, leurs parents étaient bosniaques, serbes ou croates, ils parlaient des langues différentes qui s'écrivent avec des alphabets différents, ils n'avaient pas la même religion ni les mêmes traditions culturelles. Mais ils avaient tous conscience d'appartenir à ce pays qu'ils essayaient de bâtir, et qui s'appelait la Yougoslavie.
Antonia habite maintenant en Suède. Au printemps 1991, quand la Yougoslavie commence à se désintégrer, elle part avec sa caméra et interroge ses anciens camarades à Zagreb et à Belgrade. Les amitiés demeurent, et la volonté d'espérer domine. Mais avant la fin de la réalisation du film, la pression des événements s'accroît, les nationalismes menacent, les illusions s'effondrent. L'avenir est noir.

Nena, Ognjen, Ante, Mladen, Antonia and so many others... used to meet up in international youth summercamps. They were from Belgrade or Zagreb, and their parents either Bosnian, Serb or Croat. They spoke different languages, written in different scripts. They were neither of the same religion nor from similar cultural traditions. But they were all aware of belonging to a country they believed in, a country that used to be called Yugoslavia. Antonia now lives in Sweden. In the spring of 1991, when the disintegration of Yugoslavia began, she set off for Belgrade and Zagreb with a camera to question her former friends. The friendship remained, as did a determined optimism. But the film was overtaken by events before it was completed - the threat of nationalisms and the collapse of illusions. The future was bleak.

Antonia D. Carnerud

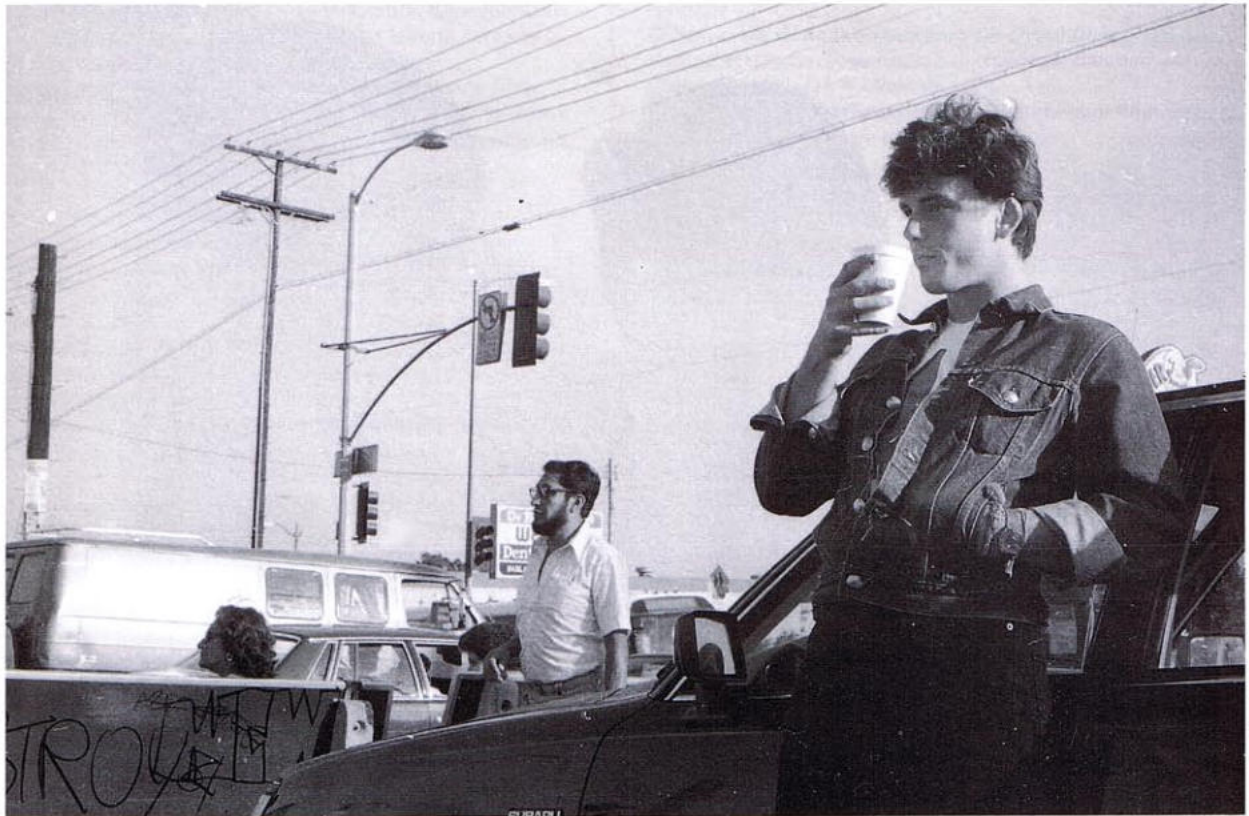
Née à Zagreb en 1955. Etudes de photographie, puis de cinéma, section montage, à Zagreb. Etudes de lettres à Toulouse, puis de cinéma à l'INSAS Bruxelles de 1977 à 1980. Vit en Suède depuis 1980. Travaille essentiellement comme monteuse, mais aussi comme scripte et assistante de réalisation. A réalisé plusieurs documentaires :

- **Bienvenue en Suède**, 1980
- **Qui a dit que ce serait facile**, 1988
- **Sans retour**, 1990
- **La Splendeur du Bounty**, 1992

18 mars, 14h00 - Petite Salle

CARTE BLANCHE : American way of life ?

Dans le cadre du programme consacré aux Etats-Unis, le Centre Audiovisuel (E.H.E.S.S. - C.N.R.S.) propose une séquence "Carte blanche" : American way of life ?



(photo : Julien Beauviala)

Une Amérique du sourire et de la convivialité paisible, de la continuité, de la confiance, une petite ville bien tranquille, démocratie, libre-arbitre, espérance : peut-être Dieu est-il avec nous ?

Une Amérique de l'incertitude, de l'abandon, de l'affrontement et de la crainte, de la désignation, de la stigmatisation : le diable est-il à nos portes ? Lieux différents, gens différents, classes sociales, groupes identitaires, «ethniques» spécifiques ? Non...

Les lieux sont les mêmes, c'est la petite ville de Glencoe, Minnesota, USA et ce sont les mêmes personnes mais à six années d'intervalle... Que s'est-il donc passé à Glencoe, Minnesota, entre Dakota et Wisconsin, entre Iowa et Canada ? Et cette Amérique est-elle si loin «d'en France», et la démocratie est-elle si loin de l'exclusion, de la violence, que s'est-il passé, que se passe-t-il à Orléans, à Nîmes ou à Poitiers, que se passe-t-il aujourd'hui au pays des droits de l'homme ?

A smiling and peacefully convivial America, an America of continuity and confidence, a quiet little town, democracy, free-will, hope : perhaps God is with us ?

An America of uncertainty, neglect, clashes and fear, of designation and stigmatisation : is the devil at our doors ? Different places, people, social classes, groups based on identity and ethnic origin.

No...

It is the same place, the small town of Glencoe, Minnesota, U.S.A. The same people, only filmed after a six year period. What happened then in Glencoe, Minnesota, between Dakota and Wisconsin, between Iowa and Canada ?

And is this America so far from here ; and is democracy here really devoid of exclusion and violence ? What happened, what is happening in Orléans, Nîmes or Poitiers, what is happening today in the country of human rights ?

GOD'S COUNTRY

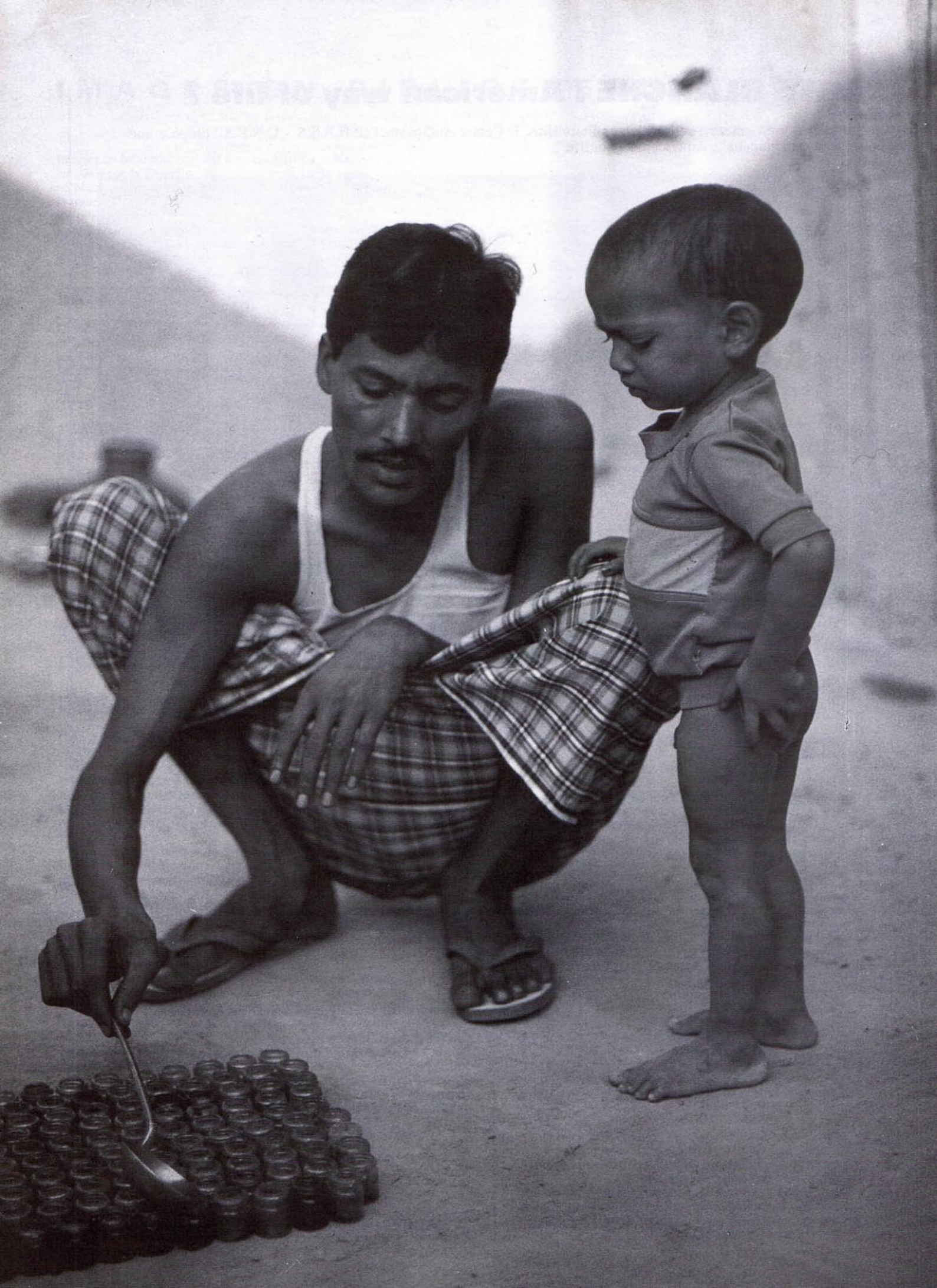
Etats-Unis - 90 mn ; 1985 ; 16 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Louis Malle**
Images : Chuck Clifton, Tony Cobbs
Son : Jean-Claude Laureux, Keith Rouse
Montage : James Bruce
Production : **Pretty Mouse Films**
Distribution : **NEF**
15, rue du Louvre - 75001 Paris
Tél. : (1) 42 36 84 62

Projection
le vendredi 19 mars à 20h00 en Petite Salle.

Suivi d'un débat en présence de
Denis Lacorne (Fondation Nationale des Sciences Politiques),
Marie-France Toinet (FNSP),
François Weille (EHESS)
et **Louis Malle** (sous réserve).

Cette séance est proposée par Jean-Paul Colleyn,
Eliane de Latour et Marc Piault



COMPÉTITION INTERNATIONALE

C CHARLOTTE AND ABI

Grande-Bretagne

38 mn - 1992
16 mm - couleur

Réalisation et images : **Amy Hardie**

Son : Lucy Atkins, Charlotte Manoches, Caroline Jackson, Bettine Schnee, Andrea Morris

Montage : Annie Kocur

Production et distribution : **Amy Hardie Productions**

137 Huddleston Road

London N7 OEH - Grande-Bretagne

Tél. : (44-71) 263 1541

Charlotte purge sa troisième peine pour trafic de cocaïne. Son emprisonnement a des conséquences dramatiques sur sa relation avec Abigail, sa fille de dix-neuf ans. Charlotte déteste le genre que se donne sa fille, Abi voudrait que sa mère lui donne l'attention dont une adolescente a besoin pour devenir adulte. Leurs rencontres ne sont que heurts et discussions, mais à la fin du film elles finissent par s'accepter.

L'équipe du film est composée de détenues qui effectuaient un atelier d'initiation au cinéma, sous la responsabilité de la réalisatrice.

Charlotte and Abi are mother and 19 year old daughter. Charlotte is serving her third prison term for importing cocaine. Crewed by prisoners who were trained in filmmaking techniques, the result is a powerful exploration of what happens when a mother and child are separated due to imprisonment. Charlotte is shocked by her daughter's biker lifestyle. Abi is trying to get enough mothering to let herself grow up. They meet to argue and fight, but the film remains with them and they finally reach a point of mutual acceptance.

Amy Hardie

Licenciée en philosophie et diplômée en études interculturelles. Elle compte plusieurs séjours en Afrique. Etudes à la N.F.T.S.

A réalisé :

- Kafi's story (co-réalisé avec Arthur Howes), 1989

CHILDREN OF FATE

UN DESTIN SICILIEN

Etats-Unis

85 mn - 1992
16 mm - couleur et noir et blanc
sous-titres anglais

Réalisation et montage : **Andrew Young, Susan Todd**

Images : Andrew Young

Son : Susan Todd

Production : **Young/Friedson Productions**

10801 National Blvd. # 220 - Los Angeles CA 90064 - E.-U.

Tél. : (1-310) 474 4443

Télécopie : (1-310)446 9531

Distribution : **CS Associates**

102 E. Bliethedale - Mill Valley CA 94941 - Etats-Unis

Tél. : (1-415)383 6060

Télécopie : (1-415)383 2520

En 1961, Robert Young et Michael Roemer réalisaient *Cortile Cascino*, documentaire en noir et blanc sur les conditions de vie du quart monde de Palerme : insalubrité, extrême pauvreté, violence et illettrisme. Dans la noirceur de ce bidonville, se détachait la figure d'Angela, mariée trop jeune et déjà malménée par l'existence. Près de trente ans après, Robert Young retournait à Palerme avec son fils Andrew et sa belle-fille Susan Todd, et retrouvait Angela. Construit comme un aller-et-retour entre les séquences de 1961 et celles de 1991, tournées en couleur par Andrew et Susan, *Children of fate* raconte la suite de son histoire. Le quartier du Cortile Cascino a été détruit il y a une vingtaine d'années, Angela et ses enfants vivent maintenant dans des appartements modernes. Mais l'ombre du passé continue de marquer leur destin.

In 1961, Robert Young and Michael Roemer made Cortile Cascino, a black and white documentary on the conditions of life in the ghettos of Palermo : insalubrity, extreme poverty, violence and illiteracy. The figure of Angela stands out, married too young and already illtreated by life. Almost thirty years later, Robert Young returned to Palermo with his son Andrew and daughter-in-law Susan Todd, and found Angela again. Going back and forth between sequences shot in 1961 and those of 1991 shot in colour by Andrew and Susan, Children of Fate tells the sequence to Angela's story. The Cortile Cascino area was destroyed some twenty years ago. Angela and her children now live in modern apartments. But the past still exerts a powerful grip on them.

Andrew Young

Etudes à Harvard et doctorat d'anthropologie à l'université de Yale. Cinéaste anthropologue, il traite plus spécialement de la vie sauvage et de la survie culturelle. A réalisé notamment **The Spirit of Kuna Yala** (co-réalisé avec S. Todd), 1991

Susan Todd

Etudes à Harvard et diplôme de journaliste à l'université de Columbia. Journaliste et documentariste, elle a également produit des émissions pour WNET et de nombreux documentaires. A co-réalisé notamment :

- **The Lost army**

- **The Spirit of Kuna Yala** (co-réalisé avec A. Young), 1991



15 mars, 20h30 - Salle Garance

18 mars, 17h00 - Studio 5

CONTES ET COMPTES DE LA COUR

France

100 mn- 1992
35 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation et images : **Eliane de la Tour**

Son : Lardia Tchambiano

Montage : Monique Dartonne

Production : **Cameras Continentales**

25, rue du Petit-Musc

75004 Paris

Tél. : (33 1) 40 90 27 00

Télécopie : (33 1) 42 72 83 10

Au Niger, Goshi, Rabi, Indo et Amaria, épouses du chef, vivent recluses dans l'enceinte d'une cour dont leur statut social, selon une tradition islamique, leur interdit de sortir. Grâce à des intermédiaires, elles mènent de petites entreprises commerciales. Flux et reflux des colporteurs, voisines et marchandises : l'argent traverse les murs. La vie s'inscrit dans le mouvement même des échanges, et, par leurs dons envoyés à l'extérieur, les femmes participent aux mariages et baptêmes qui agitent le calendrier social. L'homme n'a aucun droit sur les biens de ses épouses, qui refusent de contribuer à la nourriture familiale : le mari en est seul responsable, il a autorité en matière de liberté, qu'il paye! L'intendant, représentant du maître des lieux, est l'objet d'incessants quolibets.

Les rancœurs se font d'autant plus âpres qu'une cinquième très jeune femme est installée dans un autre village, non loin de là...

In Niger, Goshi, Rabi, Indo and Amania, the chief's wives live secluded in an enclosed courtyard which they are not allowed to leave because of their social status, according to an Islamic tradition. Through intermediaries they engage in small commercial ventures. Peddlers, neighbours and goods go in and out, money passes through the walls. Life is rhythmized by these exchanges and through the gifts they send outside the women take part in marriages and baptisms which form the social agenda.

The man has no rights over the possessions of his wives, who refuse to contribute to feeding the family : the husband alone is responsible for this. He has authority when it comes to freedom, so he has to pay for it. The intendant, who represents the master is subject to ceaseless gibes. The animosity is heightened by the arrival of a fifth very young wife whom the husband settles in another village not far away.

Eliane de Latour

Ethnologue au C.N.R.S. A réalisé :

- **Les temps du pouvoir**, 1984

- **Tidjane ou les voies d'Allah**, 1988

- **Le reflet de la vie**, 1989

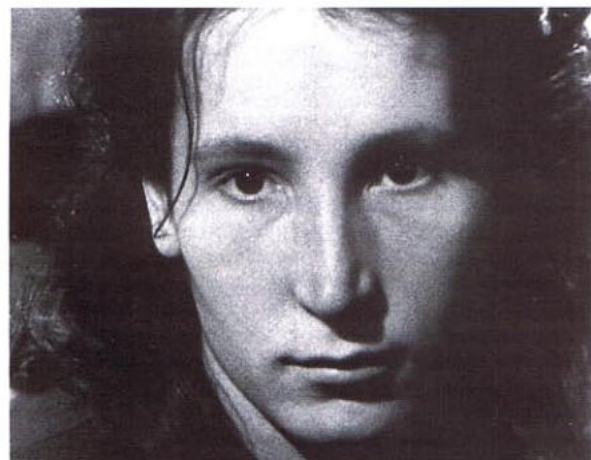
● ■

19 mars, 17h30 - Salle Garance

20 mars, 18h00 - Ciné-Beaubourg



Charlotte and Abi (d.r.)



Children of fate - Angela, 1961 (d.r.)



Children of fate - Angela, 1991 (d.r.)

CUÔC SÔNG O UBITOVNA

République Tchèque

36 mn - 1992
16 mm - couleur

Réalisation : **Petr Václav**

Images : Stepán Kucera

Son : Miroslav Simčík

Montage : Martin Cihák

Production et distribution : **Film and Sociology Fondation**
Jindřická 34

112 07 Prague - République tchèque

Tél. : (42-2) 6445 395

Télécopie : (42-2) 6445 222

Les Vietnamiens venus travailler dans les usines tchèques sont hébergés dans des foyers inconfortables où ils vivent sans aucun contact avec la population. Certains d'entre eux se contentent de survivre du mieux qu'ils le peuvent, d'autres, plus au fait de l'évolution de la situation politique du pays et du reste de l'Europe, cherchent activement à s'informer et à faire passer leurs informations à leurs compatriotes.

Mais tous ressentent douloureusement la réalité de leur isolement, et finissent par éprouver devant l'attitude distante des Tchèques un sentiment d'infériorité mêlé de méfiance.

Vietnamese workers who have come to work in Czech factories are lodged in uncomfortable hostels, where they live without any contact with the local population. Some of them make do with surviving as best they can while others, more aware of political developments in the country and in the rest of Europe, are keen to know more and pass on what they discover to their compatriots. All of them are bitterly aware of their isolation and end up feeling a mixture of inferiority and distrust towards the stand-offish Czechs.

Petr Václav

Né le 11 septembre 1967 à Prague. Etudes au département du documentaire de l'école FAMU de Prague. Passage à la FEMIS en 1989.

A réalisé :

- **Tvar Zizkova** (La physionomie Zizkov), 1989

- **Udel** (Destin), 1990

DIAMONDS IN A VEGETABLE MARKET

Inde

68 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres anglais

Réalisation et montage : **Nilita Vachani**

Images : Vangelis Kalambakas

Son : Suresh Rajamani

Production : **Filmsixteen**

C-53 Mayfair gardens

New Delhi 110016 - Inde

Tél. : (91-11) 661 377

Télécopie : (91-11) 332 5993

Telex : 031-62075 VJA YIN

Distribution : **Filmsixteen / ZDF**

SDF Postfach 4040

6500 Mainz - Allemagne

Tél. : (49-6131) 702 482 /474

Télécopie : (49-6131) 702 452

Magicien, vendeur de potion magique, chantre d'hymnes sacrés..., ils défilent tour à tour dans l'allée centrale du bus où ils vantent leurs bricoles et tentent de gagner leur pitance comme des milliers d'autres colporteurs en Inde. Derrière la représentation qu'ils donnent aux escales, le film révèle l'étendue de la fêlure qui existe entre l'apparence d'une personne aux yeux du public et son moi intime.

A magician, a medicine-man, a singer of devotional songs... the aisle of the bus unites them where they peddle their wares and eke out a living among thousands of sellers in India. The film is a behind-the-scenes look at the bus performance, revealing the sharp schism that sometimes exists between a person's public front and private self.

Nilita Vachani

Née en Inde en 1960. A étudié la littérature en Inde puis le cinéma à l'école de Communication de Annenberg, université de Pennsylvanie, et à l'Art Institute de Chicago. Monteuse de films aux Etats-Unis de 1985 à 1988. Elle vit actuellement en Inde.

A réalisé :

- **Eyes of stone**, 1989



Diamonds in a vegetable market (photo : Nilita Vachani)



Contes et comptes de la cour (d.r.)

EXILES OF LOVE

Grande-Bretagne

27 mn - 1992
vidéo - couleur

Réalisation et montage: **Toby Kalitowski**

Images : Martine Coucke, Mark Pearson, Belinda Parsons

Son : Martine Coucke, Mark Pearson

Production : **Toby Kalitowski** avec la participation de

Greater London Arts

Toby Kalitowski

197 Elmhurst Mansions

Edgeley road

London SW4 6HA - Grande-Bretagne

Tél. : (44-71) 720 9935

Distribution : **The British Council**

attn : Satwant Gill

11 Portland Place

London WIN 4EJ - Grande-Bretagne

Tél. : (44-71) 389 3064

Télécopie : (44-71) 389 3041

«Au vu du film de Jean Genet *Un chant d'amour*, et à la lecture de ses pièces et de ses romans, j'ai été frappé par le caractère inséparable chez lui des expressions de la beauté et du désir, et de celles de la violence et de l'obscurité. Ceci m'a suggéré de faire un documentaire, non pas sur Genet, mais sur cette caractéristique d'«obscurité» dans l'expression contemporaine du désir homosexuel. Le film mêle des entretiens avec quatre personnes, parmi lesquelles Derek Jarman, à des scènes inspirées par l'oeuvre de Genet.» (Toby Kalitowski)

«*Watching Genet's film Un chant d'amour and reading the novels and plays, it struck me how expressions of beauty and desire were inseparable from a «darkness» or violence. This prompted a documentary, not about Genet but about this «dark» quality in contemporary gay desire. Interviews, which include Derek Jarman are intercut with scenes inspired by Genet's work.*» (Toby Kalitowski)

Toby Kalitowski

Né en Grande-Bretagne en 1963. Etudes d'anthropologie à l'Université. Travaille sur de nombreux films : réalise des commandes pour le Royal Opera House Covent Garden, des documentaires d'art et récemment deux courts métrages de fiction.



15 mars, 17h30 - Salle Garance
18 mars, 20h00 - Petite Salle

THE GOOD WIFE
OF TOKYO**Grande-Bretagne**

52 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Claire Hunt, Kim Longinotto**

Images : Kim Longinotto

Son : Claire Hunt

Montage : John Mister

Production : **20th Century Vixen**

74B St James's drive

London SW17 7RR - Grande-Bretagne

Tél. : (44-81) 672 1012

Télécopie : (44-81) 672 1012

Kazuko Hohki retourne au Japon avec son groupe de rock après une absence de quinze ans. Afin de faire plaisir à sa mère, elle décide de se marier selon la pratique du *Foyer du développement*, religion suivie par un certain nombre de Japonaises, et dont celle-ci est prêtresse. Car tandis que le père vaque ailleurs à ses loisirs, danse traditionnelle ou calligraphie, la maison appartient aux femmes que le *Foyer du développement* encourage à prendre confiance en elles et à cultiver leur individualité, par des pratiques comme l'exercice du rire. Le film fait pénétrer dans l'intimité des femmes japonaises, amies, belle-soeur et adeptes, qui s'expriment sans détours sur la place que la société japonaise leur réserve.

Kazuko Hohki returns to Japan with her rockband after an absence of 15 years. To please her mother, she agrees to get married according to the rituals of the House of Development, a religion of which her mother is priestess. Since while her father attends to his hobbies, traditional dance or calligraphy, the house belongs to the women. The House of Development encourages them to gain confidence and develop their individuality, for example through the early morning laughter practice. The film enters the intimacy of Japanese women - friends, sister-in-law and followers of the religion express themselves unreservedly on the role accorded to them by Japanese society.

Kim Longinotto

Etudes à la National Film and Television School.

A réalisé :

- **Pride of Place**
- **Cross and Passion**
- **Theatre Girls**
- **Underage**

Claire Hunt

Ingénieur du son sur différents documentaires de 1983 à 1986.

Ensemble, elles ont créé en 1986 20th Century Vixen et réalisé :

- **Fireraiser**, 1988
- **Eat the Kimono**, 1989
- **Hidden faces**, 1990



18 mars, 17h30 - Salle Garance
20 mars, 17h00 - Studio 5



The Good wife of Tokyo (d.r.)



Exiles of love (d.r.)

HISTOIRES AUTOUR DE LA FOLIE

France

210 mn - 1992

35 mm - couleur

Réalisation et montage : **Bertrand de Solliers, Paule Muxel**

Images : Agnès Godard

Son : Stéphane Thiébault, Jean-Pierre Laforce

Production : **M de S Films / Skyline / FR 3 Océaniques**

Distribution : **M de S Films**

23, rue Etienne-Marcel

75001 Paris

Tél. : (33 1) 40 39 94 39

Télécopie : (33 1) 40 39 94 59

Ville Evrard, grand hôpital de la région parisienne ouvert en 1870, était à l'origine un lieu d'enfermement typique, jusque dans son architecture, du système d'exclusion de la folie qui fonda les asiles géants installés en France à la fin du 19ème siècle. Depuis la réforme de sectorisation entreprise en 1971, il est au coeur d'un vaste dispositif qui dessert une population d'un million d'habitants.

C'est autour de ce lieu et de son évolution que se déroule la problématique du film, qui tente d'aborder l'incompréhension vis à vis des maladies mentales, cette peur de l'«autre différent» qui génère l'exclusion.

«Il ne s'agit pas d'un essai d'«histoire de la psychiatrie», mais d'un fragment d'histoire de la vie des gens, à travers le témoignage de personnes qui y ont vécu, à travers leur expérience diverse et individuelle, en suivant une évolution en fait proche de la vie de la société sur le plan des rapports humains... Du médecin au jardinier, de l'infirmier à l'électricien, de l'administratif au psychologue, d'un ancien patient chronique à un grand psychotique d'aujourd'hui, il s'agit de proposer un essai de traversée, à savoir comment on entre et on sort d'un lieu comme celui-ci au cours du temps, comment on y vit, à l'intérieur ou à l'extérieur (à partir de 1971), dans un monde où s'associe un curieux mélange d'efficacité, de violence, de générosité, de rejet.» (Bertrand de Solliers, Paule Muxel).

Ville Evrard, a big hospital in the Paris region opened in 1870, was originally typical of places where people are put away. Even its architecture reflected the system of exclusion of victims of insanity which led to the construction of huge mental asylum homes in France in the late 19th century.

Since the 1971 reform of «sectorisation», it is at the heart of a vast network that caters for a million people.

Woven around this place and its evolution, the film attempts to understand the incomprehension towards mental illness and the fear of the «different other» that engenders exclusion. «It is not an essay on the «history of psychiatry», but a fragment of the life of these people, of those who have lived there, of their varied, individual experiences, following an evolution which in fact is close to society in terms of human relationships. Moving from doctor to gardener, nurse to electrician, official to psychologist, a former chronic patient to a psychotic today, the film is an attempted journey, trying to understand how one gets in and gets out of this place. It is also a temporal voyage, how one lives inside or outside (from 1971 onwards) in a world where there is a strange mixture of efficiency, violence, generosity, rejection.

Bertrand de Solliers

Né le 9 juillet 1958 à Vichy. Etudes à l'Ecole Supérieure d'Etudes Cinématographiques.

Paule Muxel

Née le 8 décembre 1960 à Monaco. Ecrit des essais et travaille sur des enquêtes sociologiques.

Ensemble ils ont réalisé :

- **Qu'est-ce que tu fais là! sur un tableau de Jean-Charles Blais**, 1986
- **Psyché**, 1988
- **Prométhée - Zéphyr - L'esclave rebelle - Portrait de femme - Le génie de l'histoire - La résurrection**, 1989
- **L'écoute, la main, l'écriture**, 1990
- **Germain Pilon ou le désir enfoui**, 1991



14 mars, 19h30 - Salle Garance
19 mars, 13h00 - Ciné-Beaubourg

L'HOMME QUI MARCHE

Belgique

75 mn - 1992
vidéo - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Philippe de Pierpont**

Images : Raymond Fromont

Son : Frans Wentzel

Montage : Anne De Jaer

Production : **Derives / Wallonie Images Production / RTBF**

Derives : 4 quai Churchill - 4020 Liège - Belgique

Tél. : (32-41) 42 49 39

Télécopie : (32-41) 42 66 98

Distribution : **R.T.B.F.** - Unité Documentaire 4P07

52, boulevard Reyers - 1044 Bruxelles - Belgique

Tél. : (32-2) 737 2147

Télécopie : (32-2)737 4625

Lorenzo, géomètre italien qui travaille depuis peu en Belgique, a pour contrat de repérer des points le long d'une ligne Bruxelles-La Panne. Une traversée pédestre qui lui fera découvrir des lieux, des personnages, donc des histoires, des destins, de la mémoire : un bien commun que chacun, aussi anonyme soit-il, partage avec tous les habitants d'une région. Le film, qui accompagne le géomètre dans ses pérégrinations, dresse un portrait subjectif des régions flamandes et des gens qui y vivent en 1992, tout en privilégiant les traces des hommes dans le paysage, traces qui évoquent l'histoire, l'évolution sociale et économique, l'uniformisation larvée des modes de vie en Europe. Dans les pas de l'homme qui marche, le film porte une réflexion sur la modernité, l'Europe, et les mythes nationalistes.

An Italian surveyor, not long in Belgium, has been contracted to locate landmarks along a line from Brussels to La Panne. A journey by foot that leads him to discover places and people - stories, destinies, memory : something that each person, however anonymous, shares with the all the inhabitants of the region. The film accompanies the surveyor and sketches a subjective portrait of the Flemish region and its people in 1992, while simultaneously highlighting their imprints on nature, traces that evoke the history, social and economic evolution, and the uniformity of lifestyles in Europe. Accompanying the surveyor's walking tour, the film is a reflection on modernity, Europe and nationalist myths.

Philippe de Pierpont

Né en 1955 à Bruxelles. Etudes d'histoire de l'art et d'archéologie à l'Université Libre de Bruxelles. Formation théâtrale et musicale. Stage de réalisation cinéma avec Raoul Ruiz, puis stages de vidéo et de techniques de reportages. Egalement scénariste de bandes dessinées. A réalisé notamment :

- **Deux mois au Résidence Palace**, 1988
- **Deux poings et un coeur grands comme ça**
- **Sous les pavés, la pelouse**, 1988
- **Au coeur du cyclone**
- **Footeurs de merde (la Fête du football)**
- **Fritz Lang, Dessin d'un film**
- **Birobezo, Princes de la rue**



14 mars, 17h00 - Petite Salle
17 mars, 20h30 - Salle Garance



Histoires autour de la folie (d.r.)



L'Homme qui marche (photo : Véronique Marit)

MOKSHA**LE SALUT****Inde**

82 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres anglais

Réalisation et son : **Pankaj Butalia**
Images : Piyush Shah
Montage : Sameera Jain
Production : **Vital Films**
B-26 Gulmohar Park - New Delhi 110049 - Inde
Tél. : (91-11) 652 879
Télécopie : (91-11) 686 6720
Distribution : **Jane Balfour Films**
Burghley House - 35 Fortress road
London NW5 1AD - Grande-Bretagne
Tél. : (44-71) 267 5392
Télex : 9176632 JB FILMG
Télécopie : (44-71) 267 4241

Déchues brutalement de tout statut social, les veuves se trouvent marginalisées dans certains groupes de la société hindouiste.

Beaucoup de ces femmes, incapables de faire face aux conséquences de leur veuvage et à l'humiliation dont elles se retrouvent victimes, n'ont souvent d'autre possibilité que de trouver refuge dans les lieux de pèlerinage, où elles tentent de s'abandonner à la ferveur religieuse.

Les femmes du Bengale, surtout les fidèles de Krishna, vont à des sanctuaires comme Puri ou Vrindavan, qui sont parmi les plus importants pour les adeptes de Krishna. Cette attraction des veuves bengali par les lieux de pèlerinage où elles sont censées chercher leur salut, remonte au dix-neuvième siècle.

Tourné à Vrindavan, le film montre la condition de ces femmes oubliées du monde.

In many sections of Hindu society in India, a woman's life changes drastically after her husband's death and becomes completely marginal to the mainstream.

Many women, unable to face the consequences and humiliation of social attitudes towards them, often go to places of holy pilgrimage and try to immerse themselves in religious fervour. Women from Bengal, especially Krishna followers, go to places like Puri and Vrindavan, which have a central place in the lives of Krishna devotees. This movement of Bengali women to places of religious pilgrimage - ostensibly to seek salvation - has been going on since the nineteenth century.

The film was shot in Vrindavan and shows these forsaken widows.

Pankaj Butalia

A enseigné à l'Université de Delhi avant de devenir cinéaste.

A réalisé :

- **When Hamlet came to Mizoram**, 1989



15 mars, 17h30 - Salle Garance
18 mars, 20h00 - Petite Salle

NEONOVİ PRIKAZKI**CONTES AU CLAIR DU NÉON****Bulgarie**

26 mn - 1992
35 mm - couleur
sous-titres anglais

Réalisation : **Eldora Traykova**
Images : Emile Hristov
Son : Borislav Boyadjiev
Montage : Philipa Brachnarova
Production : **Studio Vréme**
9 Biriuzov Str.
Sofia - Bulgarie
Tél. : (359-2) 44 29 77
Distribution : **Centre National du cinéma**
96 rue Rakovski
1000 Sofia - Bulgarie
Tél. : (359-2) 87 40 96
Télex : 22 447 FILMEY BG
Télécopie : (359-2) 87 36 26

Des gens, comme des ombres, circulent dans l'espace clos de la gare de Sofia ; la caméra fixe leur regard vide, leur désespoir, ainsi que les conversations d'enfants avec un central téléphonique qui leur récite des contes de fées. Rien ne bouge dans ce monde fermé sur lui-même, sauf le train de nuit qui s'éloigne lentement.

People wander like shadows through the closed area of the railway station at Sofia. The camera stares at their empty eyes, at their despair, and also at their conversations : kids with a phone that tells them fairy-tales. Nothing moves in this sealed world, except the night train that leaves slowly...

Eldora Traykova

A réalisé plus de vingt documentaires au Studio Vréme, parmi lesquels :

- **OVNI au-dessus de Kliuch**, 1989
- **Un long film sur le sexe**, 1990
- **Chronique noire**, 1990



13 mars, 17h30 - Salle Garance
17 mars, 14h00 - Studio 5

OGGI SIAMO TUTTI «UN PO'BENE»

LA VIE DE SANDRO BERETTA

Suisse

54 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Eric Bergkraut**
Images : Hansueli Schenkel
Son : Felix Singer
Montage : Beat Kuert
Production : **Al Castello / RTSI**
Distribution : **Al Castello**
CH-6864 Arzo - Suisse
Tél. : (41-91)46 85 43
Télécopie : (41-91)46 31 65

Plus de trente ans après sa mort prématurée, le film tente de suivre les fils du destin de l'écrivain tessinois Sandro Beretta (1926-1960), personnage singulier, sinon solitaire. Sandro, après un apprentissage de tailleur, vécut dix ans à Zürich où il fréquentait les milieux communistes, et publia des poèmes et des nouvelles situées pour l'essentiel dans sa vallée natale du Blenio.

Inspiré par des passages des nouvelles et des écrits politiques de Sandro Beretta, le film suit ses traces et interroge des témoins de sa vie, de la vallée du Blenio à Zürich, découvrant au passage, sous une apparente prospérité, la Suisse méconnue et pas si lointaine des années cinquante, dans laquelle les conditions matérielles étaient encore difficiles pour les paysans et les ouvriers, et qui finit par briser ceux qui la critiquaient.

The film on the life of Tessinese writer Sandro Beretta (1926-1960), a singular if not solitary figure, was made thirty years after his premature death. After learning to be a tailor, Sandro lived ten years in Zurich where he moved in communist circles and published poems and short stories, mainly set in Blenio, his native valley.

Drawing on passages from Sandro Beretta's stories and political writings, the film retraces his itinerary through interviews with those who knew him, from the Blenio valley to Zurich. It reveals beneath Switzerland's apparent prosperity, an unknown country not so very different from what it was in the 1950's. A country in which living conditions were still difficult for peasants and workers and which destroy those who criticise it.

Eric Bergkraut

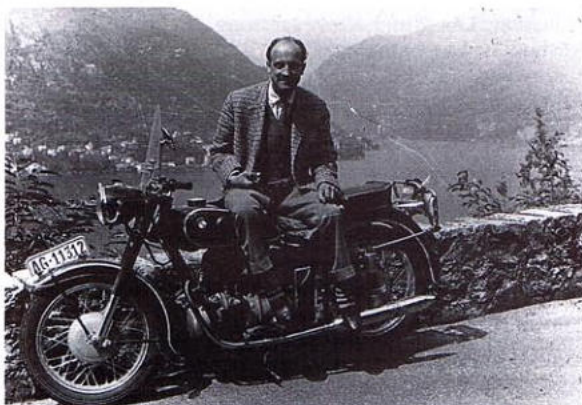
Oggi siamo tutti «un po'bene» est son premier film.

● ■

12 mars, 14h30 - Salle Garance
17 mars, 21h00 - Ciné-Beaubourg



Moksha (d.r.)



Oggi siamo tutti "un po'bene" (d.r.)

R RÉCRÉATIONS

France

54 mn - 1992
vidéo - couleur

Réalisation et images : **Claire Simon**
Son : Pierre-Louis Garcia
Montage : Suzanne Koch
Production : **Les Films d'Ici / La Sept**
Distribution : **Les Films d'Ici**
12, rue Clavel
75019 Paris
Tél. : (33 1) 42 39 02 00
Télécopie : (33 1) 42 38 60 44

«Il existe une sorte de pays, très petit, si petit qu'il ressemble un peu à une scène de théâtre. Il est habité deux ou trois fois par jour par son peuple. Les habitants sont petits de taille. S'ils vivent selon des lois, en tout cas, ils n'arrêtent pas de les remettre en cause, et de se battre violemment à ce propos. Ce pays s'appelle «La Cour», et son peuple «Les Enfants». Lorsque «Les Enfants» vont dans «La Cour», ils découvrent, éprouvent la «force des sentiments ou la servitude humaine», on appelle cela LA RECREATION.» (Claire Simon).

«There is a kind of country, tiny, so small that it resembles a theatre set. It is inhabited two or three times per day by its people. The inhabitants are small as well. Even if they live under certain laws, they repeatedly put them into question, which leads them to fight violently with each other. The country is called «the court» and its people «the children». When the «children» go into «the court», they discover and feel the «force of sentiment or human servitude» - this is called RECREATION.» (Claire Simon)

Claire Simon

Née en 1955. Chef monteuse pour le cinéma et la télévision.

A réalisé :

- **Madeleine**, 1976
- **Tandis que j'agonise**, 1979
- **Barres, barres**, 1984
- **Mon cher Simon**, 1984
- **Une journée de vacances**, 1984
- **La police**, 1988
- **Les patients**, 1989
- **Scènes de ménage**, 1991

● ■

14 mars, 17h00 - Petite Salle
17 mars, 20h30 - Salle Garance

RUDENS SNIEGAS

NEIGE D'AUTOMNE

Lithuanie

16 mn - 1992
35 mm - noir et blanc
Film sans paroles

Réalisation : **Valdas Navasaitis**
Images : Valdas Naudzius, Arko Okk
Son : Vidmantas Kazlauskas
Montage : Vida Buckute
Production et distribution : **Studio Kinema**
Grybautoju 30
2016 Vilnius - Lithuanie
Tél. : (7-012) 245 0374 / 276 3527
Télécopie : (7-012) 266 0231

La première neige d'automne coïncide avec les dernières minutes d'une vie. A l'approche de l'hiver, quand la nature s'endort, la mort se fait digne et tranquille.

The falling of the first autumn snow coincides with the last seconds of a man's being on this earth. Like the winter setting in - the organic part of nature cycle, a man's death is a quiet and elevated end.

Valdas Navasaitis

Né en 1959 à Kaunas (Lithuanie). Etudiant au VGİK.

A réalisé :

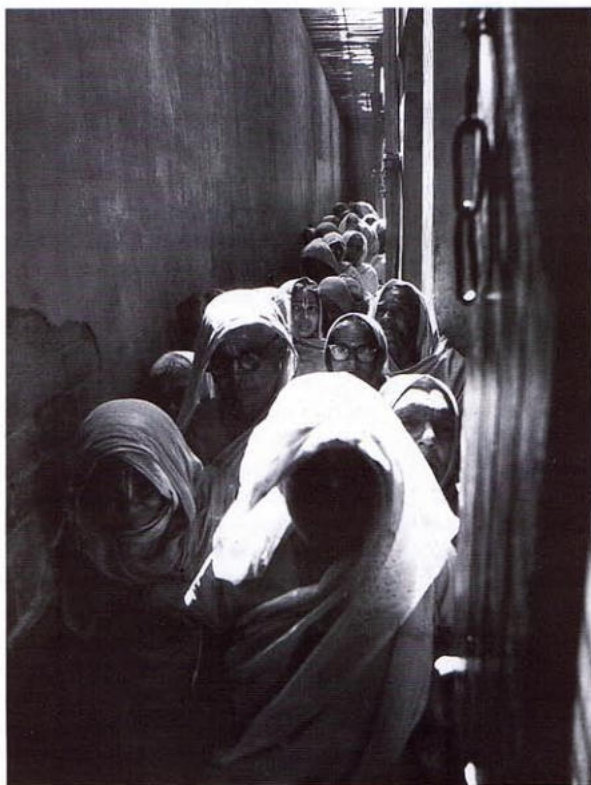
- **Tofalaria** (co-réalisé avec Sarunas Bartas), 1985

● ■

19 mars, 17h30 - Salle Garance
20 mars, 18h00 - Ciné-Beaubourg



Récréations (d.r.)



Moksha (d.r.)

DER SCHWARZE KASTEN

LA BOÎTE NOIRE

Allemagne

94 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres anglais

Réalisation : **Johann Feindt, Tamara Trampe**

Images : Johann Feindt

Son : Paul Oberle

Montage : Sybille Windt

Production : **Max Film / WDR**

Max Film - Fidicinstrasse 40 - 1000 Berlin 61 - Allemagne

Distribution : **Ex Picturis**

Fidicinstrasse 40 - 1000 Berlin 61 - Allemagne

Tél. : (49-30) 691 60 08/09 / Télécopie : (49-30) 692 95 75

En février 1990, l'écrivain Jürgen Fuchs fit une lecture publique de son livre, *Souvenirs d'interrogatoires (Gedächtnisprotokolle)*, inspiré par sa détention dans une prison de la Stasi, le service de sécurité d'état de la RDA. Pendant la lecture, une personne de l'assistance se leva et déclara : «Je suis de ceux dont vous parlez, mais personne ne nous écoute». Jochen Girke, né en 1949, enseignait la psychologie appliquée à l'institut de formation de la Stasi, dont il était lieutenant-colonel. L'application de ses connaissances scientifiques a fait des ravages lourds de conséquences. Le film tente de pénétrer le monde de cet homme qui dit de lui-même : *J'étais un criminel de bureau*. Le face à face avec la réalisatrice, qui mène l'interview, se déroule dans un espace artificiel, analogue à une sorte de cellule. Mais on quitte cet espace clos pour rencontrer des témoins, proches ou anciens enseignants, dont le silence ou l'approbation signifiaient, selon lui, qu'il était accepté.

In February of 1990, the author Jürgen Fuchs read diaries from the time of his arrest in a Stasi jail. During the reading, someone stood up and said : I'm one of those you're talking about, but nobody listens to us. Dr. Jochen Girke, born 1949, was lieutenant-colonel of the Stasi, the secret service of the GDR. He taught operative psychology at the Stasi college. The application of his scientific knowledge had devastating practical effects. The film tries to penetrate into the tiny, closed world of this man who says about himself : I was a criminal by word. An artificial space becomes a sort of closed-cell for the interviewer and interviewed. Nevertheless, the film-makers leave this cell in order to visit the people with whom he lived before and who formed him, and who through approval or silence gave him the feeling of being accepted.

Johann Feindt

Né à Hambourg en 1951. Etudes de médecine, puis de cinéma. Caméraman et réalisateur. A réalisé ou co-réalisé :

Unversöhnliche Erinnerungen, 1979 ; **Vergesst es nie, wie es begann - lidice**, 1981 ; **Der Versuch zu Leben**, 1983 ; **Nacht Jäger**, 1988 ; **Im Glanze dieses Glückes**, 1990

Tamara Trampe

Née en 1942 à Woronesh. Etudes de lettres à Rostock. Journaliste puis scénariste pour les studios de la DEFA. A réalisé :

Ich komme aus dem Tal, 1971 ; **Ich verkaufe nicht, ich verschenke**, 1983 ; **Ich war einmal ein Kind**, 1986 ; **Im Glanze dieses Glückes**, 1990



13 mars, 17h30 - Salle Garance
17 mars, 14h00 - Studio 5

SEPT ALPHABETS POUR UNE SEULE MER

Belgique

18 mn - 1992
16 mm - couleur

Réalisation : **Mathilde Mignon**

Images : Guia C. Ladze, Mathilde Mignon

Son : Etienne Curchod, Mathilde Mignon

Montage : Michel Cauléa

Production : **Atelier de réalisation / INSAS**

Atelier de réalisation

59, avenue Emile Duruy

1050 Bruxelles - Belgique

Tél. : (32-2) 648 59 26

Une mosaïque d'images et d'impressions compose le carnet de voyage très personnel rapporté d'une Géorgie lointaine à l'hiver 1991.

A mosaic of images and impressions constitute this diary of a very personal journey to faraway Georgia in the winter of 1991.

Mathilde Mignon

Née à Paris le 26 février 1962. Etudes à l'INSAS, Bruxelles, de 1987 à 1991.

A réalisé :

- **Arboricoles** (fiction), 1990

- **Matticara** (co-réalisé avec Michel Cauléa), 1991



15 mars, 14h30 - Salle Garance
18 mars, 18h00 - Ciné-Beaubourg

SERTSCHAWAN

DE MES PROPRES YEUX

Suisse

90 mn - 1992
35 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Béatrice Michel, Hans Stürm**
Images et montage : Hans Stürm
Son : Béatrice Michel
Production : **Filmkollektiv Zürich**
Turnerstrasse 26 - CH-8006 Zürich - Suisse
Tél. : (41-1) 362 4644 / Télécopie : (41-1) 361 3218
Distribution : **Filmcooperative Zürich**
Fabrikstrasse 21 - Postfach 172 - CH-8031 Zürich
Tél. : (41-1) 271 8800 / Télécopie : (41-1) 271 8038

«En mars 1988, les media publièrent une photo qui devint citation: l'homme d'Halabja, qui gisait mort sur le sol, son petit enfant dans les bras, devint le symbole de la mort par le gaz. Qui était ce père resté sans nom et sans vie? Comment vivaient, avant leur fuite, tous ces réfugiés, qui nous sont présentés dans la misère et sans patrie? Que faire avec des photos de la mort et de la fuite si nous ne connaissons pas la vie qui se cache derrière? Le film a ses périodes de jour et ses périodes de nuit. Le jour, il traverse un village, il accompagne la population irano-kurde dans sa traversée des montagnes avec un mouton... les souvenirs évoquent l'ancienne époque de *Mam et Zin*. La nuit, les réfugiés irako-kurdes sont les hôtes du village, ils racontent les événements qui ont conduit à leur exil : la destruction de leurs villages, l'anéantissement de leur culture et jusqu'à l'utilisation de gaz toxique couronnée par la mort d'Halabja». (Hans Stürm, Béatrice Michel)

In March 1988, the media published a photograph that became a symbol : the man from Halabja, lying dead on the ground with his small child in his arms, became a symbol for death from toxic gas. Who was this father, nameless and lifeless ? How did all these refugees without a country and miserable, live before their flight ? What can one do with these photos of death and fleeing without any knowledge of the life hidden behind them ? The film has its periods of day and night. During the day, it passes through a village, accompanies the Iranian-Kurds crossing the mountains with a sheep... souvenirs evocative of the ancient period of Mam and Zin. At night, the Iraqi-Kurdish refugees are the village hosts. They recount the events that led to their exile : the destruction of their villages, the annihilation of their culture up to the use of poison gas that reached its culmination with Halabja». (Hans Stürm, Béatrice Michel)

Béatrice Michel

Doctorat de philosophie. Critique et journaliste cinématographique. A réalisé **Gosliwil** (avec Hans Stürm), 1985

Hans Stürm

Diplômé de l'I.D.H.E.C. (Paris). Chef opérateur. A réalisé :
- **Metro**, 1968
- **Zur Wohnungsfrage**, 1972
- **Ein Streik ist keine Sonntagsschule**, 1975
- **Cinéma mort ou vif**, 1978
- **Es ist kalt in Brandenburg**, 1981
- **Gosliwil** (avec Béatrice Michel), 1985.



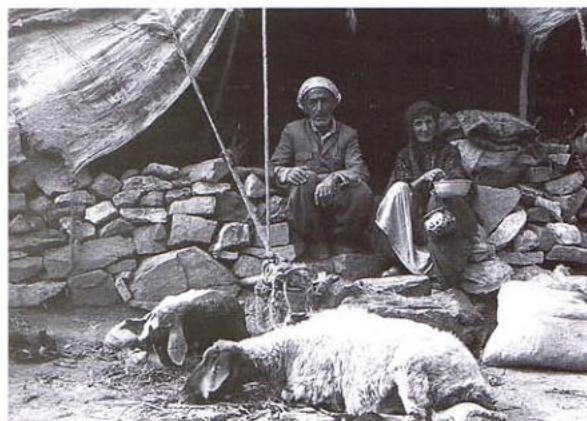
12 mars, 17h30 - Salle Garance
17 mars, 18h00 - Ciné-Beaubourg



Der Schwarze Kasten (d.r.)



Sept alphabets pour une seule mer (d.r.)



Sertschawan (d.r.)

S DET SOCIALA ARVET

L'HÉRITAGE SOCIAL

Suède

86 mn - 1992
35 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation et son : **Stefan Jarl**
Images : Per Källberg
Montage : Annette Lykke-Lundberg
Production : **Jarl Produktion ab**
Brunnsgården - Forshem
S-533 94 Hällequist - Suède
Tél. : (46-501)42 070
Télécopie : (46-501)42 071

A la fin des années soixante, Stoffe, Kenta et Jajje étaient des jeunes gens révoltés, nés de parents à problèmes dans la société du «modèle suédois». (*Dom kallar oss mods / On nous appelle les mods*, 1968).

A la fin des années soixante-dix, ils avaient sombré dans l'alcool et la drogue. Stoffe, l'un d'eux mourait d'une overdose d'héroïne. Leurs enfants venaient de naître. (*Ett anständigt liv / Une vie respectable*, 1979)

Vingt-cinq ans après, qu'est-il advenu d'eux et de leurs enfants? Janne, fils de Stoffe, Patrick, fils de Kenta, «le vagabond le plus pauvre de Suède», et Carina, fille de Jajje l'alcoolique, ont maintenant l'âge qu'avaient leurs parents dans le premier film. Ils parlent de leurs relations avec leurs parents, de leur vie et de leur avenir, de leurs espoirs et de leurs ambitions, dans une société qui n'est plus celle de leurs parents.

Personne n'est condamné d'avance, la théorie du déterminisme social n'est pas infaillible et la réalité peut révéler des surprises. C'est le dernier volet de la trilogie, *Det sociala arvet / L'héritage social*.

In the late 60's, Stoffe, Kenta and Jajje were young rebels, born to parents who had problems in Sweden's «model society». (*Dom Kallar oss mods / They call us mods*, 1968).

In the late 70's, they were hooked on alcohol and drugs. Stoffe died on a heroin overdose. They had begun to have children (*Ett anständigt liv / A respectable life*, 1979).

What has happened to them and their children twenty five years later? Janne, Stoffe's son, Patrick, the son of Kenta «Sweden's poorest vagabond» and Carina, daughter of the alcoholic Jajje, are now the age their parents were in the first film. They talk about their relationships with their parents, about their lives, their future, hopes and ambitions in a society no longer that of their parents.

No one is condemned out of hand, the theory of social determinism is not infallible and reality can be full of surprises. This is the last of the trilogy, Det Sociala arvet / The Social heritage.

● ■

19 mars, 20h30 - Salle Garance
20 mars, - 16h00 - Ciné-Beaubourg

Stefan Jarl

Né en 1941. Il commence à travailler avec le réalisateur suédois Arne Sucksdorff, puis étudie à l'École suédoise de cinéma, avant de fonder Folkets Bio (le cinéma du peuple), circuit de distribution maintenant très actif en Suède.

A réalisé :

- **Snutarna**, 1966
- **Dom kallar oss mods** (On nous appelle les mods), 1968
- **Förvandla Sverige** (Changer la Suède), 1974
- **Vi har var egen sang** (Nous avons notre propre chanson), 1976
- **Ett anständigt liv** (Une vie respectable), 1979
- **Memento Mori**, 1981
- **Naturens hämnd** (La revanche de la nature), 1983
- **En av oss** (L'Un de nous), 1984
- **Själen är större än världen** (L'âme est plus grande que le monde), 1985
- **Hotet** (La menace), 1986
- **Tiden har inget namn** (Le temps n'a pas de nom), 1989
- **Goda människor** (Des gens bien), fiction, 1990
- **Javna, renskötare år 2000** (Javna, qui sera éleveur de rennes en l'an 2000), 1991

DOM KALLAR OSS MODS ILS NOUS APPELLENT INADAPTÉS

100 mn - 1968
35 mm - noir et blanc
sous-titres français

Réalisation et montage : **Stefan Jarl, Jan Lindqvist**
Images : Jan Lindqvist
Son : Stefan Jarl
Production : **Svenska Filminstitutet**
Box 27126 - 10252 Stockholm - Suède
Tél. : (46-8) 665 11 00
Télécopie : (46-8) 662 26 84
Distribution : **Pallas Film**

17 mars, 16h00 - Ciné-Beaubourg

ETT ANSTÄNDIGT LIV UNE VIE RESPECTABLE

102 mn - 1979
35 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation et son : **Stefan Jarl**
Images : Per Källberg, Staffan Lindqvist, Roland Lundin
Montage : Anette Lykke Lundberg, Jan Persson, Pelle «Badis» Andersson
Production : **Jarl Produktion ab**
Brunnsgården - Forshem
S-533 94 Hällequist - Suède
Tél. : (46-501) 42 070
Télécopie : (46-501) 42 071
Distribution : **Folkets Bio**

18 mars, 16h00 - Ciné-Beaubourg

STAU - JETZT GEHT'S LOS

Allemagne

84 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres anglais

Réalisation : **Thomas Heise**

Images : Sebastian Richter, Frank Penzold

Son : Uve Haussig

Montage : Karin Geiss

Production : **Ö-Film**

Lychenerstrasse 82 - 1058 Berlin - Allemagne

Tél. : (49-30) 449 7746 / Télécopie : (49-30) 449 77 46

Distribution : **Wild Okapi Film**

Kreuzbergstrasse 43 - 1000 Berlin 61 - Allemagne

Tél. : (49-30) 785 03 76 / Télécopie : (49-30) 785 96 20

«Nous sommes des gens comme les autres, juste un peu à droite», dit Ronny de lui-même. «Vous êtes des tarés», réplique le père. «Tu ne sais même pas ce qu'on veut», répond le fils. Qui sont au fond ces jeunes de Halle attirés vers les mouvements d'extrême-droite, dans l'ex-Allemagne de l'Est ? Derrière le phénomène de bande, le réalisateur cherche à appréhender leur personnalité. Il interroge leur quotidien, leurs rapports avec leur famille, avec le travail, avec l'amour. Il les suit dans le club où ils se réunissent, dans leurs expéditions et leurs virées. Il donne à voir, au-delà, une société en crise où les valeurs, les droits, les devoirs, les interdictions s'écroulent, une ville grise menacée par le chômage et le manque de culture. Blocage. Dans les rues, dans les têtes et dans les sentiments.

«We are no different from others, only slightly more rightwing» is how Ronny describes himself. «You are a bunch of nuts», replies the father. «You don't even understand what it is we want», answers the son.

Who are these young people from Halle in former East Germany attracted to the extreme right? The filmmaker attempts to go beyond the aspect of groups to get to their personality. He asks them about their lives, the relationship with their parents, their work, their attitude towards love. He films them in the club where they get together and on their outings and binges. What emerges is a society in crisis, where values, rights, duties and taboos have collapsed. It is a grey city, threatened by unemployment and a lack of culture. A blockage. In the streets, in the head and in feelings.

Thomas Heise

Né en 1955. Assistant réalisateur pour les Studios DEFA de 1975 à 1978. Etudes de cinéma à l'Académie du Film et de Télévision de la RDA, puis études à l'Académie des Arts de RDA. Réalisateur et auteur indépendant depuis 1982. A réalisé notamment :

- **Snack**, 1978
- **Wozu denn über diese Leute einen Film**, 1980
- **Vornahme Jonas**, 1983
- **Volkspolizei** 1985, 1985
- **Ariola Siegert - Bachpräludien**, 1986
- **Heiner Müller 1**, 1988
- **Imbiss Spezial**, 1990
- **Eisenzeit**, 1990

●

13 mars, 14h00 - Studio 5

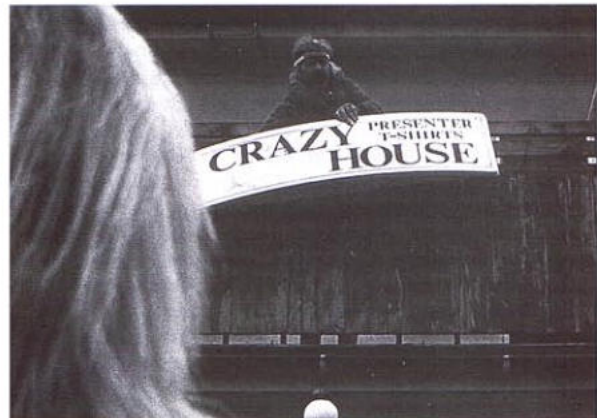
17 mars, 17h30 - Salle Garance



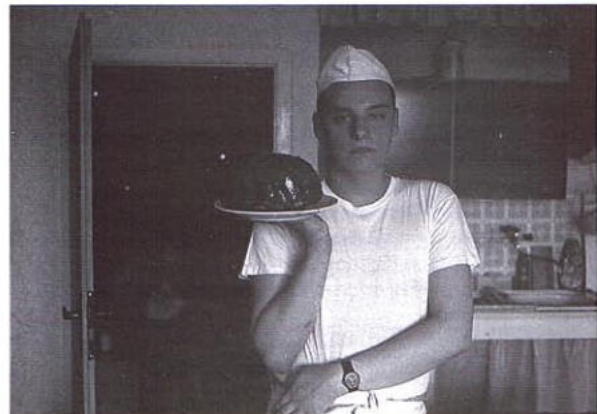
Det Sociala arvet (d.r.)



Det Sociala arvet (d.r.)



Det Sociala arvet (d.r.)



Stau - Jetzt geht's los (photo : Frank Penzold)

LE STEAK

Canada

76 mn - 1992
16 mm - couleur

Réalisation : **Pierre Falardeau, Manon Leriche**
Images : Martin Leclerc / Son : Claude Beaugrand
Montage : Werner Nold
Production et distribution : **Office National du Film du Canada**
3155 Côte de Liesse - Montréal (Qc) - Canada
Tél. : (1-514) 283 9805/06 / Télécopie : (1-514) 496 1895

«Tout a commencé par un projet de court-métrage de fiction de Manon écrit à partir d'une nouvelle de London, *A piece of steak*. Il s'agit de l'histoire d'un vieux boxeur fatigué qui monte dans l'arène face à un jeune espoir... Le boxeur n'a pas une cenne. Il rêve de manger un steak avant le combat pour refaire ses forces... Le lecteur suit le combat dans la tête du vieux : sa jeunesse, sa misère, ses espoirs, sa vie. Il surprend le jeune, mène le combat à sa façon grâce à son expérience. Mais au moment de «finir» son adversaire, il manque de force à cause de ce maudit steak qu'il n'a pu avaler. Le jeune récupère et lui passe le KO... Comme tout se passe en voix *off* dans la tête du vieux, j'avais suggéré à Manon d'engager comme acteur Gaëtan Hart, un ancien boxeur à la retraite. Un boxeur racé, technique, avec une gueule... Comme toujours, le réel revient par la porte d'en arrière pour nous pêter au visage. Après une retraite de six ans, Gaëtan Hart décide de remonter dans l'arène. Son adversaire sera Michel Galarneau, un jeune boxeur en pleine ascension... Avec Manon, on décide de plonger. Ouate de phoque. On laisse tomber la fiction, vive le documentaire. Adviennent que pourra.» (P. Falardeau)

«It all began with a project for a short fiction film by Manon based on a story by London, A piece of steak. It is the story of an ageing and tired boxer who faces a young challenger in the ring... The boxer doesn't have a «cenne». He dreams of eating a steak to regain his strength before the match... The reader follows the struggle in the old man's head : his youth, misery, hopes and life. He surprises the young boxer and takes the lead thanks to his experience. But when the moment of victory is at hand, he has no force left because of the cursed steak he had been unable to eat. The young man recovers and knocks him cold... Since all this takes place inside the old boxer's head, I suggested that Manon choose Gaetan Hart, a retired boxer as actor. An experienced boxer with technique and personality... As always, reality returns through the backdoor and slaps us in the face. Six years after retiring, Gaetan Hart decides to get back into the ring. His opponent - a young rising star, Michel Galaneau. Manon and I decided to plunge and make the film. [...] (P.F.)

Pierre Falardeau

Né en 1946. Etudes d'ethnologie à l'Université de Montréal où il réalise son premier documentaire court-métrage **Continuons le combat**. A écrit et réalisé **Le party**, 1989. A co-réalisé avec Julien Poulin : **Les Canadiens sont là**, 1973 ; **Le Magra**, 1975 ; **A force de courage**, 1975 ; **Pea soup**, 1978 ; **Speak white**, 1978 ; **Elvis Gratton** (fiction), 1981 ; **Les vacances d'Elvis Gratton** (fiction) ; **Pas encore Elvis Gratton** (fiction)

Manon Leriche

Etudes en communication. Assistante à la réalisation pour les informations télévisées. Journaliste. **Le Steak** est son premier film.



12 mars, 14h30 - Salle Garance
17 mars, 21h00 - Ciné-Beaubourg

STONE STEPS

Grande-Bretagne

21 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation et montage : **David Finch**
Images et son : David Finch, T. Selous
Production : **David Finch**, avec la participation de **Arts Council of Great Britain**
Distribution : **Effra Film**
50 Morat Street
London SW9 ORR - Grande-Bretagne
Tél. : (44-71) 735 4946
Télécopie : (44-71) 735 4946

«Les dalles du titre forment l'allée qui mène à la maison de mes grand-parents. C'est là qu'a été prise en 1963 la photo qu'on voit dans le film. Portraits de ceux qui y figurent. La mémoire que nous partageons donne un sens aux objets, mais nos souvenirs sont obstinés et ils ont leur vie propre. Pour aller plus loin, j'imagine une carte avec les personnes, les lieux et le temps : une famille, un vrai mythe.» (David Finch)

«The stones steps are at the front of the house where my grandparents lived. The photograph in the film was taken there in 1963.

Portraits of the people in it ; interviews. Shared memory makes sense of things, but our memories are stubborn and independent. To move on, I imagine a map of people, places and time : a family, a true myth.» (David Finch)

David Finch

Né en 1956. Vit à Londres. Etudes de littérature anglaise à Cambridge et de cinéma à Londres.

A réalisé notamment :
- **Man of stones**, 1989



19 mars, 20h30 - Salle Garance
20 mars, 16h00 - Ciné-Beaubourg

TAIGAN KANSALAIKIA

NOMADES DE LA TAÏGA

Finlande

150 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres anglais

Réalisation : **Heimo Lappalainen, Jouko Aaltonen**

Images : Pertti Veijalainen

Son et montage : Jouko Aaltonen

Production : **Illume Oy**

Pasilan puistotie 4 - SF-00240 Helsinki - Finlande

Tél./ Télécopie : (358-0) 148 1489

Distribution : **The Finnish Film Foundation**

Kanavakatu 12 - SF-00160 Helsinki - Finlande

Tél. : (358-0) 177 727 / Télécopie : (358-0) 177 113

Nikolai, Sacha, Svetlana, Galia... Différentes branches de la famille Archemku vivent au coeur de la Sibérie, sur la rive orientale de l'énisseï, dans l'infini de la taïga. Ce sont des Evenkis, éleveurs de rennes et chasseurs nomades. Au rythme des saisons, ils se déplacent dans la taïga avec leurs troupeaux. Leur mode de vie est encore traditionnel, mais la langue evenki ne cesse de s'affaiblir, car les enfants sont scolarisés en russe, et l'ancienne organisation clanique disparaît. C'est que le mode de vie evenki, une culture proche de la nature, ne concorde pas avec celui du reste de la société. A travers trois générations, le film présente le passé, le présent, et l'avenir de ce peuple. L'équipe de réalisation a suivi les principaux personnages dans leur quotidien aux différentes saisons.

Nikolai, Sasha, Svetlana, Pasha, Galia... Different branches of the Archemku family live in the heartland of Siberia, on the eastern side of the Yenisey river, in the midst of the endless taiga. They are Evenki (Tungus), nomadic reindeer herders and hunters. Following the different seasons of the year they roam the taiga with their reindeer. Their way of life is still traditional, even though the number of Evenki speaking people is diminishing the whole time and the old clan organization is vanishing. There is conflict between the Evenki way of life, a culture in close contact with Nature and the ways of the rest of society. Through three generations the film gives a picture of the past, the present and the future. The film crew lived with the main characters, closely following their lives during all the seasons.

Heimo Lappalainen

Né en 1944. Cinéaste, anthropologue à l'Université d'Helsinki, il est spécialisé dans la recherche en anthropologie visuelle. A réalisé :

- **Chronique d'un été finlandais** (co-réalisé avec Jouko Aaltonen), 1984

Jouko Aaltonen

Né en 1956. A exercé de nombreuses fonctions dans le cinéma, réalisateur, monteur, scénariste et producteur. A réalisé notamment :

- **Viimeinen huuto**, 1984

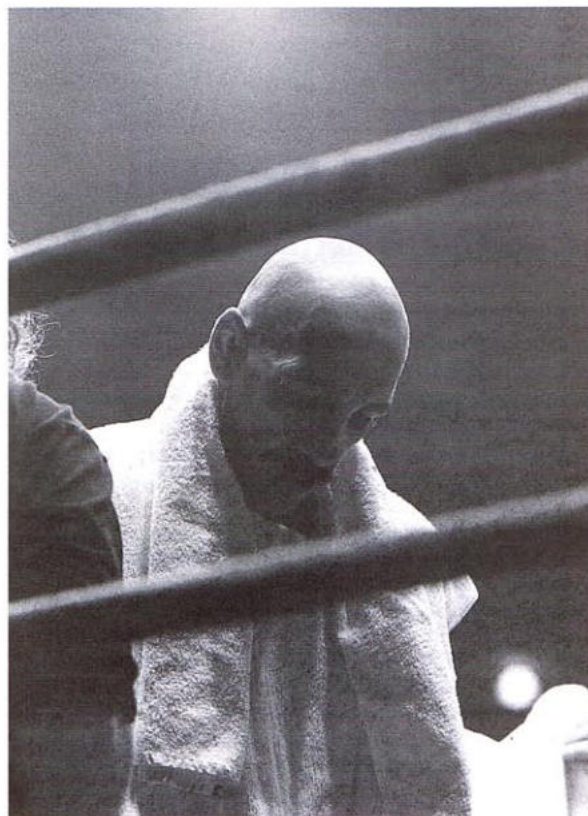
- **Halu, taito ja mahdollisuus**, 1987

- **Lento yli Suomenlahden**, 1990



14 mars, 14h00 - Salle Garance

18 mars, 20h00 - Studio 5



Le Steak (d.r.)



Stone steps (d.r.)



Taigan kansalaisia (d.r.)

TEATER ÅTTONDE DAGEN

LE THÉÂTRE DU HUITIÈME JOUR

Suède

78 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres anglais

Réalisation : **Bo Persson, Joanna Helander**
Images : Jacek Blawut, Jacek Petrycki
Son : Krzysztof Suchodolski
Montage : Ewa Smal, Dorota Wardeszkiewicz
Production : **Kino Koszyk / Svenska Film Institutet / Sveriges Television Kanal 1**
Kino Koszyk c/o Bo Persson
Eriksdalsgatan 38 - 11859 Stockholm - Suède
Tél. : (46-8) 640 20 56 / Télécopie : (46-8) 662 26 84
Distribution : **Svenska Film Institutet**
Box 27126 - 10252 Stockholm - Suède
Tél. : (46-8) 665 11 00 / Télécopie : (46-8) 662 26 84
Télex : 13326 FILMINSS

Fondé à Poznan en 1964, le "Théâtre du huitième jour" est une troupe expérimentale qui prend son matériau dans la vie même et travaille à partir d'improvisations dans un style expressionniste où le tragique le dispute au grotesque. Mêlé aux luttes politiques qui ont agité la Pologne depuis 1968, il fut toléré, censuré puis réprimé jusqu'à la proclamation de l'état d'urgence en 1981. En 1986, il fut interdit et présenta ses spectacles dans la clandestinité. Certains de ses membres furent alors emprisonnés, d'autres réussirent à passer à l'Ouest. Pendant cinq ans, les réalisateurs ont suivi les acteurs dans leurs tournées à travers l'Europe. Déchirements de la séparation et de l'exil, immenses espoirs suscités par les bouleversements politiques à l'Est, le théâtre se mêle à la vie dans une création artistique.

Founded in Poznan in 1964, the «Eighth day theatre» is an experimental group which draws its inspiration from life, working through improvisations to create an expressionist style, combining the tragic and the grotesque. Involved in the political struggles in Poland since 1938, the group was tolerated, censored and repressed up to the proclamation of the state of emergency in 1981. In 1986, it was banned and performed clandestinely. Some of its members were imprisoned, others managed to move to the West. The filmmakers followed the actors on their European tours for five years. Through the pain of separation and exile, the immense hopes raised by political changes in the East, theatre merges with life in artistic creation.

Joanna Helander

Née à Ruda, dans une famille juive polonaise. Etudes à Cracovie, interrompues en 1968 lorsqu'elle fut arrêtée pour avoir protesté contre l'invasion de la Tchécoslovaquie. Après avoir émigré en Suède, elle a entrepris des études de photographie à Gothenburg et a acquis une grande renommée en tant que photographe. A publié plusieurs livres de ses photos et réalisé plusieurs court-métrages.

Bo Persson

Metteur en scène de cinéma et de théâtre. A étudié à Rome et à Paris. A écrit plusieurs pièces de théâtre et scénarii.



14 mars, 14h00 - Studio 5
18 mars, 14h30 - Salle Garance

THE TENTH DANCER

Australie

52 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Sally Ingleton**
Images : Jennie Meaney
Son : Paul Finlay, Dean Gawen, Paul Schutze
Montage : Ken Sallows
Production : **Singing Nomads Productions**
32 Jackson Street
Northcote, Victoria - Australie
Tél. : (61-3) 482 1990
Télécopie : (61-3) 482 3935
Distribution : **BBC Enterprises**
Broadcasting House
Portland Place
London W1A 1AA - Grande-Bretagne
Tél. : (44-272) 742 344
Télécopie : (44-272) 238 104

De retour à Phnom Penh après la chute de Pol Pot, Em Theay, ancienne danseuse du Ballet Royal du Cambodge, est devenue professeur de la troupe, dont seulement une danseuse sur dix a survécu aux massacres des Khmers rouges. A travers son histoire, le film aborde la tragédie d'un pays martyrisé. Elle raconte sa vie de danseuse et de mère, et son indomptable détermination à préserver, coûte que coûte et à travers de terribles épreuves, les traditions artistiques séculaires dont elle est la mémoire vivante. C'est avec la même énergie qu'elle travaille maintenant à la renaissance du corps de ballet. «Maintenant j'ai la lumière pour revivre. Comme un arbre sur lequel les bourgeons commencent à reflourir.»

Em Theay, a former dancer at the Cambodia Royal Ballet, returns to Phnom Penh after the fall of Pol Pot, to become the teacher of the ballet company, among whom only one in ten dancers survived the Khmer Rouge regime. She tells the story of her life as a dancer and as a mother and of her ferocious determination to preserve the centuries-long artistic traditions of which she is the living custodian - whatever the cost and through harsh trials. With the same energy she now devotes herself to the revival of the ballet company. «Now I have the light to live. Just like a tree that is coming into bud and beginning to blossom.»

Sally Ingleton

Diplômée de l'école de cinéma et télévision de Swinburne en 1984, elle est cinéaste indépendante depuis neuf ans. Elle a travaillé pour la télévision australienne SBS en tant que réalisatrice et productrice et elle a produit et réalisé son propre film **Showmen** (1990).



18 mars, 17h30 - Salle Garance
20 mars, 17h00 - Studio 5



Taigan Kansalaisia (d.r.)



Teater Áttonde dagen (d.r.)



The Tenth dancer (photo : Ponch Hawkes)

T THAT FIRE WITHIN

Grande-Bretagne

62 mn - 1992

16 mm - couleur

sous-titres anglais

Réalisation, images, son : **Jet Homoet, Simon Wilkie**

Montage : Ewa J. Lind

Production et distribution : **National Film and Television School**

Beaconsfield Studios

Station Road - Beaconsfield

Bucks HP9 1LG - Grande-Bretagne

Tél. : (44-494) 67 1234

Télécopie : (44-494) 67 4042

Comme une chanson populaire, ce documentaire impressionniste nous présente la vie d'Aune, une simple paysanne vivant au Nord de la Namibie récemment indépendante. Alors que son mari travaille au loin, Aune élève leurs sept enfants, prend soin des récoltes et travaille avec les autres femmes du village. Ensemble, elles essaient d'améliorer des conditions sociales détériorées par des années de guerre.

Pragmatique, et sachant la communauté à l'aube de la catastrophe, conséquence d'une sécheresse prolongée, Aune, de ses rires, parvient pourtant toujours à «donner vie à la beauté». (Jet Homoet, Simon Wilkie)

Like a folk song this impressionistic documentary unfolds the life of Aune, a subsistence farmer living in the north of newly independent Namibia. While her husband is away working, Aune raises their seven children, tends her crops and works with the other women of her village. Together they try to improve social conditions damaged by years of war. A woman with a practical philosophy, knowing that the community faces disaster from prolonged drought, Aune still manages to «laugh beauty into life».

Jet Homoet

Née en 1958 à Vught (Pays-Bas). Etudes à l'Ecole d'Art de Rotterdam. Collaboration à différents documentaires. Depuis 1988, étudie le documentaire à la NFTS.

Simon Wilkie

Né en 1959 à Edimbourg. Etudes à l'Université de Bristol. Assistant opérateur, puis opérateur. Etudie le cinéma (cameraman) à la NFTS depuis 1988

Ensemble ils ont réalisé :

- **Julia and Sheila**, 1988

- **Just look at Chico**, 1989

- **Keta**, 1990

- **Not my living self**, 1991



13 mars, 14h30 - Salle Garance

17 mars, 20h00 - Studio 5

THESE HANDS

Tanzanie

45 mn - 1992

16 mm - couleur

Film sans paroles

Réalisation : **Flora M'mbugu-Schelling**

Images : Suleiman Kissoky

Son : John N'dumbalo

Montage : Evodia Mdomde

Production : **Flora M'mbugu-Schelling / Dieter Schelling**

Box 3616

Dar es Salaam - Tanzanie

Tél. : (255) 51 41 961

Distribution : **Flora M'mbugu-Schelling**

Box 3616

Dar es Salaam - Tanzanie

Tél. : (255) 51 41 961

Dans une carrière de Tanzanie, pour un salaire de misère, des femmes brisent des pierres à la main, tandis qu'un peu plus loin les hommes utilisent de gros engins. Beaucoup de ces femmes sont des réfugiées venues du Mozambique avec des enfants dont elles sont l'unique soutien.

Monotonie des journées, va-et-vient lancinant des marteaux, parfois accompagné d'un chant ou d'une danse, blessures ou accidents. «Ces mains peuvent me nourrir, m'habiller, me laver et m'enterrer.»

In a quarry in Tanzania, women break stones with their hands for a pittance, while men use machines to do the same job. Many of these women are refugees from Mozambique and are the sole support for their children. Monotonous days and the obsessive hammer blows, punctuated sometimes by a song or a dance, if not an injury or accident. «These hands can feed me, clothe me, wash me and bury me».

Flora M'mbugu-Schelling

Etudes de journalisme en Tanzanie. Photographe de presse pendant un an, puis photographe de studio. Etudes audiovisuelles à Stuttgart.

A réalisé :

- **Kumekucha**, 1987

- **Shida and Matatizo**, 1993



14 mars, 14h00 - Studio 5

18 mars, 14h30 - Salle Garance

TIME STANDS STILL

Grande-Bretagne

10 mn - 1992

16 mm - couleur

sous-titres anglais

Réalisation et son : **Simon Everson, Urszula Urbaniak**

Images : Simon Everson

Montage : John Burgan

Production et distribution : **The National Film and Television School**

Beaconsfield Studios

Station Road - Beaconsfield

Bucks HP9 1LG - Grande-Bretagne

Tél. : (44-494) 67 1234

Télécopie : (44-494) 67 4042

Quelques baraques grises dans la campagne anglaise. C'est le dernier des camps d'hébergement temporaire qui ont abrité en Grande-Bretagne jusqu'à trente mille anciens combattants polonais et leurs familles au lendemain de la seconde guerre mondiale. Cent-dix octogénaires l'habitent encore, originaires, pour la plupart, de la partie orientale de la Pologne, annexée par l'URSS après les accords de Yalta. Ils ont tous souffert du stalinisme et du nazisme. Ils souffriront jusqu'au bout d'être sans foyer et sans patrie.

A few grey buildings in the English countryside. This is the last of temporary camps in Britain where up to thirty thousand former Polish resistance fighters and their families found refuge in the wake of the second world war. 110 eighty-year olds still live there - most of them hail from eastern Poland, annexed by the U.S.S.R. after the Yalta agreement. They had been victims of Stalinism and Nazism. Now, without country or home, there is no end in sight to their suffering.

Simon Everson

Etudes d'art graphique (photographie, vidéo, 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** (co-réalisation), 1988
- **Room to live** (co-réalisé avec Marian Stoica), 1991

Urszula Urbaniak

Née le 27 décembre 1962 à Oswiecim, Pologne. Etudes de réalisation à l'Université de Silésie, puis à l'école de Lodz depuis 1988.

A réalisé :

- **Czerwony Kapturek**, 1988
- **Oczekiwanie** (Attente), 1989
- **Chlod** (Foideur), fiction, 1989
- **50 Jahre danach im herzen Europas**, 1990



17 mars, 14h30 - Salle Garance

19 mars, 20h00 - Studio 5



That fire within (d.r.)



These hands (d.r.)



Times stands still (d.r.)

U V

L'UKRAINE À PETITS PAS

Suisse

105 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation, images et montage : **Frédéric Gonseth**

Son : Frédéric Gonseth, Fred Kohler

Production et distribution : **Frédéric Gonseth**

1525 Seigneux

Suisse

Tél. : (41-0) 37 642 246

Télécopie : (41-0) 37 64 19 03

Catherine Azad, dont la grand-mère a quitté l'Ukraine en 1932, effectue un retour aux sources, accompagnée de sa fille de dix ans et de son mari Frédéric Gonseth, réalisateur et cameraman. Afin d'approcher de plus près la réalité, c'est à pied qu'ils parcourent la campagne ukrainienne, tandis qu'un âne transporte leur matériel. Ils nouent des relations d'amitié, échangent avec les paysans. Au hasard des rencontres, remontent les souvenirs des années terribles, de la famine et de la répression. On sent aussi les difficultés du changement, la décomposition des structures économiques, les inquiétudes du présent, la crainte de l'avenir.

Catherine Azad, whose grandmother left Ukraine in 1932, returns to her roots, accompanied by her ten year old daughter and her director-cameraman husband, Frédéric Gonseth. In order to get a real feel for the place, they travel the Ukrainian countryside on foot, their material transported by a donkey. Talking to the peasants, they develop friendships. The encounters throw up memories of terrible years gone by, of famine and repression. The film also evokes the problems of change, the disintegration of economic structures, the worries of the present and the fear of the future.

Frédéric Gonseth

Né en Suisse. Etudes de sociologie, formation de journaliste. Réalise dès l'âge de 15 ans plusieurs fictions et documentaires. Collabore à la télévision suisse romande. Auteur producteur indépendant depuis 1989.

A réalisé :

- **La facture d'orgue**, 1980

● ■

15 mars, 14h30 - Salle Garance
18 mars, 18h00 - Ciné-Beaubourg

VALENCIA DIARY

Australie

108 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation et images : **Gary Kildea**

Son : Fruto Corre / Montage : Gary Kildea, Les McLaren

Production: **Australian Film Commission/Gary Kildea** avec la participation de **AB/BBC (U.K.)/Australian National University Australian Film Commission**

8 West Street North Sydney - Box 3984 - Sydney NSW 2001

Tél. : (61-2) 925 7333 / Télécopie : (61-2) 959 5403

Distribution : **Ronin Films**

P.O. Box 1005 - Civic Square - Canberra - ACT 2608 Australie

Tél. : (61-6) 248 0851 / Télécopie : (61-6) 249 1640

Un haut plateau de Mindanao, au Sud des Philippines, à la veille de la chute du régime Marcos. Dans cette région agitée par de perpétuelles tensions entre les forces démocratiques et l'armée, la campagne électorale bat son plein, et Imelda Marcos mobilise son charme pour séduire les foules et résister à l'avance de Cory Aquino, candidate surprise de l'opposition. Pendant plusieurs années, Gary Kildea a partagé l'intimité du petit village de Sinawayan, où se sont installés beaucoup de petits paysans réfugiés des régions dévastées par la famine. L'essentiel du film est fait des réflexions et réactions des gens simples, parmi lesquels se détachent plusieurs figures : Rogel et Aida Gonzales, récemment installés à Sinawayan où ils cultivent le riz, ou encore le père Rino, le prêtre qui parcourt le district sur sa mobylette, et qui, inlassablement, au mépris des forces de l'ordre et au péril de sa vie, prêche le message évangélique de justice et d'amour. Afin de serrer au plus près le retentissement des événements, la dramaturgie est centrée sur le compte à rebours du dernier mois qui précède l'élection, et le tournage vidéo 8 relaie le film 16mm pour tenir la chronique de ce petit village bouleversé par la grande histoire.

The central plateau of Mindanao island in the southern Philippines on the eve of the collapse of the Marcos regime. The perpetual tension between the army and democratic forces is accentuated by election fever, as Imelda Marcos gets onto the campaign trail, close on the heels of Cory Aquino, surprise opposition challenger. Gary Kildea has lived for years with the people of the village of Sinawayan, to which dozens of farmers migrated fleeing famine devastated regions. Most of the film is woven around comments and reactions from simple people, notably rice farmers Rogel and Aida Gonzales, recently relocated in Sinaya-wan, and Father Rino, who zips around the country on his motor-bike, preaching against political and military abuses in the name of Heaven. A film in the «direct caméra» mode, it inbeds individual lives in History with universal resonance.

Gary Kildea

Né en 1948. Travaille dans le cinéma depuis 1965. Indépendant depuis 1977. A contribué comme cameraman, ingénieur du son ou monteur à de nombreux films ethnographiques, notamment en Nouvelle-Guinée. A collaboré, entre autres, avec Les McLaren, Ian Dunlop et Dennis O'Rourke. A réalisé ou co-réalisé: **Bugla Yunggu**, 1972 ; **Bilong Living Bilong Oi**, 1973 ; **Trobriand Cricket**, 1974 ; **Where do we go from here ?**, 1976 ; **Ileksen**, 1978 ; **Celso and Cora**, 1983

● ■

17 mars, 14h30 - Salle Garance
19 mars, 20h00 - Studio 5

VERANDEREN

CHANGER

Pays-Bas

70 mn - 1992

16 mm - couleur

sous-titres anglais

Réalisation : **Ireen van Ditschuyzen**

Images : Peter Brugman, Deen van der Zaken, Jules van den Steenhoven

Son : Clous van Mechelen

Montage : Eva Reisel, Annemiek Streng

Production et distribution : **TV Dits Bv**

Plantage Kerklaan 36

1018 CZ Amsterdam - Pays-Bas

Tél. : (31-20) 638 27 26

Télécopie : (31-20) 638 2856

L'itinéraire des transsexuels soulève beaucoup de problèmes, même dans une société permissive comme celle des Pays-Bas, qui a pourtant mis en place des structures adaptées.

Le film présente plusieurs cas, en s'intéressant surtout au rapport des transsexuels avec leur entourage. Il s'attache plus particulièrement au personnage de Ko, reporter à la radio et père de deux enfants, qui devient peu à peu Corinne, soutenu dans sa démarche par un père tendre et compréhensif, quoique profondément troublé. Devant les difficultés qu'il/elle rencontre dans son milieu professionnel, pourtant bienveillant au départ, et la solitude qu'elle finit par ressentir douloureusement, surgit la question essentielle, sur laquelle le spectateur s'interroge : A-t-elle trouvé la plénitude et assumé le destin qu'elle s'est choisi?

The lifestyle of transvestites poses several problems even in a permissive society like the Netherlands, where a special clinic has been opened.

Several cases are presented in the film, which focuses more on the relationship between transvestites and the people around them. Ko, a radio reporter and father of two children, slowly becomes Corinne. He has the support of an understanding father, despite the difficulties in dealing with such a situation. Given the problems he/she encounters at work with her colleagues, though well-disposed initially, and the painful solitude she ends up feeling, an essential question arises - has she found a sense to her life and assumed the destiny she has chosen ?

Ireen van Ditschuyzen

Réalise des documentaires traitant généralement des évolutions de la société à travers la vie de quelques personnes.

A réalisé récemment :

- **In de war** (Confus), 1986
- **Verdwaald** (Perdu), 1987
- **Overleven** (Survie), 1990
- **Vergeten** (Oublié), 1991



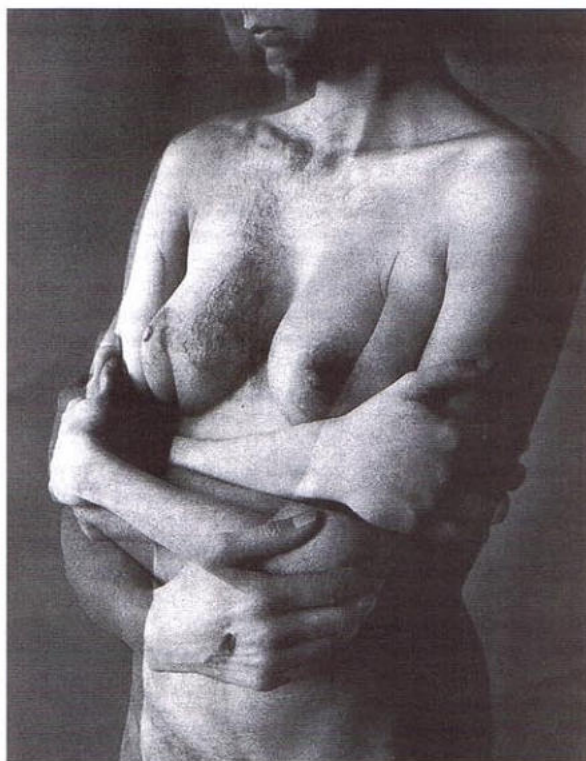
15 mars, 17h00 - Studio 5
19 mars, 14h30 - Salle Garance



L'Ukraine à petits pas (d.r.)



Valencia diary (d.r.)



Veranderen (d.r.)

WEN DIE GÖTTER LIEBEN

AIMÉS DES DIEUX

Autriche

35 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres anglais

Réalisation : **Johannes Holzhausen**
Images : Joerg Th. Burger
Musique : Sax Brunn
Montage : Goran Rebic
Production : **Johannes Holzhausen / Hochschule für Musik und Darstellende Kunst**
Metternichgasse 12 - A-1030 Vienne - Autriche
Tél. : (43-1) 712 12 41
Distribution : **Sixpack Film**
c/o Aktion Film - Neubaugasse 25/II/3
A-1070 Vienne - Autriche
Tél. : (43-1) 93 24 37/15 / Télécopie : (43-1) 52 33 971

D'un café à la fête foraine, dans une atmosphère *viennoise*, le film approche la vie de deux êtres malmenés par l'existence et sauvés par leur relation amoureuse. «De l'autoportrait d'un comédien raté, on passe aux petites histoires que raconte sa compagne Kathi. Ils forment un couple inégal, une communauté où l'un a besoin de l'autre pour son salut. Tandis que Bertl, l'ex-clochard et le «comique né auquel un destin a été imposé» contrôle souverainement le récit de son histoire, Kathi, qui n'est jamais sortie de l'enfance, se souvient avec des babils d'enfant des cauchemars ordinaires et quotidiens de sa vie : de sa mère qui l'a faite enfermer «chez les fous», du beau-père, de l'amant brutal qui après l'avoir battue jusqu'à l'inconscience lui a tatoué son nom sur le bras. Flash-back d'un moment de bonheur sur un passé malheureux. Et rien qui prête à sourire.» (Robert Weixlbraumer).

Moving from café to fun fair in a typically Viennese setting, the film is about the life of two people fate has done ill by, yet who pull through thanks to their love for each other. «It is an arrangement of recollections of the would-be entertainer Albert Fortelka and the short stories of his companion Kathi. An unlikely pair, a partnership in which each needs the other to save him or herself. While Fortelka, the former hobo and «born comedian who was thrust into destiny» carefully orchestrates the details and recollections of his life, we also get the childlike remembrances of Kathi. Kathi, who never grew up, tells us of the daily and ordinary nightmares of life : her mother who sent her off to «the crazy house», the step father, the brutal lover who beat her unconscious and then tattooed his name on her arm. Looking back from a happy life to a darker and unhappy past. And nothing to smile about.» (Robert Weixlbraumer)

Johannes Holzhausen

Né en 1960 à Salzbourg. Vit et travaille à Vienne depuis 1980. A réalisé :
- **Wopa Bank**, 1984
- **So wollen wir die Kunstlawine stoppen**, 1984
- **Art and Concepts of Art**, 1985
- **Family Portraits**, 1989
- **Märchen von einem**, der Auszog, 1990

●
15 mars, 20h30 - Salle Garance
18 mars, 17h00 - Studio 5

ZAFARAN

SAFRAN

Iran

40 mn - 1992
16 mm - couleur

Réalisation : **Ebrahim Mokhtari**
Images : Reza Jalali
Son : Mehdi Azadi
Montage : Mohsen Abdolvahab
Production : **Rassaneh Pouya / Coopérative de Safran du Khorasan**
Distribution : **Farabi Cinema Foundation**
55 Sie Tir Ave.
11358 Teheran - Iran
Tél. : (98-21) 671 010
Télécopie : (98-21) 678 155

Culture fragile et fugace, le safran exige beaucoup de peine. Un paysan du désert oriental de l'Iran nous fait ici suivre tout le cycle de la plante, depuis la préparation du sol jusqu'à la vente au grossiste. Le film est traité dans un style visuel exubérant, évocateur des miniatures persanes.

Saffran is a fragile and elusive plant to grow and requires careful attention. A peasant from the eastern desert of Iran takes us through the whole growth cycle of the plant, from readying the earth to the time it is sold. A visually exuberant style, evocative of Persian miniatures characterises the film.

Ebrahim Mokhtari

Né en 1941. Diplômé de l'Ecole de cinéma et de télévision en 1971. A travaillé comme assistant réalisateur pour deux séries télévisées, puis a réalisé des films documentaires pour l'IRIB.

A réalisé notamment :
- **Jockey**
- **Caviar**
- **Le Pain du Balouchistan**
- **Les Fermiers**

●
15 mars, 17h00 - Studio 5
19 mars, 14h30 - Salle Garance



Zafaran (d.r.)



Wen die Götter lieben (d.r.)



L'Ukraine à petits pas (d.r.)



**PANORAMA DE LA
PRODUCTION FRANÇAISE**

BABELVILLE

55 mn - 1992
vidéo Beta - couleur

Réalisation : **Philippe Baron**
Images : Phillippe Baron, Mickael Hoare
Son : Claude Val
Montage : Agnès Brucker
Production : **Le Point du Jour**
38, rue Croix-des-Petits Champs
75001 Paris
Tél. : (33-1) 47 03 40 00
Télécopie : (33-1) 47 03 39 48

Belleville, au nord-est de Paris, est actuellement la proie des démolisseurs. En même temps que progresse la rénovation immobilière activement soutenue par la mairie, c'est tout le tissu social et toute la physionomie humaine d'un vieux quartier populaire qui disparaissent. Une réalité particulièrement cruelle pour les personnes âgées qui y ont toujours vécu, les petits commerçants, comme Fanfan Lajoie, et les nombreux immigrés dont les ressources ne leur permettent pas de continuer à habiter un lieu qu'ils ont marqué de leurs traditions et de leur culture.

Belleville, in northeast Paris is currently being demolished. The renovation, actively backed by the City council, implies the disappearance of the entire social fabric and human physiognomy of an old working class district. A grim reality, particularly for the old people who have always lived there, the small shopkeepers like Fanfan Lajoie and the dozens of immigrants whose income makes it impossible for them to continue living in an area on which they have left the imprint of their tradition and culture.

Philippe Baron

A réalisé :

- **Endoume la folie**, 1990
- **Le Mystère des jumeaux**, 1990
- **La Grande échappée**, 1992
- **L'Or dans la peau**, 1993

■
13 mars, 17h00 - Petite Salle
17 mars, 14h00 - Petite Salle

LA CHAISE, LA VACHE ET LA CHARRUE

53 mn - 1992
16 mm - couleur

Réalisation : **Jean Lefaux**
Auteurs : Jacques Rémy, Jean Lefaux
Images : Maurice Perrimond, Jacques Gaudin, Marc Seferchian
Son : Pascal Roussel, Xavier Vauthrin, Laurent Malan
Montage : Pascale Huter
Production : **INA / La SEPT**, avec la participation du **CNC** et du **ministère de la Culture** (Mission du Patrimoine)
Distribution : **INA**
4, avenue de l'Europe
94366 Bry-sur-Marne Cedex
Tél. : (1) 49 83 26 90
Télécopie : (1) 49 83 25 90

Au moment de prendre sa retraite, un couple d'agriculteurs du Perche vend aux enchères, dans la cour même de la ferme, objets, meubles, outils et bétail. Avec son ambiance particulière, tenant à la fois de la foire et de la fête, ses crieurs au verbe haut, la nombreuse assistance des voisins, la vente est un événement rituel qui représente, pour les exploitants, l'aboutissement d'une vie professionnelle, et pour la famille, le temps des nostalgies et des bilans.

About to retire, a farming couple in the Perche region auction their belongings in the farmyard itself - objects, furniture, tools and cattle. With its distinctive atmosphere, a cross between fair and fun, the auctioneers cries and neighbourly goodwill, the sale is an event. For the farmers, it is the culmination of a lifetime of work, and for the family, a time of nostalgia and taking stock.

Jean Lefaux

Né en Loire-Atlantique en 1943. Commence à filmer en 1961, particulièrement en milieu rural.

A réalisé :

- **Ecoute Joseph nous sommes tous solidaires**, 1968
- **De sol a sol**, 1976
- **Morts à 100 %**, 1980
- **Tras-as-historias (récits de terre)**, 1987
- **Pessoa, l'inquiéteur**, 1990
- **Vinho verde/O sonhador/Fabula muda**, 1991
- **Architecture, Siza**, 1993

■
14 mars, 20h00 - Petite Salle
21 mars, 18h00 - Ciné-Beaubourg

DAMES DE CŒUR

18 mn - 1992
vidéo - couleur

Réalisation et images : **Virginie de Véricourt**

Son : Edouard Hills-Aziff

Montage : Laurence Attali

Production : **Ateliers Varan**

6, impasse Mont-Louis

75011 Paris

Tél. : (33-1) 43 56 64 04

Télécopie : (33-1) 43 56 29 02

Juives tunisiennes, elles étaient «copines» d'enfance et de collège à La Goulette. Les unes ont fait un mariages d'amour, les autres pas. Restées veuves ou seules, elles habitent le même immeuble parisien, et égrènent autour de parties de cartes les souvenirs des années passées. Elles partagent toujours la même complicité, et aujourd'hui elles n'ont plus de secrets.

Tunisian Jews, the women were childhood friends or classmates in the La Goulette college. Some of them married for love, others didn't. Widowed or single, they all live in the same Parisian building and sift through memories of the past over games of cards. The old complicity still exists and today they have no more secrets from each other.

Virginie de Véricourt

Dames de cœur est sa première réalisation.

■
13 mars, 14h00 - Petite Salle
19 mars, 17h00 - Petite Salle



Babelville (d.r.)



La Chaise, la vache et la charrue (d.r.)



Dames de cœur (d.r.)

DERNIER ROUND À TIMES SQUARE

26 mn - 1992
vidéo Beta - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Laurent de Bonnerive, Jean-Paul Miotto**
D'après un sujet de : Laurent de Bonnerive, Stéphane Gambier
Images et son : Jean-Paul Miotto
Montage : Fabrice Tessier
Production : Rail Production / MCV Service
Distribution : **Rail Production / Pro- Serv TV**
5-7, rue Paul Bert
93400 Saint-Ouen
Tél. : (1)40 12 34 70
Télécopie : (1) 40 11 48 25

Ultime vestige de la grande époque du Madison Square Garden, la dernière salle de boxe de Manhattan va bientôt fermer. Dans la dure réalité new-yorkaise, elle représentait pour bien des jeunes l'espoir d'une vie meilleure, de la célébrité ou de la fortune. A travers la vie quotidienne de cette salle avec ses habitués, entraîneurs, managers, anciens boxeurs, champions en pleine gloire ou en herbe, le film est un hommage à un monde mal connu et à la réalité d'une passion.

The last of Manhattan's boxing clubs, the ultimate vestige of the Madison Square Garden period is to close down. For many young people living in the harsh reality of New York, it symbolised the hope for a better life, of fame and fortune. The film explores the daily routine in the club and those who frequent it - trainers, managers, former boxers, champions at the height of the career or about to retire. Hommage to a little known world and to the passion for boxing.

Laurent de Bonnerive

A travaillé aux Etats-Unis de 1985 à 1991 comme éclairagiste sur des longs métrages puis comme assistant-réalisateur sur des documentaires.

Dernier round à Times square est sa première réalisation.

Jean-Paul Miotto

Depuis 1983, chef-opérateur et cadreur de courts et longs métrages, reportages et documentaires, et réalisateur de films institutionnels.

A réalisé :

- **Requin** (fiction), 1988
- **Les visiteurs du square**, 1990
- **Roumain trop humain**, 1990
- **Indios alzaos**, 1991



13 mars, 17h00 - Petite Salle
17 mars, 14h00 - Petite Salle

ISRAËL OPUS 40

DESCRIPTION D'UNE GÉNÉRATION

93 mn - 1992
16 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Emil Weiss**
Images : Alain Solomon
Son : Claude Val
Montage : Sabine Franel
Production : **M.W. Productions / INA**
Distribution : **M.W. Productions**
25, rue Saint-Sébastien
75011 Paris
Tél. : (1) 48 05 93 80
Télécopie : (1) 48 05 06 63

Le réalisateur, qui vit en France depuis un quinzaine d'années, retourne en Israël, son pays d'origine, à la recherche d'amis qui furent ses collègues de kibboutz à la fin des années soixante. A travers les témoignages de ces neuf personnes, le film propose un «état des lieux» de l'Etat d'Israël, tel qu'il est perçu par les Israéliens de la première génération. Dans la diversité des itinéraires de ceux qui, il y a vingt-cinq ans, partagèrent des valeurs et des idéaux communs, dans l'évolution de leurs expériences, se dessine en filigrane la complexité et le devenir de la nation et de l'identité israéliennes.

The director, who has lived in France for the last fifteen years, returns to Israel, his home country, in the search of friends, former colleagues at the kibbutz at the end of the sixties. A certain picture of the state of Israel emerges through the testimonies of these nine people - how the country is perceived by first generation Israelis. The film reflects the diversity of routes taken by people who, twenty five years ago, shared the same values and ideals. The accounts of their experiences highlight the complexity and future of a nation and of Israeli identity.

Emil Weiss

A réalisé :

- **Falkenau vision de l'impossible**, 1988
- **Tell me Sam**, 1989
- **Nul n'est prophète en son pays - Y. Leisovitz**, 1991

12 mars, 20h00 - Petite Salle
19 mars, 18h00 - Ciné-Beaubourg

LES JARDINETS DIONYSIENS

50 mn - 1992
16 mm - couleur

Réalisation : **Denis Gérault**
Images : Jacques Falck
Son : Pascal Després
Montage : Valery-Anne Sarcy
Production : **Sirius Films** avec la participation de **Lieurac production, Ministère de l'environnement, Caisse des Dépôts et Consignations, Secrétariat d'Etat au plan, DRAC Ile-de-France**
Distribution : **Sirius Films**
93, rue de Maubeuge
75010 Paris
Tél. : (33 1) 44 73 46 33 / 48 05 05 75
Télécopie : (33 1) 40 21 90 72

Nichés dans les douves du Fort de l'Est, entre les cités et l'autoroute, les jardins ouvriers apparaissent comme une tache de couleur sur la grisaille des banlieues. C'est là que Jean, Gilbert, Jean-Pierre et les autres jardiniers occupent leurs loisirs à façonner, avec bonheur, leur univers végétal. C'est là que Pascal et Marie-Albine retrouvent le goût de leur enfance et de leur terroir perdus. Expression d'une authentique culture populaire, ils représentent un microcosme de liberté et de sociabilité où se côtoient jeunes et vieux, provinciaux et immigrés, dans un espace réparateur.

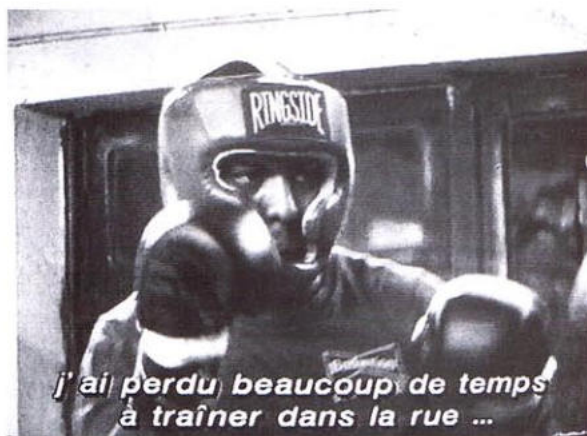
Snugly held in the ditches of Fort de l'Est, between the housing estates and the motorway, the workers' gardens are a splash of colour in the greyness of the suburbs. This is where Jean, Gilbert, Jean-Pierre and other gardeners spend their free time, joyfully cultivating a vegetal universe. Where Pascal and Marie-Albine reconnect with their lost childhood and memories of native soil.
An authentic expression of popular culture, the gardens are a microcosm of freedom and sociability, where young and old, country folk and immigrants breathe the same regenerating air.

Denis Gérault

Né le 30 mai 1956 à Vincennes. Etudes de cinéma à l'Ecole des Métiers de l'Image CFT Gobelins, puis au laboratoire audiovisuel de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. Etudes de sociologie et d'ethnologie. Régisseur, puis assistant-réalisateur sur une douzaine de films.

Les Jardinets dionysiens est sa première réalisation.

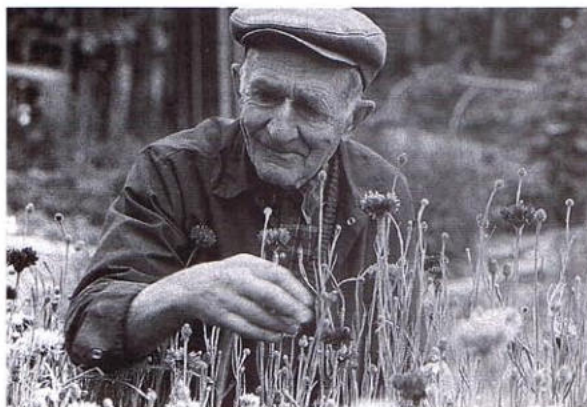
■
14 mars, 20h00 - Petite Salle
21 mars, 18h00 - Ciné-Beaubourg



Dernier round à Times Square (d.r.)



Israël opus 40 (d.r.)



Les Jardinets dionysiens (d.r.)

MÉMOIRE DU VOYAGE

55 mn - 1992
vidéo Beta - couleur

Réalisation : **Cheikh Djemaï**
Images : Robert Millié, Pascal Lemoal, Jean-Michel Humeau
Son : Boghos Minassian
Montage : Pierre Guichard
Production : **Productions de la Lanterne / C.C.R.A.V.**
Distribution : **Productions de la Lanterne**
8, avenue de la Porte de Montrouge
75014 Paris
Tél. : (1) 45 39 47 39
Télécopie : (1) 45 39 02 96

Gitans, Manouches ou tziganes, les gens du voyage inspirent encore la méfiance ou le rejet. Le film explore le monde de ces Français méconnus et encore trop souvent mal-aimés, en butte dans leurs rapports avec les sédentaires à toutes sortes de problèmes : documents d'identité complexes et non valables aux frontières, difficultés de stationnement et de scolarisation, entre autres. A travers portraits et témoignages, il permet d'approcher la culture et la mémoire d'un peuple qui, s'il affirme avec vigueur qu'il a su évoluer et s'adapter à la société moderne, préserve farouchement sa langue, ses traditions et son mode de vie nomade.

Gitans, Manouches or Tsigans, the gypsies still elicit distrust or rejection. The film explores the world of these French people, little known and still unloved, and the difficulty of their relations with sedentary society : complicated identity papers that are invalid at border crossings, problems of parking, schooling to mention only a few. Portraits and testimonies introduce us to the culture and memory of a people, passionate defenders of their language, traditions and nomadic way of life. The film also shows how they have been able to evolve and adapt to modern society.

Cheikh Djemaï

Etudes de cinéma à l'université de Paris VIII. Réalisateur pour FR3. A réalisé un court-métrage de fiction **La nuit du doute** (1990).

14 mars, 14h00 - Petite Salle
17 mars, 17h00 - Petite Salle

PARTIR ACCOMPAGNÉ

52 mn - 1992
vidéo Beta - couleur

Réalisation et son : **Emmanuel Audrain**
Images : Jean-Jacques Mrejen
Montage : Jane Darraux
Production : **iO production / FR3 Bretagne**
iO production
187, rue du Temple
75003 Paris
Tél. : (1) 42 77 86 26
Télécopie : (1) 42 77 76 81

Depuis quelques années, notre société s'interroge sur la place que nous faisons au temps du mourir. Eclatement géographique des familles, étroitesse des logements... Soixante-dix pour cent des Français meurent à l'hôpital, mais combien peuvent en ces ultimes moments tenir une main amie? Le film suit la vie quotidienne de la première unité de soins intensifs française, celle de l'Hôpital de la Cité Universitaire à Paris. Il recueille la parole des malades, de leurs proches, celle des soignants et des bénévoles. Ils parlent de respect, de dignité et d'amour.

The question has been asked for some years now - what value do we attach to the time and place of dying? Families geographically dislocated, crowded apartments... seventy percent of the French die in hospital, but how many of them have a friendly hand to hold in their last moments? The film shows the routine in the first French intensive care unit in Paris' Cité Universitaire hospital. Comments from the ailing, their near and dear, hospital personnel and volunteers. They all talk of respect, dignity and love.

Emmanuel Audrain

A réalisé :
- **Boléro pour le thon blanc**, 1986
- **Sauveteurs**, 1987
- **Mémoire des îles**, 1989

13 mars, 14h00 - Petite Salle
19 mars, 17h00 - Petite Salle

PLAISIR EN FRANCE

52 mn - 1992
vidéo Beta - couleur

Réalisation : **Bernard Cuau**
Images : Josef Ort-Snep, Jérôme Blumberg
Son : Dominique Lambert, J.-L. Audy
Montage : Eva Houdova
Production : **Bernard Cuau / CNRS images média / FEMIS** avec la participation du **CNC**
Bernard Cuau
65, rue du Moulin-des-Prés - 75013 Paris
Tél. : (33-1) 45 89 34 41
Télécopie : (33-1) 44 27 69 64

Atroce ironie des mots...Les Petits Prés, à Plaisir dans les Yvelines, ainsi se nomme une institution de long séjour où échouaient, à vingt, quarante ou soixante ans ceux qui n'avaient de place nulle part : anciens enfants de l'assistance publique, personnes affectées d'un handicap mental ou social.

Pour la plupart des pensionnaires, entrer à l'hôpital équivaut encore à une condamnation à vie. Car on ne sort pas de cette maison. C'est Christian Laurent, amené là par sa mère à l'âge de dix-sept ans, qui dit le vide et le désespoir d'un lieu où il n'attend que la mort.

Exceptionnellement, trois couples d'ex-pensionnaires ont pu faire la découverte du monde extérieur : Jean-Claude, Marie-Louise et les autres apprennent à se prendre en charge, grâce à la tendresse et l'amour qui leur redonnent le goût de vivre. Mais ils n'oublient pas les années terribles passées aux Petits Prés.

Bitter irony of language... Les Petits Prés (small meadows) in Plaisir (pleasure) in the Yvelines department, is the name of a long-term stay institution for people of twenty, forty or sixty with no place to go - former inmates of childrens'homes, people suffering from mental or social handicaps. For the majority, entering the hospital means a life sentence. There's no way out of this institution. Christian Laurent, brought here by his mother at the age of seventeen, describes the emptiness and despair in a place where he only awaits death. Only three couples formerly in the institution, manage to encounter the world outside : Jean-Claude, Marie-Louise and the others learn to take their lives in charge : tenderness and love gave them back a taste for life. But they have not forgotten the terrible years spent in the Petits Prés.

Bernard Cuau

Ecrivain, homme de théâtre, journaliste, critique de cinéma, enseignant. A collaboré avec Pierre Schaeffer au Service de la Recherche de l'ORTF. A réalisé, entre autres :

- **Nanterre un jour**
- **La Saisie**, 1983
- **Paroles d'homme**, 1984
- **Mais les mots comptent beaucoup**, 1985
- **L'Affaire Riesmann**, 1989
- **C'est un homme qui n'a jamais existé**, 1991

■
14 mars, 14h00 - Petite Salle
17 mars, 17h00 - Petite Salle



Mémoire du voyage (d.r.)



Partir accompagné (d.r.)



Plaisir en France (d.r.)

PR LES POUSSINS DE LA GOUTTE D'OR

52 mn - 1993
vidéo Beta - couleur

Réalisation : **Jean-Michel Carré**
Images : Gilles Clabaut, Thierry Ducom
Montage : Sarah Matton
Son : Jean-Paul Guirado, Cathy Iglésias
Production : **Films Grain de Sable / La SEPT**
Distribution : **Films Grain de Sable**
206, rue de Charenton
75012 Paris
Tél. : (33-1) 43 44 16 72
Télécopie : (33-1) 40 19 07 56

«*Les Poussins de la Goutte d'Or* c'est d'abord une équipe de football, des enfants, un quartier, une histoire. Ensuite, pendant une année scolaire, c'est l'équipe de tournage qui tente de suivre le quotidien de ces enfants, issus pour la plupart de familles immigrées. Chronique d'un vécu parisien et pourtant «différent»... Moussa, Benta, Mohammed, malgré la drogue, les immeubles en démolition, la violence, nous entraînent dans leurs matches, leur vie et leur univers». (Jean-Michel Carré)

"*First and foremost, Les Poussins de la Goutte d'Or are a football team, children and their story in their town area. Then, for a whole school year, it is a film crew who try to follow the daily lives of these children, for the most part from immigrant families. The story of Parisian lives, yet so "other"... Moussa, Benta, Mohammed take us to their matches, into their life and universe, despite drugs, the buildings that are being demolished and the violence.*"
(Jean-Michel Carré)

Jean-Michel Carré

Né le 26 juillet 1948 à Paris. Etudes à l'IDHEC de 1969 à 1973. Crée un collectif de production et de distribution, Le Grain de Sable en 1975. Participe à la création de la Bande à Lumière en 1985. Enseigne la réalisation et la prise de vue à la FEMIS, l'ESEC et l'INA. A aussi réalisé des films d'entreprise et de publicité.

A réalisé entre autres :

- **Liberté Jean**, 1973
- **Le ghetto expérimental**, 1974
- **L'enfant prisonnier**, 1976
- **Alertez les bébés !**, 1978
- **Votre enfant m'intéresse**, 1979
- **On n'est pas des minus**, 1984
- **Fauteurs d'eaux troubles**, 1988
- **Souffler n'est pas jouer**, 1989
- **Laurence**, 1990
- **L'île rouge**, 1990
- **Femmes de Fleury**, 1990
- **Les enfants des prisons**, 1992
- **Prière de réinsérer**, 1992

■

15 mars, 17h00 - Petite Salle
17 mars, 20h00 - Petite Salle

UN REQUIEM INDUSTRIEL

14 mn 40 - 1992
35 mm - couleur

Réalisation : **Jean-Christophe Giovannelli**
Images : Thierry Raimbault
Son : Antoine Morat
Montage : Laurence Attali
Production et distribution : **Lazennec Bretagne**
93, rue St Helier
35000 Rennes
Tél. : 99 30 94 66
Télécopie : 99 67 62 78

A travers l'espace et le temps, les forges de Hennebont, en Morbihan, et les Fours Martin de Chorsow, en Pologne, se répondent : jeux fantasmagoriques du feu et des coulées d'acier, dur labeur des fondeurs. Hommage à des hommes dont le métier s'éteint.

From the forges of Hennebont in Morbihan to the Chorsow Martin foundries in Poland - through time and space the same fantasmagoric play of fire, liquid steel and the hard labour of the smelters. A homage to men whose profession will soon be extinct.

Jean-Christophe Giovannelli

Né en 1962. Etudes d'histoire à Rennes, et de cinéma à Paris.

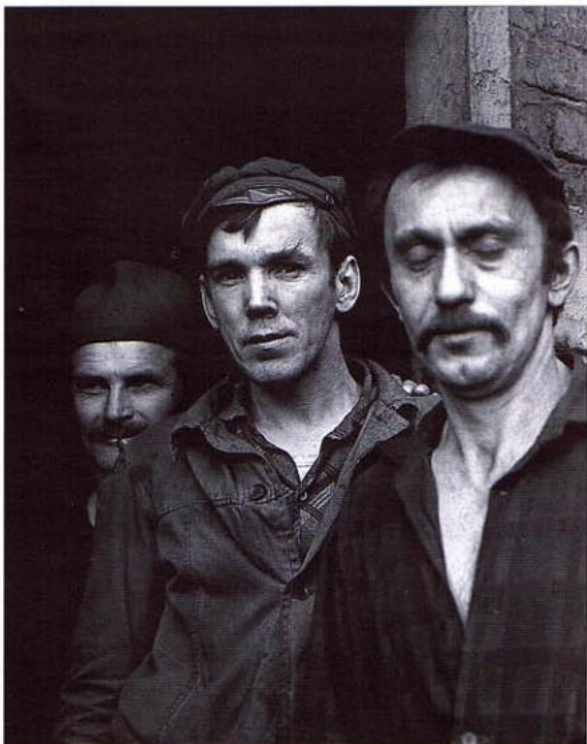
A réalisé :

- **Orénoque ou les sortilèges du Blavet** (fiction), 1989
- **David Petersen : le feu, l'artiste et le dragon**, 1991

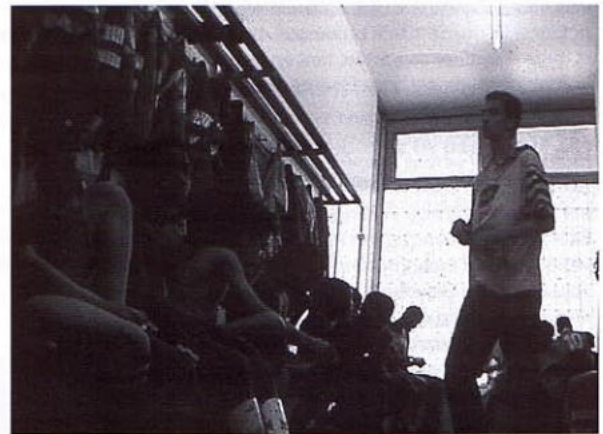
12 mars, 17h00 - Petite Salle
19 mars, 21h00 - Ciné-Beaubourg



Les Poussins de la Goutte d'Or (d.r.)



Un Requiem industriel (d.r.)



Les Poussins de la Goutte d'Or (d.r.)

RUMEURS D'ATELIERS

VOUS AVEZ DIT FLEXIBLE

113 mn - 1992
vidéo Beta - couleur

Réalisation : **Bernard Ganne, Jean-Paul Penard**
Images : Jean-Paul Penard, Roger Parseihian, Henri-Jacques Bourgeas
Son : Jean-Paul Penard, Marie-Hélène Durantet
Montage : Christian Cuilleron
Production : **Profil / CNC / le Glysi / CNRS Audiovisuel**, avec la participation du **ministère du Travail et de l'Emploi**, du **ministère de la Recherche et de l'Espace**, du **PPSH** région Rhône-Alpes, du **PIRTEM**
Distribution : **Profil**
3, rue Clément - 38000 Grenoble
Tél. : 76 48 24 87 / Télécopie : 76 21 40 06

La société de papiers Canson - Arjomari a été rachetée par une multinationale dont les exigences ont rendu indispensables des restructurations. Dans un souci d'adaptabilité et d'efficacité, la direction de l'usine d'Annonay, en Ardèche, développe depuis cinq ans de nouvelles formes d'organisation participative du travail, qui ont bouleversé les habitudes du personnel. Les modifications, qui visent à développer la responsabilité à tous les niveaux, et à encourager l'initiative, ont, sur des points comme la hiérarchie, les horaires, la qualité de service, de profondes répercussions pratiques diversement appréciées des intéressés. Pendant un an, un sociologue et un documentariste ont tenu le journal de ce processus. Le film analyse l'expérience et tente d'évaluer sa portée, tant en termes de problèmes humains que de gestion d'entreprise.

The Canson-Arjomari paper company was taken over by a multinational whose demands made restructuring indispensable. In a bid to cope with the new situation, the management of the Annonay factory in Ardeche has been experimenting with new forms of participation in the workplace for the last five years, a move that profoundly affected the personnel. The accent was on developing a sense of responsibility at all levels and encouraging initiative. The repercussions of the changes touched on several points - hierarchy, working hours, quality of work - and the reactions were varied. A sociologist and a documentary film maker kept a diary of this process for a year. The film analyses the experience and its implications for both human problems and company management.

Jean-Paul Penard

A réalisé :
- **L'ira, l'ira pas ou la bibliothèque d'à côté**, 1982
- **Histoires de mistral**, 1985-86

Bernard Ganne

Sociologue, chercheur au C.N.R.S.

Ensemble, ils ont écrit et réalisé :
- **Foulons et palissons, notes pour un film**, 1984
- **Filigranes, une recherche / image**, 1987-88
- **Filigranes**, 1989-90
- **Ça déménage**, 1992

■
13 mars, 20h00 - Petite Salle
15 mars, 14h00 - Petite Salle

O SANTO DAIME

LE DON SACRÉ

97 mn - 1992
35 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Patrick Deshayes**
Images : Peter Chappell
Son : Paulo de Jesus
Montage : Juliana Sanchez
Production : **JMB Production / Ateliers de l'Arche** avec la participation de **La SEPT**
JMB Production
5, rue Joanes
75014 Paris
Tél. : (1) 42 78 22 36
Télécopie : (1) 42 74 76 82

Au Brésil, dans l'état d'Acre, à la frontière du Pérou et de la Bolivie, au bout du monde comme disent les Brésiliens eux-mêmes, est née au début du siècle une nouvelle religion syncrétique, qui associe aux rites religieux catholiques les danses de possession du candomble d'origine africaine et les pratiques hallucinogènes des Indiens d'Amazonie. Dans l'état d'Acre, ce culte touche aujourd'hui quinze pour cent de la population : *seringueiros*, (ouvriers qui extraient la sève du caoutchouc), «indigénistes» (défenseurs de la cause indienne), cadres, petits commerçants, intégrationnistes partisans d'un Brésil multiple mais uni. Tous plongent à corps et à coeur perdu dans cette nouvelle religion qui puise sa substance dans une boisson magique, le *Santo Daime*.

In Brasil's state of Acre, bordering Peru and Bolivia, the end of the world as the Brazilians themselves put it, a new syncretic religion was born at the beginning of the century. A mixture of Catholic religious rites, the candomble dance-trances of African origin and the hallucinogenic practices of the Amazon Indians. In Acre, the cult is followed by fifteen percent of the population - seringueiros (rubber tappers), «indigenists» (defenders of Indians' rights), managers, shopkeepers and partisans of a multicultural but united Brasil. All of them have given body and soul to a new religion, which draws its essence from a magic drink, the Santo Daime.

Patrick Deshayes

A réalisé :
- **Kape le crocodile**, 1979
- **Nawa huni**, 1983
- **Mana kini**, 1988

■
12 mars, 14h00 - Petite Salle
18 mars, 21h00 - Ciné-Beaubourg

YOU'LL NEVER WALK ALONE

90 mn - 1992
35 mm - couleur
sous-titres français

Réalisation : **Evelyne Ragot, Jérôme de Missolz**
Images : Gérard Grenier
Son : Patrick Genet
Montage : Elisabeth Juste
Production : **Noé Productions / La Sept** avec la participation du **C.N.C.**, du **Ministère de la Culture et de la Communication** (Département des Affaires internationales), de la **Commission Télévision de la Procirep**, de **Polygram Video**.
Noé Productions : 107, boulevard Pereire - 75017 Paris
Tél. : (33 1) 44 15 66 44 / Télécopie : (33 1) 44 15 96 11
Distribution : **FDA**
12, rue Clapeyron - 75018 Paris
Tél. : (33 1) 42 94 27 29 / Télécopie : (33 1) 42 94 08 94

Liverpool, c'est la pluie sur le port, les rangées uniformes de façades de briques, l'infinie monotonie des banlieues en crise, ravagées par le chômage et le désespoir, les familles souvent brisées par la misère et l'alcool. Mais à Liverpool, on chante pour rêver et pour oublier. Tradition familiale, tradition ouvrière. Depuis que l'oeuvre des Beatles a fait le tour du monde, la violence du rock a remplacé les romances sentimentales. Car, pour les jeunes de Liverpool, dont la vie se résume aux «trois F», *football, family and friends*, la musique permet de dépasser le quotidien, et le mythe des Beatles a fait éclore une profusion de groupes, entre autres celui d'Ian McCulloch, qui guide ici la caméra à la découverte de sa ville et de son monde personnel.

Liverpool : rain over the port, rows of look-alike brick houses, the endless monotony of depressed suburbs, ravaged by unemployment and despair, families destroyed by poverty and alcohol... But this is a city where family and working class tradition mean you sing to dream and to forget. Since the sound of the Beatles went around the world, the violence of rock has replaced sentimental ballads. For the youth of Liverpool, whose lives are made up of football, family and friends, music is a way of breaking out of the mundane. The aftermath of the Beatles has seen a profusion of groups, including Ian McCulloch's. He guides the camera to reveal his city and his own life.

Evelyne Ragot

Photographe, journaliste, productrice, puis réalisatrice. A réalisé : **Orly, les enfants-stars**, 1989 ; **Mosquée Hassan II**, 1989 ; **Les petites bonnes**, 1989 ; **Tambours de Calanda**, 1990 ; **Bergers siffleurs**, 1990 ; **Pêcheurs du désert**, 1990 ; **Les voix du silence**, 1990 ; **Plongeurs de sheju-do**, 1990 ; **Voyages de noces**, 1990

Jérôme de Missolz

A réalisé : **Promenade à travers la ville**, 1977 ; **Celluloid Heroes**, 1978 ; **H93**, 1981 ; **Entrées de secours**, 1982 ; **Attractions - Jon Hassell**, 1983 ; **Les foules de ma tête**, 1987 ; **Elena**, 1988 ; **Robert Kramer**, 1988 ; **Furie Rock**, 1989 ; **Beau bleu**, 1990 ; **Le cinéma danois : 12 repères**, 1991 ; **Jan Saudek-Prague Printemps 1990**, 1991

12 mars, 17h00 - Petite Salle
19 mars, 21h00 - Ciné-Beaubourg



Rumeurs d'ateliers (d.r.)



O Santo daime (d.r.)



You'll never walk alone (d.r.)



**ETATS-UNIS :
LOIN D'HOLLYWOOD**

LA NAISSANCE DU CINÉMA DOCUMENTAIRE AMÉRICAIN

Jean Rouch

S'il est habituel de dire que le *Nanook* de Flaherty (1922) n'a pas eu de succession directe dans l'histoire du documentaire américain, c'est oublier qu'il eut un nombre considérable d'enfants illégitimes, qui, le plus souvent, le renièrent mais qui, plus tard, considèrent que son influence avait été définitive en Amérique et dans le monde entier.

Car, en fait, Flaherty changeait de continent avec une parfaite désinvolture, passant de l'Arctique aux mers du sud, des mers du sud au Tennessee, du Tennessee à Londres au GPO de Grierson (*Industrial Britain*) et à la mer d'Irlande, de l'Europe à l'Inde et de l'Inde aux bayous de Louisiane, sans oublier l'Espagne républicaine (*Guernica* de Picasso au MOMA)...

Partout et tout le temps, il fut le procréateur d'une école singulière de cinéma : "les enfants de Flaherty", réunissant Richard Leacock et Murnau, Satyajit Ray et Joris Ivens, Henri Stork et Luc de Heusch, Georges Rouquier et Michel Brault.

En 1925, Ernest Schoedsack et Merian Cooper (qui devaient se rendre célèbres avec *King Kong*), réalisent *Grass*, en suivant les éleveurs nomades des Hauts Plateaux iraniens. Mais en 1922, le photographe Paul Strand, impressionné par l'école britannique, avait déjà tourné, *Manhatta*, d'après le poème de Walt Whitman (*Feuilles d'herbe*). Tout démarre lorsqu'en 1934, il tourne un documentaire social à Vera Cruz (*The waves : Le révolté d'Avaraldo*).

En 1935, il se joint, à New York, au groupe de jeunes cinéastes "radicaux" qui, sous l'influence du soviétique Vertov, crée le *New York Kino* (à l'image du *kino pravda* de Dziga Vertov à Moscou). C'est ainsi que Pare Lorentz tourne avec Leo Hurwitz *La charrue qui brise la terre*, premier film traitant de l'écologie. L'année suivante, en 1936, dans *The river*, il stigmatise la

destruction des forêts et, en 1937 *New York Kino* devient la coopérative de production "Frontier Films" ("dont le nom évoque les nouveaux espaces").

En 1938 et 1939 "Frontier Films" produit *Heart of Spain*, film de montage, qui tint l'affiche six semaines à New York. En 1938, Elia Kazan rejoint le groupe pour tourner *People of Cumberland*, alors que Paul Strand et Leo Hurwitz filment, dans *Native Land*, les libertés civiques aux Etats Unis. En 1939, Cartier-Bresson et Herbert Kline tournent *Return to life*, sur la rééducation des mutilés de la guerre d'Espagne ; A la même époque "Frontier Film" tourne un film oublié *China strikes back*, sur la résistance chinoise à l'invasion japonaise où l'opérateur Harry Dunham rapporte les premières images du jeune Mao Tse Toung.

C'est alors que Flaherty, sans rejoindre ce groupe de militants, tourne son seul film interdit, *The Land*, sur la

désertification de la vallée du Tennessee. Et aujourd'hui, alors que les passions se sont calmées, ces anciens jeunes révoltés considèrent que le film de Flaherty était exemplaire et prophétique (George Stoney).

En 1940, Ralph Steiner et Willard van Dike réalisent l'un des premiers films sur l'urbanisme *The city*. En 1941, Herbert Kline tourne au Mexique, *The forgotten village* d'après un scénario de John Steinbeck. Herbert Kline doit être considéré, comme le note Luc de Heusch, comme l'un des précurseurs de la nouvelle école documentariste américaine. A la fin de la guerre, en 1945, Leo Hurwitz tourne un remarquable film oublié aujourd'hui *Strange victory* sur le racisme et l'antisémitisme dont sont victimes les vétérans de l'Armée de l'Air américaine qui ne trouvèrent aucun accès dans les compagnies aériennes parce qu'ils étaient noirs ou juifs...

Nanook of the North (d.r.)



DES IMAGES QUI "BOULEVERSÈRENT LE MONDE..."

Alors "Frontier Films" donne naissance à un grand nombre d'initiatives individuelles parmi lesquelles retenons *The Quiet one* de Sydney Meyers (1949, première tentative de réalisation en 35 mm. de son synchrone), et *All my babies* de Georges Stoney (1952), sur une sage-femme noire "le sourire de cette grosse nourrice symbole de la femme africaine est aussi inoubliable que le sourire de Nanook" (Luc de Heusch).

En outre, le cinéma documentaire a permis la création du cinéma expérimental américain. Maya Deren, danseuse, réalisatrice, trotskiste, associée au premier "ballet nègre" de Katherine Dunham, obtient en 1944 un prix du "cinéma expérimental" au Festival de Cannes. Les anthropologues Margaret Mead et Gregory Bateson l'envoient à Haïti pour "rapporter un document ethnographique sur la musique de la transe vaudou". Il en reste aujourd'hui un film monté après sa mort



par Teiji et Cherel Ito, *Divine horsemen*.

Alors arrivent Richard Leacock, et les nouveaux "film-makers". Ricky, dont le premier film *Canary Island Bananas* (1935) tourné à 14 ans, avait enchanté Flaherty, après avoir été opérateur de l'armée américaine dans le Pacifique, tourne *Jazz dance*, tentative folle de filmer à plusieurs caméras avec du son réel mais non synchrone une "party" dans l'un des cafés de Harlem. Don Alan Pennebaker tourne *Day break express* (1955). Lionel Rogosin bouleverse le cinéma de recherche avec *On the Bowery* (1956) sur les ivrognes irrécupérables de New York. Ce sera son galop d'essai avant *Come back Africa* (1959), premier document sur l'apartheid en Afrique du Sud. Il écrit un manifeste dans l'esprit même de Robert Flaherty : "je désire donner à l'homme une nouvelle unité, faire un héros national d'un fermier du Nebraska, d'un mineur de Pennsylvanie, d'un chauffeur de taxi de Harlem..". Il est, comme nous tous à cette époque, convaincu que des amateurs jouant leur propre rôle peuvent atteindre les limites de l'expression émotive... C'était la leçon même que nous avait donnée Jean Epstein en tournant ses inoubliables films sur les pêcheurs bretons.

Alors, un petit groupe américain se forme sous la bannière singulière du "cinéma-vérité". Bob Drew, ayant décroché un contrat d'une série documentaire pour la nouvelle télévision, crée *Drews Associates* avec les jeunes lions américains : Richard Leacock, Don Alan Pennebaker, Albert et David Maysles ... Autour des années 60 c'est la série de *Primary*, *Eddie Sachs à Indianapolis*, *The Country of the white ghost*, *The Chair* et cela se terminera par l'apothéose *Monterey Pop* (1968) tourné au début de la "révolution des fleurs", passage d'une génération de garçons et filles de l'Université au psychédéisme.

Mais curieusement, cette saga américaine allait devenir internationale sous l'égide d'Henri Langlois et surtout de Pierre Schaeffer qui réunirent, une semaine à Lyon, tous les aventuriers de ce "cinéma-vérité". Pour la première fois, les constructeurs de matériel de prise de vue et de prise de son écoutèrent de nouveaux "cahiers des charges" établis par ceux là même qui se servaient de

leurs outils : Eclair, Arriflex et Aaton; Perfectone, Nagra, Stella Vox et Professionnal Walkman. C'était l'avènement du "cinéma direct" comme l'avait si bien baptisé Mario Ruspoli "un cinéma en prise directe sur la réalité".

Et il fallut, une fois encore, citer "notre ancêtre totémique" Robert Flaherty : "Un jour, le vrai cinéma sera le fait des amateurs, c'est à dire de ceux qui aiment ce qu'ils font..."

Paris février 93

(avec l'amicale complicité de Henri Stork et Luc de Heusch)

LES PIONNIERS

William Sloan

Le film documentaire trouve ses racines dans les premières oeuvres du cinéma réaliste de la fin des années 1890 et du début du siècle, et plus particulièrement dans celles des pionniers français Louis et Auguste Lumière. Leurs vignettes, montrant des ouvriers quittant l'usine, Auguste Lumière nourrissant son bébé, et l'arrivée d'un train en gare, étaient véritablement des proto-actualités et proto-documentaires. C'est cependant le réalisateur américain Robert Flaherty qui, le premier, fit du documentaire un genre cinématographique spécifique avec son grand classique *Nanook* (1922). Ce film était la première oeuvre de tradition réaliste à émerger comme oeuvre d'art cohérente, pensée et pleinement réalisée. Jusqu'à Flaherty, le film documentaire n'était guère plus qu'un simple reportage, comme en témoignent les actualités de l'époque. *Nanook*, par contre, explore tout un mode de vie par une étude de la nature humaine, et exprime par ailleurs la vision personnelle du réalisateur sur l'humanité. Cela n'exclut pas que Robert Flaherty ait eu recours aux artifices du film conventionnel : il travaillait en détail ses sujets, mettait en scène au moins certaines de ses prises de vues, et, au besoin, retournait certaines séquences. L'apport particulier de Flaherty a consisté à prendre des images réalistes et à les réunir en une oeuvre unique, significative, ne ressemblant à rien de ce qui s'était fait jusque là. De ce fait, on le considère généralement comme le «père» du film documentaire.

Bien que *Nanook* ait été largement reconnu, ce n'est que vers la fin des années vingt que le documentaire commença à servir de modèle. Parmi les documentaires américains de transition, au milieu des années vingt, *Grass* (1925), qui annonçait l'activité plus intense de la décennie suivante, contribua à maintenir l'intérêt pour les films traitant de contrées éloignées. Cette oeuvre impressionnante sur les tribus migrantes des zones montagneuses lointaines de l'Iran fut tournée dans des conditions très difficiles par l'équipe de Merian C. Cooper et Ernest Schoedsack, qui devaient réaliser

plus tard *King Kong* (1933), grand classique de la fiction.

La fin des années vingt vit apparaître en Grande Bretagne une nouvelle personnalité, dont l'influence allait dominer le mouvement documentaire du monde anglophone pendant la génération suivante. C'était John Grierson, qui, avec ses liens au mouvement ouvrier et sa formation en journalisme et en sciences sociales, apporta au documentaire une conscience politique. Grierson était stimulé par l'engagement politique très fort des réalisateurs soviétiques et par le sentiment d'humanité qui se dégageait des films de Robert Flaherty. Grierson produisit un certain nombre de documentaires remarquables et influents pour le compte d'organismes gouvernementaux britanniques. Aux Etats-Unis, c'est Pare Lorentz qui affirma la tradition instituée par Grierson ; comme Grierson, il travaillait au sein de l'administration Roosevelt, pour un organisme gouvernemental, le U.S. Film Service. Comme Grierson, Lorentz faisait appel aux meilleurs artistes et techniciens disponibles. Ecrivain de talent, il a d'ailleurs écrit les scénarios de ses oeuvres principales. Son premier film fut *The plow that broke the plains*, réalisé en 1936. L'équipe exceptionnellement brillante comprenait Leo Hurwitz, Paul Strand, et Ralph Steiner. *The plow that broke the plains*, avec ses vues panoramiques des grandes plaines contenait en germe la beauté et la majesté qui devaient trouver leur plein épanouissement dans le deuxième film de Lorentz, *The River* (1937), qui rapporte les dégâts causés au bassin du Mississippi. Ce film est le chef-d'oeuvre du documentaire américain de la période qui a précédé la deuxième guerre mondiale.

Autre grand classique de cette époque, et produit sans le soutien financier du gouvernement, *The City* (1939) fut dirigé par Ralph Steiner et Willard Van Dyke avec une musique d'Aaron Copland. (Van Dyke avait été le cameraman de *The River*). Ce film est particulièrement remarquable par la façon dont le réalisateur a su rendre, dans les scènes tournées à New York, le dynamisme et le rythme d'une métropole moderne. Des milliers de spectateurs virent le film à la New York World's Fair de 1939. L'année suivante, Van Dyke devait diriger *Valley*

Town (1940), qui traitait des conséquences désastreuses du chômage dans une cité industrielle pendant la Dépression. Pour souligner l'austérité des images, Van Dyke a eu recours à un récitatif musical hors champ, composé par Marc Blitzstein. Malheureusement, la bande sonore était trop avant-gardiste pour le public des années trente, et ce n'est que récemment que le film a été reconnu comme une oeuvre d'importance durable.

Bien que Pare Lorentz et *The plow that broke the plains* soient généralement considérés à l'origine du mouvement du documentaire social aux Etats-Unis, un autre mouvement de gauche l'avait précédé. La Ligue ouvrière de la photo et du film (Workers Film and Photo League) (qui allait bientôt cesser de se dénommer «ouvrière») avait été créée en 1930. Son but était de décrire et de promouvoir la lutte ouvrière pour l'emploi, les syndicats, et autres droits nés des bouleversements économiques liés à la Grande Dépression. Dans la lignée de celle de New York, d'autres ligues apparurent dans plusieurs grandes villes. Les actualités produites par ces ligues s'opposaient aux actualités produites par les grands réalisateurs hollywoodiens. Dans les années 1970, un des réalisateurs de la Film and Photo League, Leo Seltzer, a restauré un certain nombre de titres au bénéfice d'une nouvelle génération de spectateurs.

En 1934 un groupe dissident, sous la direction de Leo Hurwitz, Paul Strand, et d'autres, se sépara de la Film and Photo League pour former la coopérative de production Nykino. Peu de temps après, Nykino devenait Frontier Films. Hurwitz et Strand y tenaient un rôle de premier plan, mais entourés d'un certain nombre de documentaristes remarquables - Sydney Meyers, Willard Van Dyke, Ralph Steiner, Ben Maddow et Herbert Kline pour ne citer que quelques-uns. Joris Ivens eut une influence majeure sur le groupe. En 1941, Hurwitz et Strand dirigèrent le seul long métrage de Frontier Films, *Native Land* (1942). En partie documentaire et en partie dramatisé, ce film dépeint, dans une série d'épisodes très frappants, la violation des droits civiques aux Etats-Unis. C'est une des oeuvres fondamentales de l'histoire du documentaire américain.

Au cours de la deuxième guerre mondiale, la production fut fortement soutenue aux Etats-Unis par les subventions du gouvernement fédéral. La série *Why we fight* (Pourquoi nous combattons) (1942-1945), produite sous la direction du réalisateur hollywoodien Frank Capra pour le U.S. War Department, est un ensemble de films de propagande des plus efficaces. Soutenant et expliquant l'engagement des Etats-Unis dans la guerre, cette série a été vue par des millions de spectateurs civils et militaires. Le premier film de la série, *Prelude to War* (1942), qui traite des causes de la guerre à l'échelle globale, est le modèle par excellence de l'exposé filmique ; il associe de nombreuses séquences d'archives (y compris une partie de *Triumph*

of the will) et un minimum de séquences nouvelles - avec un éventail varié de techniques cinématographiques. En fait, tous les films de la série *Why we fight* sont des exemples remarquables de l'utilisation du cinéma à des fins d'information et de persuasion. Ils résistent fort bien à l'épreuve du temps.

Mais le film de guerre le plus célèbre est celui de John Huston *The Battle of San Pietro* (1945). Il suit l'infanterie et les chars de l'armée américaine à l'attaque de positions allemandes dans les montagnes d'Italie centrale. Les images y sont d'une férocité rarement atteinte dans un documentaire. D'ailleurs, la version originale était si bouleversante que les militaires ont exigé des coupes, ajouté un

commentaire explicatif dit par un général, et même retardé la sortie, presque jusqu'à la fin de la guerre. En dépit de ces coupes, ce film reste une oeuvre monumentale.

La période de l'après-guerre fut une époque difficile pour le documentaire. Il n'y avait presque pas d'argent pour les indépendants. Un des rares films indépendants, produit avec un très petit budget, fut *In the street* (1952) réalisé par la remarquable équipe de Helen Levitt, James Agee et Janice Loeb. Il s'agit d'une étude fine et poétique de la vie des rues, principalement de celle des enfants, dans un quartier pauvre de New York.

George Stoney s'est affirmé au cours de cette période comme un des documentaristes importants. Son film *All my babies* (1952) réalisé en Géorgie pour la formation des sages-femmes, a été vanté comme un des rares films traitant les noirs avec sympathie et compréhension. Par ailleurs, Stoney s'est imposé comme professeur de cinéma et comme producteur, et il reste une figure marquante du documentaire américain.

Cependant, dans l'ensemble, les années cinquante sont une période creuse dans l'histoire du documentaire aux Etats-Unis. L'inscription de réalisateurs et d'artistes sur la liste noire à l'époque de McCarthy, et les problèmes de financement ont freiné le développement du documentaire. Il faut dire aussi que la forme traditionnelle du documentaire avec commentaire en voix off avait épuisé son potentiel de créativité. Il fallut la puissance du cinéma-vérité ou cinéma direct, apparu dans les années soixante, pour libérer le style documentaire.

Depression, 1932. Film and Photo League. Photo : Leo Seltzer



PIONEERS

The roots of the documentary film spring from the first works of realist cinema of the late 1890s and early 1900s, particularly in the work of the French pioneers Louis and Auguste Lumière. Their simple vignettes of workers leaving the factory, Auguste Lumière feeding his baby, and a train arriving at a station were, in fact, proto-newsreels and proto-documentaries. But it was the American filmmaker Robert Flaherty, however, who began to develop the documentary as a distinct cinematic genre with his great classic, *Nanook of the North* (1922). This film was the first work in the realist tradition to emerge as a coherent, thoughtful, fully realized work of art. Until Flaherty, the nonfiction film was little more than simple reportage, as exemplified by the newsreels of the period. *Nanook*, on the other hand, explores an entire way of life as it studies human character, and, on the other hand, expresses Flaherty's own vision of mankind. This does not obscure the fact that Flaherty exploited the artifices of conventional moviemaking: he worked carefully with his subjects, staged at least some of his shots, and, when necessary, reshot material. It is Flaherty's special contribution to take realist images and shape them into a unified, significant work unlike anything seen before. Because of this he is generally considered the «father» of the documentary film.

Although *Nanook* received widespread recognition, the documentary canon did not really begin to develop until the late twenties. One of the transitional American documentaries of the mid-twenties that presaged the greater activity of the next decade, and at the same time kept alive interest in films about far-away places was Grass (1925). This impressive work on the migrating tribemen of the remote mountain areas of Iran was made under extremely harsh conditions by the team of Merian C. Cooper and Ernest Schoedsack, who together later made the fiction classic *King Kong* (1933). In the late twenties, a new figure emerged in Britain, whose influence was to dominate the documentary movement in the English speaking world for the next generation. It was John Grierson, with a



On the Bowery (© Cinémathèque Française)

background in labor, journalism, and the social sciences, who brought political conscience to the documentary. Grierson was moved by the strong political commitment of the Soviet directors and by the humane feeling in the films of Robert Flaherty. Grierson produced a number of remarkable and influential documentaries for agencies of the British government. In the United States the Grierson tradition was firmly established by Pare Lorentz, who like Grierson worked within a government agency, the U.S. Film Service which was part of the liberal Roosevelt administration. And, like Grierson, Lorentz used the best artists and technicians he could find. Lorentz was himself a gifted writer and he wrote the scripts for his major works. His first film was *The Plow that Broke the Plains*, made in 1936. The exceptionally brilliant crew included Leo Hurwitz, Paul Strand, and Ralph Steiner. *The Plow that Broke the Plains*, with its sweeping photography of the great Plains, contained the seeds of the grandeur and majesty that were to find full flower in Lorentz's second film, *The River* (1937) on history of the despoliation of the Mississippi River Basin. It was the American documentary masterpiece of the pre-World War II period.

Another major classic from this period, and not sponsored by the government, was *The City* (1939), directed by Ralph Steiner and Willard Van Dyke with a score by Aaron Copland. (Van Dyke had been a cameraman on *The River*). This film is especially noteworthy for the way the scenes shot in New York capture the dynamism and rhythm of a modern metropolis. Thousands saw the film at

the New York World's Fair of 1939. The following year Van Dyke went on to direct *Valley Town* (1940), which examines the harsh consequences of unemployment in an industrial city during the Depression. To underline the starkness of the images, Van Dyke employed a voice-over musical recitative composed by Marc Blitzstein. Unfortunately the soundtrack was too avant-garde for thirties audiences and only relatively recently has the film been recognized as a work of lasting importance.

Although the social documentary movement in the United States is generally considered to have had its beginnings with Pare Lorentz and *The Plow that Broke the Plains*, there was a left wing film movement that developed even earlier. It was the Workers Film and Photo League (soon to drop «Workers» from its name) established in 1930. Its aim was to document and promote the workers struggle for jobs, unions, and other rights that grew out of the economic upheavals of the Great Depression. Begun in New York, Leagues also flourished in several large cities. The newsreels that its filmmakers assembled were in opposition to the newsreels produced by the large Hollywood moviemakers. In the 1970s one of the Film and Photo League filmmakers, Leo Seltzer restored a number of the titles and re-released them to a new generation of viewers.

In 1934 a breakaway group led by Leo Hurwitz, Paul Strand and others split from the Film and Photo League to form a production cooperative, Nykino. Shortly thereafter, Nykino reconstituted itself into

Frontier Films. Its leading figures were Hurwitz and Strand but included a roster of outstanding documentarians - Sydney Meyers, Willard Van Dyke, Ralph Steiner, Ben Maddow and Herbert Kline to name a few. A major influence on the group was Joris Ivens. In 1941 Hurwitz and Strand directed the only feature to come out of Frontier Films, *Native Land* (1942). Part documentary and part narrative, it depicts, in a series of vivid episodes, the violation of civil rights in the United States. It is one of the major works in the history of the American documentary.

During World War II documentary production received a major push in the United States funded by the federal government. The *Why we fight* series (1942-45), produced under the direction of the Hollywood director Frank Capra for the U.S. War Department, was among the most effective group of propaganda films to support and explain the U.S. participation in the war and was seen by millions of civilians and personnel of the armed forces. The first film in the series, *Prelude to war* (1942), which discusses the causes of the war on a global scale, serves as a model of excellence for film exposition, combining an abundance of stock footage (including some from *Triumph of the will*) and a minimum of new material - in a variety of cinematique techniques. Indeed, all the films in the *Why we fight* series are impressive examples of films used for the purposes of information and persuasion. They well stand up to the test of time.

But it was John Huston who produced the most famous American wartime film, *The Battle of San Pietro* (1945). It follows a U.S. Army infantry and tank assault on German positions in the mountains of central Italy with a ferocity that has rarely if ever been matched in documentary. Indeed, the original version was so overpowering the military insisted on cuts, added an explanatory commentary by a general and even then held the release up until the war was almost over. In spite of the cuts it remains a monumental work.

The period after the war was a difficult time for documentary. There was almost no money for independents. One of the few, produced on a very low budget, was *In the street* (1952), by the distinguished team of Helen Levitt, James Agee and Janice Loeb. It is a sensitive, poetic study of street life, principally of children, in a New York slum neighborhood.

A major documentary filmmaker to emerge at this period was George Stoney. His *All my babies*, a film made in Georgia for the training of midwives, received acclaim as one of the few films to treat blacks with understanding and sympathy. Stoney went on to a distinguished career as a film teacher and producer and is still a leading figure on the documentary scene in America.

But on the whole the decade of the fifties was a low point in documentary history

in the United States. The blacklisting of filmmakers and artists during the McCarthy period and funding problems held back the development of the documentary. Also the old technique of a very controlled documentary with voice over had pretty largely run its creative course. It took the liberating force of cinema-verite or direct cinema which emerged in the sixties to liberate the documentary form.

LES ANNÉES DE LA DÉPRESSION ET D'AVANT-GUERRE

MANNHATTA

de Paul Strand et Charles Sheeler, 1921, 16mm, N.B., 9'

Poème visuel sur les premiers gratte-ciel à New York.

A visual poem on New York's first skyscrapers.

THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS

de Pare Lorentz, 1936, 16mm, N.B., 28'

La sécheresse, le vent et la culture intensive ont transformé les Grandes Plaines en un désert de poussière.

Drought, wind and intensive agriculture have transformed the Great Plains into a desert of dust.

THE RIVER

de Pare Lorentz, 1937, 16mm, N.B., 30'
Prix du meilleur documentaire en 1938 au Festival de Venise.

Le film justifie le projet rooseveltien de construction de barrages de la Tennessee Valley Authority, en détaillant les ravages produits sur les terres arables par l'érosion naturelle.

The film justifies the Rooseveltian project for the construction of dams by the Tennessee Valley Authority, and highlights the destruction of arable land by natural erosion.

The city (d.r.)



THE CITY

de Ralph Steiner et Willard van Dyke, 1939, 16mm, N.B., 43'

Réalisé pour l'exposition universelle de 1939, ce film trace les étapes de l'expansion et de la croissance frénétique des villes américaines.

Made for the 1939 Universal Exhibition, the film traces the stages of the expansion and frenetic growth of American cities.

NATIVE LAND

de Leo Hurwitz et Paul Strand, 1942, 16mm, N.B., 88'

Cette oeuvre, la plus importante de Frontier Film, dénonce la violation des droits civiques et la répression menée contre les ouvriers et les paysans aux Etats-Unis.

One of the most important productions of Frontier Film, this work denounces the violation of civil rights and the repression against American workers and farmers.

LES ANNÉES DE GUERRE

PRELUDE TO WAR

de Frank Capra, 1942, 16mm, N.B., 54', Premier film de la série WHY WE FIGHT (1942-1945):

Au début de la 2ème Guerre Mondiale, Frank Capra fut chargé par le U.S. War Department de réaliser une



série de films destinés à «motiver» les jeunes recrues et à justifier l'intervention des Etats-Unis pour repousser l'invasion nazie.

At the start of World War II, Frank Capra was asked by the US War Department to direct a series of films aimed at «motivating» young recruits and justifying the US intervention against the nazi invasion.

THE BATTLE OF SAN PIETRO

de John Huston, 1945, 16mm, N.B., 30'

A la fin de l'année 1943, après le débarquement en Italie, J. Huston réalisa un documentaire sur l'avancée «triomphale» des troupes américaines.

A John Huston documentary on the «victorious» advance of American troops at the end of 1943, after the landing of troops in Italy.

LET THERE BE LIGHT

de John Huston, 1946, 16mm, N.B., 58'

Loin du mythe du soldat héros, des vétérans doivent suivre un traitement psychiatrique.

Far from the myth of the heroic soldier, veteran soldiers are obliged to undergo psychiatric treatment.

LES ANNÉES 50 : AUX FRONTIÈRES DU DOCUMENTAIRE ET DE LA FICTION

THE QUIET ONE

de Sydney Meyers, 1949, 16mm, N.B., 67'

Donald, un enfant noir issu d'un foyer brisé, a perdu ses repères. Son séjour à la Wiltwyck School lui permettra, malgré des moments de crise, de retrouver son équilibre.

Donald, a black child from a broken family, has lost his bearings. His stay at the Wiltwyck School enables him, despite moments of crisis, to find his balance.

IN THE STREET

de Helen Levitt, Janice Loeb et James Agee, 1952, 16mm, N.B., 16'

Des images saisies au hasard dans les rues de Harlem, alors que des enfants fêtent Halloween.

Random images from the streets of Harlem, where children are celebrating Halloween.



Native land (d.r.)

ON THE BOWERY

de Lionel Rogosin, 1956, 35mm, N.B., 65'

L'errance quotidienne d'un clochard sur le Bowery, grande artère de New York.

Daily wandering of a bum on the Bowery, one of New York's principal avenues.

PULL MY DAISY

de Robert Frank, Alfred Leslie, 1959, 16mm, N.B., 29'

Portrait de la «Beat Generation», sur un commentaire de Jack Kerouac.

Portrait of the «Beat Generation» with narration by Jack Kerouac.

DAYBREAK EXPRESS

de D.A. Pennebaker, 1953, 35mm, N.B., 6'

Des images du métro new-yorkais défilent au rythme d'une musique de Duke Ellington.

To the rhythm of Duke Ellington, images of the New York subway.

LA FOIRE AUX VÉRITÉS

Louis Marcorelles

Parallèlement au MIPE TV (*Marché International des Programmes et Équipements de Télévision*), le Service de la Recherche R.T.F. a organisé, à Lyon, les 2, 3 et 4 mars, trois journées d'études, consacrées aux problèmes suivants : *Le cinéma spontané et les équipements légers - Méthodes modernes d'enregistrement des images - Echange et diffusion des programmes. En voici le compte rendu.*

Nous étions partis pour Lyon pleins de curiosité et d'enthousiasme. Nous sommes rentrés fourbus, saturés d'images plus tremblotantes les unes que les autres, et ravis. Aimablement guidés par Janine Bazin et Mario Ruspoli, sous la présidence olympienne de Pierre Schaeffer, nous avons découvert la plus aveuglante de toutes les vérités : il n'y a pas de cinéma-vérité.

On avait pourtant convoqué tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à l'avènement d'un cinéma non hollywoodien, plus responsable, plus engagé, comme on répond de ses fautes on s'engage dans l'action sociale. Les papes du néo-réalisme, Rossellini et Zavattini, avaient fait faux bond, Lindsay

Anderson et Karel Reisz, prophètes éphémères d'un *Free Cinema*, aujourd'hui plongés dans le film romanesque, s'étaient excusés, Jean-Luc Godard, supposé représenter à lui seul la Nouvelle Vague française, ne donna pas signe de vie. On avait oublié d'inviter John Cassavetes, Kazimierz Karabasz. Ces omissions, absences une fois déplorées, Gian-Vittorio Baldi, Morris Engel, Jacques Rozier, précurseurs d'un cinéma-vérité utilisé à des fins artistiques, étaient là, même si on ne leur donna guère la chance d'exprimer un point de vue quelconque sur leur propre expérience. Le champ de bataille appartenait exclusivement aux constructeurs de caméras légères et de magnétophones passe-partout, aux adeptes du cinéma direct, la plupart formés à l'école de la prise de vues.

Ils étaient tous venus, tous ceux à qui on a indistinctement collé l'étiquette de cinéastes-vérité, souvent à leur corps défendant : Robert Drew et Richard Leacock, Albert et David Maysles, des Etats-Unis ; Jean Rouch, Mario Ruspoli, l'ancêtre Georges Rouquier pour la France ; Michel Brault du Canada. La télévision française avait délégué ses deux Jean-Claude, Bergeret et Bringuier, escortés de leurs metteurs en scène Hubert Knapp et Jacques Krier. Chose impensable dans un Festival qui se respecte, mais il ne s'agissait pas d'un vrai Festival, ça s'appelait quelque chose comme MIPE TV ; sur une indication de Pierre Schaeffer, on

«sautait» un repas, acte d'autant plus méritoire que nous étions à Lyon. On ne prenait pas des gants pour dire ce qu'on pensait du film du voisin, Raoul Coutard, champion de la caméra baladeuse, battant tout le monde dans le domaine de la critique-vérité.

Un climat de folie douce régnait au cours de ces assises pourtant respectables, chacun parlait pour soi, Leacock ne comprenait rien à Rouch ni Rouch à Leacock ; nos deux prophètes pouvaient se laisser emporter par la plus vertueuse et la plus authentique indignation. Tous deux n'avaient à la bouche que le mot de morale, préoccupation à leur gré autrement capitale que les plus subtiles considérations esthétiques et techniques. Ils avaient l'un et l'autre l'insigne avantage d'avoir été formés à des disciplines rigoureusement scientifiques, le joujou cinéma représentait pour eux en quelque sorte l'aboutissement d'une série d'efforts poursuivis une existence durant. Ne les unissait que leur commune admiration pour Robert Flaherty, dont se réclameraient aussi passionnément un Jean-Luc Godard ou un Karel Reisz. Pour le reste, l'incompréhension fut totale : Leacock se dressa d'emblée contre l'école française, prisonnière du verbe, ignorant la spontanéité du réel, forçant les gens à se mettre en scène devant la caméra. L'admiration éprouvée, le premier jour, devant *The Chair*, de l'équipe Leacock, fit vite place chez certains à un commencement d'amertume.

Drew et Leacock nous arrivaient comme les enfants gâtés du Nouveau Monde, avec leurs caméras ultra-modernes, leur méthode si bien rodée. Il n'y avait, je crois, chez eux, aucune outrecuidance. Leacock, en particulier, que je connais un peu, n'est pas homme à se laisser griser par des triomphes faciles, par une vanité quelle qu'elle soit. Il se trouve objectivement, et Jean-Claude Bringuier, Hubert Knapp, et leurs amis de la télévision française ne me démentiront pas, qu'il a réussi à matérialiser, avec l'argent de *Time Inc.* et l'esprit d'organisation de Robert Drew, son obsession de toujours, remontant à l'époque où il travaillait avec Robert Flaherty, d'un enregistrement le plus poussé possible de la réalité immédiatement vécue. Ce souci, chez lui, de *possession*, au sens magique (sa bibliothèque est encombrée de livres sur le

Salesman (d.r.)



Moyen Age, la sorcellerie, l'inconscient), du réel, ne masquerait-il pas un esthétisme dévergondé, n'osant pas dire son nom ?

Je ressens comme lui intimement la sécheresse, le caractère trop abstrait, théorique, de l'esprit et des préoccupations françaises, dont certains reportages de la Télévision Française, malgré leur grande sincérité, nous fournissent une illustration par l'absurde. J'aime son rousseauisme, j'ai trop partagé son rêve d'un cinéma jaillissant comme de source, semblant épouser étroitement la courbe d'un réel vécu sans interférences littéraires, bref j'ai trop rêvé d'un cinéma plus pur que tous les autres arts, pour ne pas avouer un commencement d'inquiétude devant cette tentation de la contemplation sans limite, même obtenue au prix des efforts frénétiques des collaborateurs de Drew Associates. Enrico Fulchignoni, éternelle voix de la sagesse, n'avait aucune peine à trouver Leacock en lui demandant sans arrière-pensée : «*Croyez-vous vraiment saisir toute la vérité ? Votre présence, plus ou moins ressentie, ne constitue-t-elle pas une interférence avec le réel ?*»

Il est évident que l'école française dans sa totalité, et j'inclus Rouch, Ruspoli, Rouquier, Bringuier, Marker, pose le verbe comme préexistant à toute réalité, le malaise né de l'échange dialogué est supposé fonder une réalité plus subtile, car contradictoire. Là où Leacock affirme la primauté de l'instinct, de l'inconscient, sur le conscient, le voulu, les Français auront toujours tendance à faire parler pour mieux remettre en question. Gian-Vittorio Baldi résume peut-être leurs préoccupations quand il affirme : «*Moi, je crois qu'on peut laisser la caméra immobile, fixée sur un homme qui parle ; l'action, c'est les sentiments de l'homme, c'est ce qui paraît sur sa figure, c'est les idées qu'il énonce.*» Jean-Claude Bringuier pouvait me déclarer qu'il avait le sentiment d'une barrière infranchissable entre Leacock et nous, d'un mur nous séparant radicalement. Et Leacock, assis non loin de moi lors d'une projection, pouvait bien littéralement bouillir d'impatience devant la verbosité de tel film français de télévision.

Derrière un phénomène de civilisation, tempérament anglo-saxon contre tempérament latin, se cachait peut-être le

problème numéro un du cinéma moderne : où commence, où finit le rôle du langage parlé ? Où commence, où finit le théâtre, si l'on emploie le mot théâtre au sens de Leacock à la fin de son interview des *Cahiers* ? Où commence, où finit le prétendu cinéma-vérité ?

Les Cahiers du Cinéma - Mai 1963, n° 143

1960. UNE RÉVOLUTION DANS LE DOCUMENTAIRE VUE PAR UN DE SES PROTAGONISTES.

Richard Leacock, 12 janvier 1993

Aujourd'hui, quand je regarde les documentaires ou les reportages faits pour la télévision au début des années 1960, j'ai du mal à m'imaginer qu'ils aient pu être «révolutionnaires».

Jusqu'à là, les documentaires étaient tournés en 35 mm. La plupart des événements d'actualité étaient filmés avec des caméras portables à ressort et sans son synchrone. Tout s'appuyait sur le commentaire et la musique. On n'emportait pas le matériel son sur les lieux, c'était plus pratique d'amener les gens au studio et de les interviewer.

Il y avait Edward R. Murrow qui parlait pour CBS tout en tirant sur sa cigarette. Il interviewait habilement ses sujets ; on entrecoupait le tout avec quelques images pour montrer de quoi on parlait. Pas de problème, ça marchait.

Malgré tout, nous étions quelques-uns à être mal à l'aise avec cette façon de faire des «films». Presque entièrement verbaux, c'étaient des programmes radio illustrés. Leur efficacité dépendait surtout de la confiance que les spectateurs avaient envers «l'homme aux cigarettes». Ce n'était certainement pas cinématique.

Mon principal but en tant que documentariste a toujours été d'essayer de donner à mon public «l'impression d'y être».



Primary (© Cinémathèque Française)

Pour cela, il fallait retourner aux sources : observer, reproduire différents aspects des événements tels qu'on les perçoit.

En 1958 j'ai été envoyé en Israël, avec mon ami Lenny Bernstein et sa femme Felicia. Je devais réaliser un film sur sa tournée.

Pour ce projet, il me fallait absolument un son synchrone et une grande mobilité, car tout allait se passer très vite. J'ai donc fait une grande concession. Je me suis équipé de matériel 16 mm, peu apprécié par mes employeurs, mais c'était tout de même plus léger que l'équivalent habituel en 35 mm. Nous avons passé des moments merveilleux et réalisé un beau film, mais j'avais raté tous les événements exceptionnels et les plus révélateurs : la caméra n'était jamais prête à temps. Qu'on soit en retard d'une seconde ou d'une heure, être en retard, c'est être en retard ! On a raté le coche : quand le Maestro pique un coup de colère pendant une répétition, ce n'est pas une bonne idée d'aller le voir et de lui demander de recommencer «pour la caméra» ! Cette expérience m'a donné un but avec des critères clairement définis. Il me fallait une caméra portable, fonctionnant sur batterie, et silencieuse (on ne peut pas filmer les répétitions d'un orchestre symphonique avec une caméra



broyante), un magnétophone portable également, fonctionnant sur batterie, qui ne soit pas relié à la caméra par un câble, qui donne un son de qualité, et soit synchrone avec toutes les caméras. Ce que l'on appelle en physique une solution globale. Mon dessein était clair : pouvoir filmer un orchestre avec 2 ou 3 caméras, toutes mobiles et toutes synchrones avec un magnétophone de haute qualité. Il m'a fallu trois ans pour l'accomplir. A l'époque le transistor, sans lequel aucun de ces buts ne pouvait être atteint, n'en était encore qu'à ses premiers balbutiements.

Entre-temps, j'avais rencontré et commencé à travailler avec Robert Drew, un des rédacteurs de Life Magazine qui rêvait d'un nouveau journalisme télévisé. Il voulait se débarrasser des interviews, des narrateurs, redonner son vrai rôle à la caméra : celui d'observateur. Alors que je pensais en termes de «projet», Drew pensait en termes de réforme d'une industrie, et il avait à la fois la vision nécessaire et les contacts pour y parvenir.

Nous avions la possibilité de faire fabriquer notre matériel et ce fut fait. Nous avons commencé à réaliser des petits films tels que *Bull Fight at Malaga*, mais notre nouveau matériel se refusait bien souvent à fonctionner. Ce fut le cas pour *Primary*, mais en plus nous avons un

mélange hétéroclite de matériel. Grâce à un travail acharné, nous avons atteint quelques-uns de nos buts. C'était un début.

Pennebaker, qui avait une formation d'ingénieur en électricité, s'était joint à nous et a passé une grande partie de son temps dans une chambre d'hôtel à réparer nos appareils. Al Maysles et Terry Macartney-Filgate filmaient avec de vieilles caméras Arriflex très bruyantes, tandis que Drew et moi-même avions les seuls «systèmes synchrones», une Auricon modifiée qui utilisait des bobines de 100 pieds (2 minutes et demie) et avait un câble me reliant au magnéto de Bob Drew.

On cassait toutes les règles de l'industrie. On filma, puis on faisait le montage du film sur les lieux du tournage. Les gens qui prenaient le son n'étaient pas des «preneurs de son», c'étaient des reporters, des journalistes, ayant l'habitude de trouver et de raconter les événements. C'était un travail de collaboration : cinéastes et journalistes, non pas caméramen et ingénieur du son. Il n'y avait pas d'interviews et très peu de commentaire. Bob Drew était le producteur exécutif et avait le dernier mot. Il était entièrement responsable du résultat, il travaillait avec nous, prenait le son, et participait activement au montage.

On a tourné *Primary* en 5 jours environ, avec quatre équipes de deux hommes. Sans scripts, sans projecteurs, sans pieds, sans questions, sans directives, sans jamais demander à personne de faire quoi que ce soit. On observait et on écoutait, simplement. Puis ceux qui avaient tourné se sont enfermés à l'hôtel pour faire le montage avec des petites visionneuses et un retour son. On travaillait vite et dur. Je crois qu'on a fait un montage de la version longue en deux semaines environ.

Beaucoup de gens qui ont vu le film pensent que nous étions «pro-Kennedy». Je ne peux parler que pour moi-même, mais je dirais que nous connaissions tous les idées libérales de Humphrey et que nous ne savions pas grand-chose de Kennedy, hormis qu'il était trop riche et que son père était un «fasciste». Nous étions des New-yorkais «de gauche».

Le moment le plus excitant pour Drew et moi a été de pouvoir pénétrer dans le petit studio photo et filmer le sénateur Kennedy pendant qu'il se faisait prendre en photo. On a pu entrer en filmant, continuer de filmer et avoir une séquence. Pour éviter tout problème d'accès, Bob Drew et moi-même avions parlé au sénateur Kennedy auparavant, à Washington. Il avait accepté que je tourne discrètement dans sa suite privée - seul, sans lumières, sans trépieds, sans poser de questions. Quand les résultats des élections sont arrivés, j'étais là. C'était une première (et probablement une dernière).

J'ai beaucoup travaillé au montage final de tous ces films. Pour moi, l'art du tournage est indissociable de l'art du montage. Il est clair que l'on fait des choix quand on tourne, et que l'on en fait encore lors du montage (quand je monte, j'essaie de transmettre les différents aspects de ce que j'ai retenu durant l'événement). Par exemple, on avait un plan de la foule attendant «le sénateur» où une femme déclare que «quelqu'un a brûlé sa robe avec un cigare...» On a trouvé un plan montrant un homme fumant un cigare, puis un plan montrant une femme à l'air furieux, on les a mis ensemble. C'est amusant et cela respecte le sens de l'événement. C'est ça, faire du cinéma. Condenser, créer des séquences qui provoquent une tension, une attente, l'art de la narration qui respecte sa source. *Primary* ne dit pas grand-chose des problèmes de l'époque, sauf à travers l'insis-

tance d'Humphrey à se déclarer le représentant des fermiers, et l'attitude guerrière de Kennedy annonçant : «Les yeux de l'ennemi sont visibles là-bas sur la colline, nous répliquerons avec la même ardeur...» Ce film donne l'atmosphère de la campagne, et trente ans plus tard, je trouve qu'il fonctionne encore.

Lors de *The Chair*, nous avons à nouveau eu à gérer des problèmes d'accès aux personnes et aux lieux qui nous intéressaient. L'avocat, Donald Page Moore, était heureux de la publicité contre la peine de mort que nous pouvions lui apporter. Il pensait sans doute que nous ne voulions qu'une brève interview de lui. Mais pénétrer dans la prison, avoir accès au condamné à mort (Paul Crump), au procureur, au comité des grâces, au Gouverneur ? Tout était contre nous. Apparemment, les portes resteraient closes.

Nous étions confrontés à une situation très délicate. L'appel de Paul Crump, arguant d'une erreur de jugement, avait été rejeté deux fois par la Cour Suprême. A quelques jours de l'exécution, Moore était sur le point d'admettre la culpabilité de Crump (tactique très dangereuse) et d'argumenter qu'étant réhabilité, grâce à ses neuf années d'emprisonnement, il ne devait pas être exécuté.

C'était du jamais vu, et c'était dangereux. Louis Nizer, l'un des principaux avocats d'Assises des Etats-Unis, se joignit à Moore. Ils ne pouvaient plus soutenir la thèse de l'innocence de Paul. Ils réussirent à obtenir sa grâce. Paul Crump est toujours en prison. Le procureur que l'on voit dans le film, Jim Thompson, est maintenant gouverneur de l'état d'Illinois. En tant que procureur général, il a poursuivi et fait emprisonner l'ex-gouverneur Koerner et le psychiatre de la prison qui avaient témoigné en faveur de Paul.

Nous marchions sur des œufs. Il ne fallait pas que notre présence porte préjudice au condamné.

Nous sommes entrés, Drew et moi, dans le bureau de Moore. Il a demandé ce qu'il pouvait faire pour nous. Nous avons répondu «rien» ; nous avons posé notre matériel et nous sommes sortis prendre un café. A notre retour, Moore était au téléphone. Nous avons commencé à filmer et nous sommes restés deux jours. Entre-temps, Pennebaker et Shuker étaient au pénitencier : ils liaient connaissance avec le directeur de la prison et évitaient la presse. Une fois de plus, le film est le concentré d'un événement très dense.

Happy Mother's day a été réalisé après que Pennebaker et moi-même avons quitté l'équipe de Drew. Nous avions peu de matériel et nous étions fauchés.

J'ai reçu un coup de téléphone d'un ami rédacteur en chef du *Saturday Evening Post*, à l'époque un magazine qui marchait fort. Il voulait savoir ce qu'on demanderait pour faire un film sur les quintuplés Fisher, à Aberdeen dans le Dakota du Sud. Je n'étais pas au courant de cet événement, rarissime à l'époque. Il m'a dit que son magazine avait acheté les droits «d'exploitation des quintuplés», et qu'un téléfilm faisait partie du «lot». J'ai fixé un prix et demandé une avance dont nous avons bien besoin.

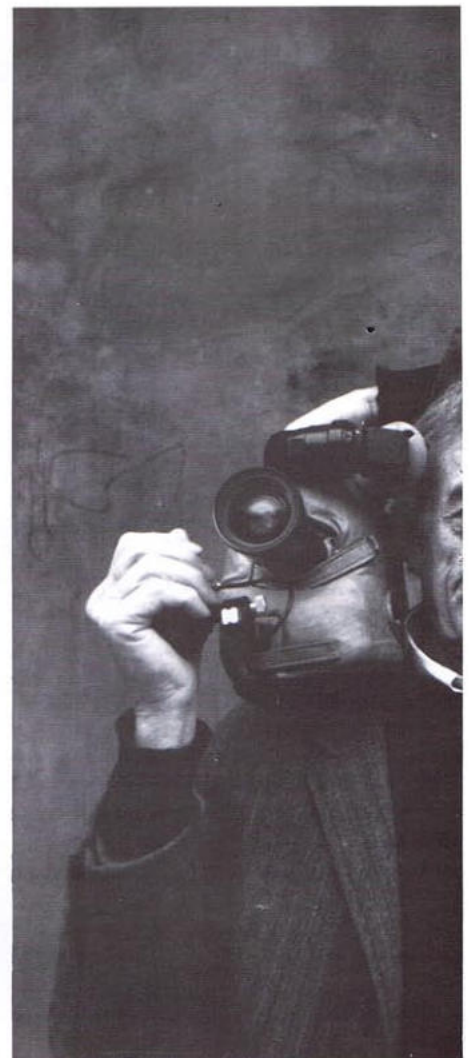
Je suis parti sur le champ avec Joyce Chopra. Nous allions passer trois semaines sur une histoire que je trouvais complètement idiote. Cependant, au fur et à mesure que nous avançons, nous avons pris conscience du phénomène d'«exploitation» auquel nous prenions part. Nous avons discuté de la marche à suivre : nous pouvions partir et perdre l'argent que nous avons déjà dépensé... Nous avons décidé de dire à la famille Fisher qu'à partir de là, nous ne les filmerions plus qu'en public. Nous nous y sommes tenus et nous avons fait de l'exploitation le thème de notre film. Mon ami rédacteur en chef a adoré notre film, mais cela n'a pas été le cas pour son patron, le directeur de la publication. Ils ont utilisé notre matériel et en ont fait un autre film, plein d'amour et de musique.

Ce qui a changé dans la profession ? Il y a 30 ans, nous étions les seuls à pouvoir travailler de cette façon, mais très vite tout le monde a eu un matériel semblable au nôtre, et des hordes de reporters se sont mis à harceler les politiciens.

Aujourd'hui, personne n'a la même liberté d'action que nous avons. Si on laisse entrer une équipe, on doit laisser entrer tout le monde. Aucun autre de nos principes n'est observé : il y a des techniciens à la caméra, au son, à la lumière, des producteurs, des réalisateurs, des monteurs... On pose des questions, on fait interviews sur interviews, on dit aux gens où s'asseoir, où regarder...

Et comme sur les plages de Mogadiscio, les media braquent leurs projecteurs sur les Marines américains et leurs glorieuses peintures de guerre...

Too Bad !

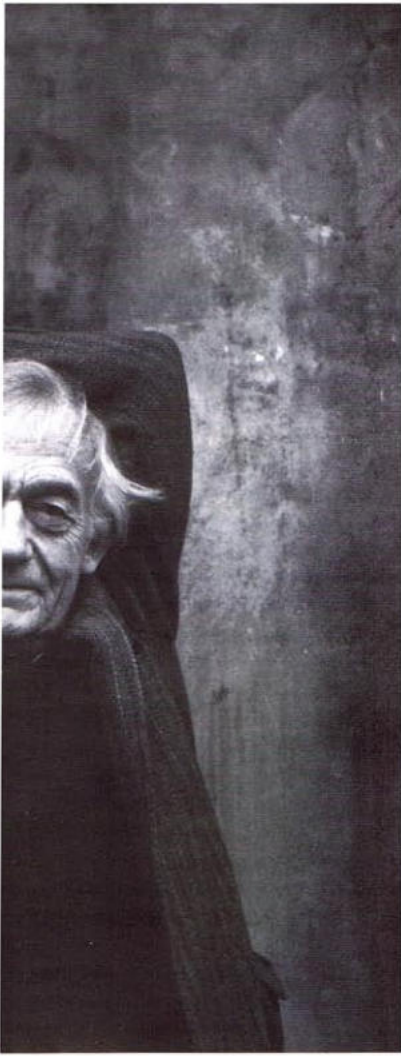


Richard Leacock (d.r.)

1960 . A REVOLUTION IN DOCUMENTARY FILM MAKING AS SEEN BY A PARTICIPANT.

Richard Leacock, January 12, 1993

Today, when I look at the documentary or journalistic films made for television in the early 1960's it is hard to see them as having been «revolutionary». You must recall that up to this time documentary films had been made on 35mm film. As a result, most action, or news footage was shot with spring driven hand cameras with no synchronous sound; narration and music took care of everything. Rather than take the sound equipment into the field it was more practical to bring people into the studio and interview them; there was Edward R. Murrow speaking for CBS as he puffed away on his cigarette, skillfully interviewing subjects with occasional images of what they were talking about, cut in. No problem, it worked.



However, some of us were uncomfortable with this way of making «films». They were almost entirely verbal, illustrated radio programs whose effectiveness was almost entirely governed by the viewers trust in the man smoking the cigarettes. It certainly was not cinematic.

My prime objective as a documentary film maker had always been to try and convey to an audience, what it was like «to be there». To achieve this you had to go back to the original object of documentary : to observe, to replicate aspects of your own perception of what you saw and heard going on around you.

In 1958 I had been sent to Israel, with my friend Lenny Bernstein and his wife Felicia. I was to make a film record of his conducting tour. Obviously I needed synchronous sound for this project, and I needed mobility because things were going to be happening fast. So I made a big concession and took 16mm equipment, frowned on by the people in charge but at least marginally lighter than the customary 35mm equivalent. We had a wonderful time and made a nice film but I missed every exceptional and revealing event that happened. We were always too late. It doesn't matter whether you are a second late or an hour late ; late is late ! You

missed it and it doesn't help, after the maestro has lost his temper during a rehearsal, to go up to him and ask him to loose his temper over again «for the benefit of the camera»! This experience gave me a goal with clearly defined standards. I needed a camera that I could hand hold, that would run on battery power ; that was silent, you can't film a symphony orchestra rehearsing with a noisy camera ; a recorder as portable as the camera, battery powered, with no cable connecting it to the camera, that would give us quality sound ; synchronous, not just with one camera but with all cameras. What we call in physics, a general solution. Filming an orchestra with two or three cameras, all in sync with a high quality recorder and all mobile... This became a goal that took another three years of intensive effort to achieve. Remember that the transistor, without which none of these goals could be achieved, was still in its infancy.

In the meantime I had met and started working with Robert Drew, an editor at Life Magazine who had an obsessive need to reform Television Journalism ; to get rid of the interviews, to get rid of the narrators and to get the camera back to what it should be doing, observing. While I thought in terms of a «project» Drew thought in terms of reforming an industry and he had both the vision and the contacts to do it. We were able to have equipment built for us and we did. We made several small films such as Bullfight at Malaga where our new equipment failed to work. The same was true on Primary where we had a weird mixture of equipment but by sheer hard work we managed to achieve some of our goals, it was a beginning. Pennebaker, who was trained as an electrical engineer, joined us and spent much of his time in a hotel room fixing our equipment. Al Maysles and Terry Macartney-Filgate were filming with noisy old Arriflex cameras while Drew and I had the only «synchronous system» a modified Auricon which took on 100 ft. reels (2 1/2 minutes) of film and had a cable connecting me to Bob Drew's recorder. We were breaking all the rules of the industry. We were shooting and editing our own footage on location. The people taking sound were not «sound men», they were reporters, journalists, trained in finding and telling stories. It was a collaborative work, filmmakers and journalists ; not cameramen and soundmen. There were no interviews and little narration. Bob Drew was executive producer and had final say ; he bore the burden of responsibility for the outcome, he

worked with us and took sound and sweated over the editing. Primary was shot in about five days with four two-man crews ; no script, no lights, no tripods, no questions, no directions, never ask anyone to do anything. Just watch and listen. Then the same people that shot moved into a hotel suite and edited with little film viewers and sound heads. We worked hard and fast, I think we had a cut of the long version in about two weeks.

Many people who have seen the film think that we were «pro Kennedy». I can only speak for myself with assurance, but I would say that we all knew of Humphrey's liberal voting record and we didn't know much about Kennedy except that he was too rich and that «his father was a fascist». We were New York «liberals».

The greatest thrill for me and for Drew was when we were able to walk into the little photographers studio and film Senator Kennedy having his portrait made ; we were able to just walk in shooting and go right on shooting, and make a sequence. In order to be sure that we had access, Bob Drew and I had spoken to Sen. Kennedy before, in Washington. He had agreed that I alone, with no lights, no tripod, asking no questions... could film discretely in his private suite when election results were coming in... a first (and probably a last).

I was very much involved in the final editing of all these films. For me the art of filming is inseparable from that of editing. Clearly we are selecting when we shoot and also when we edit, I am trying to convey «aspects of the filmmakers perception of what took place...». For example : we had a shot of the large audience waiting for «the Senator» to arrive, a lady announces that «someone smoking a cigar has burned the dress of a lady...» we found a shot of a man smoking a cigar, we found a shot of an irate looking lady, we put them together, it is fun and true to the sense of the occasion, this is film making. Condensing, creating sequences that generate tension, expectancy... the art of storytelling that is essentially true to its source. Primary does not tell you much about the issues of the time except Humphrey's insistence that he represents the farmers and Kennedy's warlike stance in «we can see the eyes of the enemy on yonder hill and we shall give the same affirmative answer...» this film gives the feel of the campaign process, and after thirty years it still works for me.

On The Chair, we again had problems of access. Donald Page Moore, the lawyer, welcomed the publicity that we might give his anti-capital-punishment stance, though he thought that all we wanted was a brief interview. But getting into the prison, access to Paul Crump, access to the Parole Board, the Governor, the prosecutor? All precedents were against us. In all likelihood, we faced an execution without access.

We were also confronted with a very delicate situation. Paul Crump's appeal based on wrongful conviction had twice been rejected by the Supreme Court. Now, with the execution date only days away, Moore was about to concede guilt (a very dangerous tactic) and argue that Paul had been rehabilitated during his nine years wait in prison and should therefore not be executed. This was not only unprecedented, it was dangerous. Louis Nizer, one of America's leading trial lawyers joined him. In no way could they argue that Paul was not guilty. They succeeded. Paul Crump is still in prison. The Prosecutor in this film, Jim Thompson, is now Governor of the state of Illinois. As Attorney General of the state he prosecuted and jailed both former Governor Koerner and the prison Psychiatrist who testified in Paul's favor. We had to tread a very careful line to keep from prejudicing the case.

Drew and I went into Moore's office, he asked what he could do for us, we said «nothing» and dumping our equipment, went out for coffee. When we returned, Moore was on the phone... we started filming and stayed for two days. Meanwhile Pennebaker and Shuker were at the prison getting to know the warden and avoiding the press. Again, the film is a condensation of a massive event.

Happy mothers day, was made after Pennebaker and I had left the Drew organization and were minimally equipped and broke. I got a telephone call from a friend who was editor of the Saturday Evening Post, a then, highly successful magazine. He wanted to know what it would cost for us to make a film about the Fisher Quintuplets in Aberdeen South Dakota. I had not heard about this, in those days, exceedingly rare event... he told me that his magazine had purchased the rights to «exploit the Quints...» and that a TV film was part of the «package». I named a price and asked for an advance which we sorely

needed. Joyce Chopra and I left immediately and spent three weeks on a story that I found to be intrinsically idiotic. However, as we got involved we became more and more aware of the «exploitation» of which we were a part. We debated what we should do ; we could leave and loose the money we had already spent... we decided to tell the Fisher family that from that point on we would only film them in public situations, which is what we did, and made exploitation the theme of our film. My editor friend loved our film but his boss, the publisher did not. They made another film from our material which was full of love and music.

What has changed in the «Industry»? Thirty years ago we were the only people that could work this way but it was not long before everyone had similar equipment and swarms of «media» people were surrounding the politicians. Today no one can get the access that we had then. If they let one in they have to let the whole mob in! None of our other principles are observed : you have Camera-people, Sound-people, Light-people, Producers, Directors, editors... They ask questions and endlessly interview, they tell people where to sit, where to look... and as on the beaches of Mogadische the media lights the arrival of the United States Marines in all their glorious war paint... Tant pis !

PRIMARY

de Robert Drew, Richard Leacock, Terence Macartney-Filgate, Albert Maysles et D.A. Pennebaker, 1959, 16mm, N.B., 55'

Les élections primaires dans le Wisconsin opposant John F. Kennedy au sénateur H. Humphrey, pour le choix du candidat du parti démocrate à la présidence des Etats Unis.

The Wisconsin primaries - where John F. Kennedy ran against senator H. Humphrey, for the Democratic party nomination for the White House.

THE CHAIR

de R. Drew, R. Leacock, G. Shuker, D.A. Pennebaker, 1962, 16mm, N.B., 55'

La lutte acharnée de Donald Page Moore, avocat de Chicago, pour sauver Paul Crump, son client noir, de la chaise électrique.

The bitter struggle by Chicago lawyer, Donald Page Moore, to save his black client, Paul Crump, from the electric chair.

HAPPY MOTHER'S DAY

de Richard Leacock, Joyce Chopra, 1963, 16mm, N.B., 26'

La naissance des quintuplés de la famille Fischer met en émoi Aberdeen, petite ville du Dakota du Sud.

The impact of the birth of quintuplets in the Fisher Family on Aberdeen, a small town in South Dakota.

SALESMAN

de Albert et David Maysles, Charlotte Zwerin, 1969, 16mm, N.B., 90'

Les aventures tragi-comiques de quatre représentants en Bibles suivis deux mois dans leur porte-à-porte, de Webster, Massachussets, à Opa-Locka, Floride. L'un d'eux, Paul Brennan ne se révèle pas moins vulnérable que ceux à qui il tente de placer des Bibles de toutes les couleurs, veuves, réfugiés, ménagères.

The tragi-comic adventures of four Bible-selling travelling salesmen, during a two month trip from Webster, Massachussets to Opa-Locka in Florida. One of them, Paul Brennan, turns out to be at least as vulnerable as those he's trying to sell the Bibles to : widows, refugees, housewives.

FREDERICK WISEMAN

UN AMÉRICAIN SINGULIER

Au cœur de Cambridge, nichée au fond d'une allée plantée d'arbres séculaires, une vieille maison style Nouvelle Angleterre... C'est là que le cinéaste, tel un artisan du réel, entasse de la cave au grenier des heures et des heures de tournage, classées, étiquetées et traque, solitaire, sur sa table de montage les images qui vont nous révéler, film après film, diverses facettes de la vie américaine. Couronnant trente années de travail, 26 films, dont la plupart ont été projetés au cours des précédentes éditions. Ce programme consacré aux Etats-Unis nous permet de présenter *Titicut Follies* premier film réalisé en 1967, et *Zoo*, terminé en mars 1993.

Né en 1930, il est diplômé de la faculté de droit de Yale et a enseigné à la faculté de droit de l'Université de Boston, avec comme spécialité le droit criminel et la médecine légale.

C'est avec la production de *The cool world*, de Shirley Clarke, qu'il a entamé sa carrière cinématographique. En 1967, il passe à la réalisation avec *Titicut follies*. Ce film fut couronné la même année meilleur documentaire au festival de Mannheim.

Présenté au Festival de New York en 1968, il fut ensuite interdit de projection publique et sa diffusion limitée aux milieux juridiques et médicaux. Cette interdiction fut levée en 1992.

Frederick Wiseman est producteur, réalisateur, et preneur de son. Fondée en 1971, Zipporah Films est sa propre maison de production et de distribution.

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR JEAN PERRET AVEC FREDERICK WISEMAN ET FRÉDÉRIC SABOURAUD

J.P. Tous les films de Frederick Wiseman sont longs ; les tout premiers durent peut-être 90 minutes, mais les derniers durent au moins deux heures. Pourquoi travailler comme cela dans la durée ?

F.W. Je ne pense pas à la durée quand je monte un film : je pense à la meilleure façon de présenter le sujet. Dans la vie les situations évoluent lentement, et donc dans un film, il y a des événements qui ne peuvent être présentés que dans la durée ; ces événements sont importants et doivent faire partie du film.

J.P. Pour mettre beaucoup de choses de la vie, il faut avoir des plans longs.

F.W. Oui, parce que les sujets sont très complexes. Et je veux que le film reflète la réalité que j'ai rencontrée ; la plupart du temps, il n'est pas possible d'en rendre compte en une heure.

J.P. Si j'ai tenu à vous inviter à cette émission, Frederick Wiseman, c'est parce que vous êtes un des plus grands documentaristes en activité aujourd'hui ; votre travail est très important ; vous travaillez au cœur de l'Amérique et de ses institutions que vous vous attachez à filmer de l'intérieur. Vous avez par exemple filmé une cour de justice pour des jeunes, les champs de course, un grand magasin. Vous travaillez beaucoup, puisque vous avez fait une vingtaine de films en vingt ans. *Primate* qui décrit des recherches menées sur des animaux, notamment des singes, *Welfare*, un de vos films les plus célèbres, qui décrit la vie d'un service social new yorkais qui accueille tous les jours des gens à la dérive, *Missile* où vous montrez la formation de militaires qui auront la responsabilité de mettre des missiles sur orbite en cas de conflagration atomique... J'ai le sentiment qu'on ne peut plus comprendre les Etats-Unis sans se référer à vos films.

F.W. Oui, c'est une autre vision de l'Amérique que celle de Hollywood ; si j'ai fait une série de films sur la vie quotidienne des gens dans l'institution, c'est simplement pour montrer comment les gens vivent aujourd'hui. Je ne sais pas si le personnel institutionnel est représentatif de la vie américaine, mais filmer dans une institution me permettait de limiter mon sujet. Ce qui m'intéresse c'est de porter un regard critique sur ce qui se passe dans des lieux différents. Au total, j'ai peut-être cinquante heures de film sur la vie en Amérique.

J.P. Donc vous avez un point de vue assez précis. Dans *Missile* par exemple on voit des instructeurs apprendre à des soldats ce qu'ils auront à faire. Qu'est-ce qui vous intéresse là, quel est votre point

Juvenile court (d.r.)



de vue sur ces gens ?

F.W. Ce qui m'intéresse, c'est de montrer combien il est facile d'enseigner à des gens à détruire le monde. Car ce ne sont pas des «docteurs Folamour», ce sont des gens ordinaires, comme nous.

J.P. Ce qui fait la matière de votre film, c'est la parole. Vous tenez à enregistrer dans la durée réelle des explications complètes, des discours entiers qui sont ici donnés à des soldats en formation, mais c'est aussi le cas dans d'autres de vos films : vous laissez parler les gens. C'est important de donner aux gens la possibilité de développer leur discours, même dans ses répétitions ; de ce point de vue, vous vous opposez à Bonmariage qui coupe dès qu'il y a une répétition. Chez vous, les personnages peuvent parler, se répéter, expliquer, approfondir, vous garderez tout.

F.W. Oui, parce que je crois que si les films de ce style marchent, c'est parce que leurs spectateurs se trouvent placés au cœur des événements et qu'on leur donne suffisamment d'informations pour qu'ils comprennent ce qui se passe. Dans certains films, ce sont les paroles qui sont très importantes ; dans d'autres c'est l'image. Par exemple, dans *RaceTrack* il n'y a presque pas de paroles (discours) (parce que les chevaux ne parlent pas, ou pas très bien) et il y a presque 2000 coupes ; dans *Missile* qui est un film d'à peu près la même longueur, il y a 450 coupes. *Race Track* est tout images, et *Missile* c'est essentiellement le verbe. Et moi je suis le sujet.

J.P. Et *Blind* ? Rappelez-nous le sujet du film.

F.W. *Blind*, c'est à propos d'une école pour enfants mal-voyants ou non voyants, qui vivent en internat.

F.S. Dans ce film, il y a des séquences assez extraordinaires qui, elles, sont plutôt de l'ordre de la fiction. Je me rappelle un enfant qui descend un escalier pour la première fois. Un moment absolument magnifique du film. A un autre moment, on assiste à une discussion pédagogique entre enseignants sur différents cas d'élèves. Une séquence qui est très longue, un peu longue et ennuyeuse pour celui qui la regarde, mais on sent en même temps

que vous cherchez quelque chose, que vous avez dû retrouver dans *Missile* et qui est probablement la différence entre le discours et la parole. Le discours, c'est-à-dire le propos pédagogique ou ce qu'on doit faire passer, et puis ce qui relève plus de l'être et qui est plus de l'ordre du doute ; et on sent que là, c'est quelque chose qui de plus en plus vous obsède.

F.W. Oui, je crois que ça m'obsède toujours un peu. Si je pense à la même séquence de *Blind* que vous, il s'agit de la différence entre les pratiques et les idéologies ; les professeurs discutent de ce qu'on peut faire d'un jeune garçon qui ne veut pas apprendre en classe (il fait beaucoup de bruit, il veut attirer toute l'attention du professeur, etc.) une partie des enseignants veut le punir, le frapper, les autres ne veulent pas ; cela m'intéressait de savoir comment ils avaient résolu ce problème.

J.P. Ce qui peut étonner, mais ce n'est peut-être pas le cas, c'est la facilité avec laquelle les institutions s'ouvrent à vous, à votre caméra. Est-ce que c'est facile aux Etats-Unis de pénétrer dans ces institutions fermées, ces lieux clos et d'aller y prendre des images et du son ?

F.W. Oui ; quelquefois il y a des problèmes, mais très souvent c'est assez facile. Et dans cette école d'aveugles et de sourds, il n'y a eu aucun problème. Pour *Missile*, j'ai téléphoné et j'ai eu la permission du Pentagone tout de suite. On dit qu'ici ou en Suisse, les gouvernements ne sont pas aussi ouverts mais en Amérique la liberté de la presse et de l'expression est inscrite dans la Constitution. Et la Cour Suprême a déclaré à plusieurs reprises que le peuple américain avait le droit de comprendre ce qui se passe dans les institutions, parce qu'il paye les impôts. Les citoyens paient pour ces institutions.

J.P. Donc, ils paient pour vos films ; en quelque sorte, ils ont droit à vos films.

F.W. C'est un aspect de la «freedom of the press». Et ça m'aide ; ça aide tous les gens qui sont écrivains ou documentaristes.

J.P. Je crois qu'en effet si on prend le cas de la Suisse, je ne sais pas ce qu'il en serait en France, on ne pourrait pas envisager qu'une équipe de film ou de télé aille même filmer une école de recrues de

l'armée. Il n'y a pas de tradition en Suisse de l'image dans les institutions.

F.W. C'est curieux parce que les citoyens ont les mêmes droits. Ce sont eux qui paient pour l'armée ; il n'y a rien de secret sur le basic training dans l'armée suisse ou l'armée française.

J.P. Ce qui est étonnant aussi, c'est que la plupart de vos films, à part *Titicut Follies* qui est toujours censuré, sont très bien accueillis par l'institution dans laquelle vous avez travaillé. Alors que le discours, les images, font prendre conscience du pouvoir des institutions, de leur logique, et donc conduisent à les critiquer et à les mettre en question. Alors comment expliquer que ces institutions se retrouvent dans vos images ?

F.W. Oui, elles s'y retrouvent. Quand les gens filmés dans *Titicut Follies*, *High School* et *Primate* ont vu les films pour la première fois, ils les ont aimés ; ensuite, ils ont changé d'avis, après avoir lu les commentaires dans la presse ; ils n'ont pas aimé l'image de l'institution telle que la présentaient les journaux, et c'est contre cela qu'ils ont réagi, contre cette description, et pas contre les films, ce qui est très intéressant.

(Entretien réalisé en mars 1988 à l'occasion du Cinéma du Réel, pour la Radio Suisse Romande)



TITICUT FOLLIES L'ACTEUR MALGRÉ LUI

Frédéric Sabouraud

Pour son premier long-métrage, Wiseman s'attaque déjà à l'Amérique. L'Amérique côté cour, avec mur d'enceinte et barreaux aux fenêtres, comme un gigantesque parc du refoulé, un Disneyland des tabous. Entre deux spectacles, la folie se met en scène et la réponse institutionnelle aussi.

Titicut Follies (1967), premier long-métrage de Frederick Wiseman, tourné à la prison d'état de Bridgewater, une prison spécialisée dans la démence criminelle, fonctionne comme un gigantesque effet Koulechov. Cet effet, qui porte le nom de son inventeur soviétique, consiste à démontrer qu'un plan neutre est interprété différemment par le spectateur selon les plans qui le précèdent. *Titicut Follies* débute par un spectacle à l'américaine, version ringarde, où des hommes, sur scène, dansent autour d'un chanteur qui ressemble à quelque mauvais imitateur d'une salle de patronage, mimant, grimaçant, roucoulant du sourcil face à une caméra qui semble aussi inattendue que bienvenue. « *Enfin un spectateur à ma hauteur* », semble signifier le chanteur. Cette même scène reviendra en clôture



du film, après une heure quinze de projection, et prendra cette fois-là un sens différent et tout bonnement insupportable.

C'est qu'entre temps, on a découvert par l'entremise de la caméra à l'épaule et du micro ce qui lie et oppose ces hommes sous l'apparente similitude de leur déguisement, sous cet air emprunté qui nous met mal à l'aise d'emblée sans qu'on sache bien pourquoi. Peu à peu, le chanteur de charme ringard se transforme en petit dictateur, entouré, secondé d'une armée d'autres « soldats », tous gardiens de ce centre d'aliénés parmi lesquels on reconnaît quelques-uns des (faussement) joyeux danseurs du début. Inexorablement, nous plongeons dans l'enfer de Bridgewater, sans que rien ne nous soit dit que ce que l'on voit et entend et ce que le montage provoque comme chocs, oppositions, tensions. Lentement nous découvrons la nudité étrange de ces corps qui s'affiche avec un tel naturel qu'elle ne semble choquer personne, comme une habitude, comme une expression de l'animalité supposée de ces êtres aux yeux de leurs gardiens en uniformes. On pourrait tout aussi bien être dans une ancienne colonie, avec les colons et leurs esclaves, ou dans un zoo. Chacun, ici, intègre le clivage jusque dans l'obscurité de ces corps qui ne se respectent plus, dans leur maintien, leur obésité, leur abandon.

Titicut Follies est avant tout la captation fascinée de ces corps qui, dans leur apparence, leurs mouvements, par leurs automatismes bizarres et l'étrange soin mécanique que les gardiens mettent à les entretenir, sans le moindre respect, la moindre compassion, semblent être l'incarnation parfaite d'une micro-société asilaire. Dans leurs mouvements imprévus répondant apparemment à une logique rigoureuse et totalement incompréhensible, ces corps nous parlent du travail du temps infini et de l'espace trop fini, celui d'un univers carcéral particulier puisqu'il ne prétend ni vraiment être le lieu assumé d'un châtement (une prison pure et simple), ni destiné vraiment à guérir. *Surveiller et punir*, aurait dit Foucault de cet endroit destiné essentiellement à *conserver* (les valeurs au-dehors, les corps au-dedans), où l'échange se borne avant tout à l'exécution d'une gestuelle et d'actions automa-

tiques dont l'une des seules expressions d'humanité est justement le fait de la folie de ces êtres, folie du langage, des gestes, des cris. L'autre expression de cette humanité tient à l'étrange échange entre les maîtres et leurs esclaves : gestes mécaniques du rasage, sans fioriture dont émane subrepticement quelque chose qui rappelle de loin ce qu'on nomme tendresse. Un soupçon d'humanité transpire dans cette main du gardien touchant la peau du visage de son client-malade. De l'humanité, encore, mais cette fois-ci plus cruelle, apparaît dans ces jeux pervers du gardien face à son prisonnier, prenant une connotation ludique et sadique particulière dans cette institution pseudo-médicale. En milieu psychiatrique, on appelle cela « *brancher le malade* ». Ça consiste à le connecter, d'un mot, d'une phrase (« *What did you say, Jim ?* »), d'un geste, sur son délire et d'éventuellement le relancer pour mieux se distraire, s'en amuser (et s'offrir en plus le luxe de le châtier lorsqu'on se fatigue du spectacle et que l'autre, lui, continue à jouer).

Tout l'art de Wiseman, clé de son œuvre, tient dans cette façon de laisser au spectateur le soin de faire une partie du travail, conservant volontairement l'ambiguïté de ces relations pour mieux générer le malaise, acceptant aussi l'absence totale d'issue comme une fatalité qu'on ne peut transgresser, quitte à « *désespérer Billancourt* ». Ainsi la relation malade-médecin est-elle donnée sous forme brute, laissant au spectateur le soin de faire le tri dans sa tête entre le discours révolté du patient qualifié par les médecins de « *schizo-parano* » et le silence amusé de son interlocuteur médical. Petit à petit, par-delà la révolte que génère cette attitude placide de celui qui écoute, surgit insidieusement l'ombre d'un doute lorsqu'on remarque ce petit point blanc sur la lèvre du patient qui poursuit sa logorrhée, longtemps, trop longtemps pour ne pas nous troubler. Tout le jeu de Wiseman repose sur l'effet du temps, doublement : celui du plan, avec une caméra qui, si elle se fait oublier de celui qu'elle filme, n'en est pas pour autant passive.

Cette *caméra participante* travaille à l'instinct, à l'oreille, zoome, panote, resserre le visage quitte à le morceler pour mieux capter un signe qui l'intrigue. L'autre

utilisation du temps, chez Wiseman, tient à ce long travail de montage qui dure parfois près d'un an, après chacun de ses films dont il ramène une quantité impressionnante de rushes qu'il va tenter d'organiser, seul, dans sa salle de montage, sans le recours du regard « extérieur » du monteur. Ce temps-là va permettre d'organiser, de sélectionner et d'induire un mouvement jamais résolutif mais qui permet, comme une forme d'écriture polyphonique, de superposer des strates, des entrées différentes qui travaillent les images et les sons bien au-delà de leur apparence.

Mais que travaille un film de Wiseman ? Qu'il s'agisse d'un documentaire sur Central Park à New-York ou sur un grand magasin, c'est toujours l'Amérique. *Titicut Follies* n'échappe pas à la règle, même si, en apparence, l'univers clos semble isoler ses acteurs. Dans cette façon de mettre en scène constamment cette bonne humeur factice, dans le spectacle qui ouvre et clôt le film mais aussi dans ces relations plus quotidiennes dans le centre carcéral, transparaît l'obscurité d'une société trop ordonnée qui ne supporte pas qu'on lui renvoie sa propre névrose. C'est bien d'une Amérique épinglée en pleine représentation qu'il s'agit, et qui tente désespérément, dans cet univers qui n'a plus rien d'humain, de feindre la gaieté et la joie de vivre par le spectacle musical ou celui, plus involontaire, du délire des malades. C'est encore l'Amérique, révoltée cette fois, qui surgit au long des discours paranoïaques et meurtris d'anciens combattants, comme ce malade pour qui la guerre du Viêt-nam ne s'explique que comme la manifestation monstrueuse des troubles de la sexualité qui agitent l'Amérique (« *qui met ses spermatozoïdes dans ses missiles* »). C'est toujours l'Amérique qui apparaît dans cette jonction entre deux images, celle de la télévision diffusant la voix acidulée de Nana Mouskouri tandis qu'un patient à la voix aussi râpeuse que celle de Tom Waits l'accompagne de toute son impureté. Cette Amérique est celle qui cache ses traumatismes derrière les murs de l'asile, grand déversoir du refoulé, zone oubliée du rêve américain où l'on tente de maintenir en vie ces corps déformés, monstrueux, honteux, mutants, avec le même détachement froid et serein que quand on les rase. La séquence de la

nutrition forcée, une des plus pénibles du film, nous est montrée en parallèle avec une séquence de rasage. Et l'on ne peut effacer de nos mémoires la nonchalance de ce gardien qui d'une main verse l'aliment dans l'entonnoir tandis qu'il pince de ses lèvres sa cigarette fumante. Tout y passe : le religieux, la guerre, la sexualité, la mort, dans ces gestes et propos d'une violence et d'une expression uniques. Chez Wiseman, c'est autant dans la juxtaposition des séquences, dans le montage, que dans la captation brute de la réalité, que s'affirme le point de vue du cinéaste. Il y a, par l'organisation des plans, l'ordonnement des espaces-temps, une façon tout à fait singulière, propre au cinéaste de Boston, de nous faire dériver, flotter, vers des écoutes et des regards différents sur ce qu'on voit, de les raccorder à notre mémoire, nos souvenirs, et de provoquer des connexions avec un hors-champ partagé, celui d'une Amérique qui se met si bien en scène qu'il faut l'épreuve du temps, celui du tournage, puis celui du morcellement au montage, pour arriver à presser le jus de cette réalité pour qu'on voie tout ce qu'elle charrie. La fascination de Wiseman pour les institutions et ce qu'elles recèlent d'inconscient s'explique ainsi, comme territoire limité et hautement révélateur du réel américain.

Avec le temps, Wiseman semble avoir eu de moins en moins besoin de ce territoire délimité, d'acteurs aux fonctions antagoniques et irréversibles (médecin-malade, aveugle-soignant, etc.) pour capter cet envers du décor d'une Amérique qui cherche toujours à ressembler à un film de Frank Capra. La méthode, elle, n'a pas changé et croit dur comme fer que le temps est la meilleure des corrosions pour révéler ce que cache le vernis du monde. Elle est, à sa façon, la démonstration implacable du ratage monumental de la télévision, objet temporellement sans limite et qui ne sait jouer que de la fragmentation amnésique. Un film de Fred Wiseman n'est, ni plus ni moins, que de la bonne télévision, sorte de jonction entre deux écoles documentaires, l'une basée sur le plan-séquence et l'autre sur l'art du montage. Wiseman emprunte à l'une et à l'autre en privilégiant toujours l'empirisme à la systématisation théorique. C'est à la fois sa force et sa limite, puisque chez lui, les lieux ont finalement moins d'importance

que le temps qu'il y consacre (pendant et après). Lorsqu'il tombe sur un lieu aussi chargé de pathos et d'inconscient que dans *Titicut Follies*, on assiste à un de ses plus beaux films, même si les images et les fantasmes qu'il révèle ont depuis été largement exploités. D'où l'impression apparente de mieux capter l'Amérique d'aujourd'hui dans d'autres films de Wiseman plus récents, comme *Central Park*, qui portent en eux les conflits et les plaies qui agitent les années 80. Mais méfions-nous, car l'ordre institutionnel, un moment contesté et dont ce film est le témoin implacable, pourrait bien être de retour comme le lieu d'expression de tous les non-dits, de tous les interdits, de tout ce qu'on refuse de voir et d'entendre (voir, par exemple, comment les hôpitaux sont devenus le lieu d'échouage de la parole des malades du SIDA). Le retour du *refoulé*, institutionnalisé ou non (le fameux *politically correct*), comme support autoritaire et bancal d'un monde en crise, donne à *Titicut Follies* toute son actualité. Il nous permet ainsi de redécouvrir la nécessité d'un documentariste à la démarche singulière : Wiseman travaille, dans plusieurs de ses films, la réalité sur un mode duel, opposant ceux qu'on enferme, qu'on traite, qu'on soigne, à ceux qui les détiennent, les surveillent, les éduquent, les guérissent, les entourent.

Ce dispositif s'appuie, à l'inverse de la méthode de Raymond Depardon, elle-aussi duelle (dans *Urgences* notamment, patient/psychiatre), sur le montage comme force d'opposition et de rapprochement. Le montage est, chez Wiseman comme chez tous les grands cinéastes de cette école depuis l'école russe de Koulechov à Eisenstein, un moyen de confronter des espaces-temps qui, par le frottement que génère cette juxtaposition, questionne, déstabilise, perturbe le spectateur confortablement installé dans son ordre et son *habitus*. La méthode, qui affirme sa manipulation pour mieux révéler ce que chacun d'entre nous se refuse à mettre côte-à-côte, permet de découvrir l'être dans toute sa complexité, dans tout son mystère : à la fois animal et humain, cruel (comme les gardiens) et obsédé par la nécessité de maintenir en vie (comme les mêmes gardiens prenant la casquette de thérapeutes), monstrueux et imprévisible comme le fou en cage,



Zoo (Photo : Evan Eames)

banal à l'extrême comme ces gestes répétés quotidiennement sur un mode mécanique par les gardiens et les malades soumis à des effets quasi-pavloviens (ouvrir des portes, les fermer, raser un visage, nourrir une bouche, manger, se laver, etc.). Mais surtout, ce qui surprend le plus, c'est combien l'être est étrangement voyeur : c'est sans doute, à travers nombre de films de Wiseman, ce qui distingue le plus l'homme de l'animal. Cette fascination de l'autre, différent, incompris, qu'on observe, scrute, qu'on analyse, qu'on teste et même qu'après la mort on dissèque. C'est par le voyeurisme ontologique que l'homme mis en situation de voyeur (le gardien, le médecin, le visiteur d'un zoo, le vidéaste amateur, le cinéaste et le spectateur) transforme toute réalité en spectacle, même contre le gré ou sans l'avis de l'acteur involontaire (ici le fou, ailleurs le fauve, comme dans *Zoo*, son dernier film). Wiseman le monteur alterne toutes ces facettes contradictoires de l'être captées par Wiseman le filmeur patient et assidu, sans jamais se lasser de s'interroger, et nous avec lui, sur cette question qui reste, même si elle s'enrichit de l'apport d'un nouveau terrain d'observation à chacun de ses films, sans réponse : comment tous ces aspects peuvent-ils cohabiter au sein d'un même individu ?

TITICUT FOLLIES ACTORS IN SPITE OF THEMSELVES

For his first feature film, Wiseman had already chosen to take on America - its hidden interiors, surrounded by walls and barred windows, a huge playground for repressed instincts, a Disneyland of taboos. Between two shows, madness acts itself out accompanied by the institutional response.

Titicut Follies (1967), Frederick Wiseman's first feature film shot inside Bridgewater State prison which is specialised in criminal insanity, works as one gigantic Kuleshov effect. This effect, so-called after its Soviet inventor, demonstrates that the audience's interpretation of a neutral film shot varies according to the shots that have preceded it. *Titicut Follies* opens with a scene from a corny American-style show. We see men dancing round a singer who seems to come straight out of a seedy impersonation act staged for some small-town youth club. The singer mimics, pulls faces and juggles his eyebrows around in front of a camera that seems as un-expected as it is welcome. «An audience worthy of me, at last», the singer appears to be saying. The same scene is repeated at the end of the film, after one hour and fifteen minutes of viewing, at which point it takes on a new and utterly intolerable signification.

The shoulder-camera and mike have, in the meantime, helped us discover what it is that unites and opposes these men, behind the seeming likeness of their disguise, behind their awkward appearance which immediately puts us ill at ease for no apparent reason. Little by little, the corny crooner turns into a small-time dictator, surrounded and assisted by an army of other «soldiers», all of them guards in the centre for the insane. Among these latter, we are able to recognize some of the (deceptively) joyful dancers from the opening scene. Inexorably, we plunge into the Bridgewater hell. We are given no clues apart from what we see and what we hear, apart from the shocks, clashes and tensions produced by the editing. Slowly, we discover the strange nudity of the inmates' bodies - a nudity so casually displayed that it apparently shocks no-one, as if it were everyday behaviour, an expression of the animality these men are assumed to have in the eyes of their uniformed guards. We might just as well be in some former colony in the presence of the colonists and their slaves, or in a zoo. In this universe, each and every one integrates the cleavage between the two worlds, right down to the obscenity of the bodies that have lost all self respect, their bearing, their obesity and their abandon.

Titicut Follies is above all the fascinated capture of these bodies. Their appearance, movements and weird automatisms, together with the strange mechanical care which the guards bestow on them without the slightest respect or compassion, seem to incarnate to perfection a psychiatric micro-society. Through their unexpected movements, which apparently follow a strict yet totally incomprehensible logic, these bodies speak to us of the workings of infinite time and all too finite space. They recount the workings of a prison-like universe whose strangeness lies in the fact that it neither wholly assumes itself as a place of punishment (a prison pure and simple), nor does it claim to be a place where cure is the real objective. Surveillance and punishment, Foucault would have said of this place where preservation is the true goal (values on the outside, the bodies on the inside), where exchange is essentially reduced to gesture and automatic actions, one of the only

glimpses of humanity being the inmates' madness, their language, their movements and screams. The other sign of humanity is to be found in the strange exchange between the masters and slaves : the mechanical gesture of shaving, devoid of flourish, which surreptitiously radiates something vaguely reminiscent of what we call tenderness. There is a hint of humanity in the guard's hand as it touches the skin on the face of his client-patient. Humanity also appears, yet with a crueller note, in the perverse games the warden plays with his prisoner, for it takes on a distinctive playful-sadistic connotation in this pseudo-medical institution. In psychiatric circles, this type of game is called «getting the patient going». It involves launching the patient off into his delirium with a word, a sentence («What did you say, Jim ?») or a gesture, and even spurring him on for greater amusement (this can go as far as punishing him when you have had enough of the show, but he, of course, still keeps going).

Wiseman's art, the key to his work, lies in the way he leaves the audience to do a share of the work. He deliberately sustains the ambiguity of these relationships so as to better produce a feeling of unease, and accepts the total absence of any solution as a fatality that cannot be transgressed, even if this should «destroy the hopes of the working class». The patient-doctor relationship is given in its crudest form and the audience, confronted with the outraged words of the patient whom the doctors have declared «schizo-paranoiac» and the amused silence of his medical interlocutor, have to work through to their own conclusions. Little by little, aside from the feeling of revolt the listener's placid attitude inspires in us, a shadow of doubt insidiously creeps upon us when we notice the small white spot on the patient's lip as he talks on compulsively, and for so long that we cannot help but feel disturbed. All of Wiseman's art, in fact, plays on the effect of time, in a double sense. There is the time of the shot itself, using a camera that is far from passive even though the person filmed seems oblivious to its presence.

This participative camera follows its instinct and its ears, zooming, panning and closing in on a face, even to the point of

dissecting it, so as to capture an intriguing sign. Wiseman's other use of time lies in the long work of editing that sometimes lasts almost a year. From each of his films, he brings back an impressive number of rushes which he then sets about organising in his editing room, alone, uninfluenced by the «external» opinion of the editor. This time allows him to organise, select and induce a movement which is never conclusive - a movement which, rather like polyphonic composition, superposes different strata and different entry points that work on the images and sounds to give them further dimensions.

But then, what does a Wiseman film work on? Whether it be a documentary on Central Park or a department store, the subject matter is always America. Ticut Follies is no exception to the rule, even if this closed universe would seem to set its actors apart. The way in which false good humor is constantly presented, both in the show that opens and ends the film and also in the more everyday prison relations, reveals the obscenity of an over-organised society that cannot bear the reflection of its own neurosis. This America is indeed caught in mid-act desperately trying, in a world without humanity, to feign gaiety and joyfulness, be it in the musical show or in the more unwitting spectacle of the patients' delirium. The revolted side of America also looms ever present in the paranoid and stricken words of the war veterans, like those of the patient whose sole explanation for the Vietnam war is that it was the monstrous expression of the sexual disorders that trouble America («which puts its spermatozooids in its missiles»). And America again in the conjunction of two images - the television broadcast of Nana Mouskouri's dulcet tones, while a patient with a raucous Tom Waits voice accompanies her in all his impurity. This is the America that hides its traumatisms behind the walls of an asylum, the slop-can for all it has repressed, the forgotten zone of the American dream where an effort is made to keep these deformed, monstrous, disgraceful and mutant bodies alive with the same cold serene detachment as with which they are shaved. The force-feeding sequence, one of the most painful in the film, is shown in parallel to a shaving sequence. And we cannot rid our memory

of the guard's nonchalance as we see him pouring food down the funnel with one hand, a lit cigarette stuck between his lips. Nothing is left aside - religion, war, sexuality, death. Everything is present in these gestures and words which hold unique expression and exceptional violence. In Wiseman's films, the film-maker's point of view is affirmed as much by the juxtaposition of the various sequences and the editing, as by the direct capturing of reality. In the way shots are organised and space-time sequenced, we find that particular technique - distinctive of the Boston film-maker - which makes us drift and float towards a different way of listening to and looking at what we see. He connects this up to our own memory and recollections, creating links with a shared off-screen world - the American world which puts itself so effectively on stage that it takes the test of time - the time of shooting, then the fragmentation of the editing time - to successfully squeeze the juice out of such a reality and bring to light all it carries with it. Wiseman's fascination for institutions and the subconscious elements they conceal can be explained by the fact that they represent a limited and highly revealing territory within American reality.

With time, Wiseman seems to have increasingly less need for such delimited territories and for actors with such antagonistic and irreversible functions (doctor-patient, blind person-caring person, etc.) in order to capture the backstage of an America forever bent on resembling a Frank Capra movie. The technique itself remains unchanged and keeps to the rock-solid belief that time is the best corroder when it comes to revealing what lies under the world's varnish. In its way, this technique is the implacable demonstration of the monumental failure of television, which in itself is an object beyond time and which can do no more than play on an amnesiac fragmentation. A film by Fred Wiseman is no more and no less than good television, a kind of meeting point between two documentary schools, one based on the sequence shot and the other on the art of editing. Wiseman borrows from both, always preferring an empirical approach to theoretical systematisation. In this lie both his limits and his strength, since in his work places are ultimately

less important than the time he spends on them (during and after). When he finds a place so charged with pathos and the subconscious as in *Titicut Follies*, he gives us one of his most beautiful films, even though the images and fantasies it reveals have long been exploited to the full. This is why we may have the impression that the America of today is best conveyed in other more recent Wiseman films, such as *Central Park*, where the conflicts and wounds that troubled the 80s are present. But we must be careful, as the institutional order, at one time contested and of which this film is the implacable witness, might well be back with us as the place where all that is unsaid, all that is forbidden, all that we refuse to see and hear finds expression again (for instance, the fact that hospitals are now the place where the words of AIDS patients come to rest). The return of the repressed, institutionalised or not (the famous politically correct), as an authoritarian and shaky support for a world in crisis, makes *Titicut Follies* highly topical film. We are thus led to rediscover the need for a documentary film-maker who has a singular approach: in several of his films, Wiseman works in a dual mode, opposing those who are locked in, treated and cured to those who guard, supervise, educate, cure and surround them.

Unlike Raymond Depardon's method, which also works on duality (particularly in *Urgences : patient/psychiatrist*), this approach uses editing as a means of opposing elements and bringing them together. For Wiseman, as for every great film-maker of this school, from Kuleshov to Eisenstein, editing is a tool for confronting space-times. It makes use of the friction created by this juxtaposition to question, destabilize and disturb the audience who is comfortably settled in its order and habitus. This approach openly affirms its manipulative aspects in order to reveal more clearly what each of us refuses to put side by side. It then becomes possible to discover the human being in all his complexity, in all his mystery: both animal and human, cruel (like the guards) and obsessed by the necessity to maintain life (like the same guards taking on the therapist's role), monstrous and unpredictable like the madman in his cage, banal to the extreme like the daily gestures repeated in a

mechanical way by the guards and patients who are both subjected to a Pavlovian-type existence (opening doors, closing them, shaving a face, feeding a mouth, eating, washing, etc.). But what is most surprising, is the extent to which the human being is strangely voyeuristic. Certainly, in many of Wiseman's films, this is what most distinguishes man from animals. This fascination with the other, who is different and escapes understanding, who is observed, scrutinised, analysed, tested and even, once dead, dissected. It is through this ontological voyeurism that men who find themselves in the position of voyeurs (the guard, the doctor, the zoo visitor, the amateur video film-maker, the film-maker or a member of the audience) transform the whole of reality into spectacle, even against the will of the unwitting actor or without consulting him (in *Titicut Follies*, it is the lunatic, elsewhere the wild animal, as in his latest film, *Zoo*).

Wiseman the editor alternates all the contradictory facets of man that have been captured by Wiseman, the assiduous and patient film-maker. At the same time he never tires of asking himself, and us, the question which, though enriched by the further fields of observation brought by each new Wiseman film, remains without answer: how can all these aspects coexist within one and the same individual ?.

FILMOGRAPHIE

TITICUT FOLLIES

1967, 16mm, N.B., 89'
Images : John Marshall

Le film décrit de façon sobre mais détaillée les conditions d'emprisonnement des criminels à la prison d'état psychiatrique de Bridgewater au Massachussets. Titicut Follies montre comment les prisonniers sont traités par les gardiens, les travailleurs sociaux et les psychiatres.

A sober but detailed account of the conditions in which criminals are incarcerated in the State psychiatric prison in Bridgewater, Massachussets. *Titicut Follies* shows how the prisoners are treated by wardens, social workers and psychiatrists.

- **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
- **Adjustment and work**, 1986
- **Missile**, 1987
- **Near Death**, 1989
- **Central Park**, 1989
- **Aspen**, 1991

ZOO

1993, couleur, 130'
Images de John Dave ; Production et distribution : **Zipporah Films** - One Richdale avenue, Unit # 4
Cambridge MA 02140 - Etats-Unis
Tél. : (1-617) 576 3603 - Télécopie : 864 8006

Le zoo de Miami, en Floride, abrite 2800 animaux représentant des centaines d'espèces. Le film montre les soins prodigués par les gardiens et l'entretien des animaux, le travail des vétérinaires et de leur équipe, ainsi que les visiteurs du monde entier. Il nous présente le large éventail d'activités et d'intérêts qui caractérise le zoo et l'interaction qui y existe entre les aspects animaliers, humains, éthiques, financiers, techniques, d'organisation et de recherche.

Zoo is a film about the zoo in Miami, Florida. The zoo's collection includes 2 800 animals representing hundreds of species. The film shows the care and maintenance of the animals by the keepers, the work of the veterinarians and their staff and the visits to the zoo by people from all over the world. The film presents the wide diversity of interests and activities at the zoo and the inter-relatedness of the animal, human, ethical, financial, technical, organizational and research aspects of operating the zoo.

LE 7 FÉVRIER 1993 ...

Robert Kramer

... **E**crire quelque chose pour le catalogue du Festival du Réel. Je voulais dire pourquoi je fais des films. Pourquoi en effet ? ou bien pourquoi maintenant ? Les raisons ont-elles vraiment changé au cours des années ?

Prenez *Milestones* par exemple. Il n'y avait vraiment aucun doute. Nous avions vécu et nous vivions toujours une certaine aventure. Des circonstances historiques, (dont une guerre, ce qui n'a rien de surprenant), nous avaient permis d'expérimenter avec nos vies. Toutes les facettes de nos vies, pas seulement un petit bout par-ci par-là mais une vie dans sa totalité, vue comme un processus avec lequel il faut vivre, habitée dans tous ses recoins, traversée comme au cours d'une chevauchée dans une contrée saubage et je dirais même instrument de jeu, si cela ne faisait pas trop frivole. (Peut-être si nous avons été plus frivoles, aurions-nous pu être plus productifs ou, en tout cas, si nous avons été plus ludiques. Car nous étions terriblement sérieux et trop enclins à tirer des conclusions, à être utiles et responsables, puisque nous avons été formés dans une tradition morale et politique.)

Nous jouions avec nos vies dans le meilleur sens du terme, nous en acceptions les conséquences tout en insistant sur le fait que l'une des rares questions intéressantes est : «Quelle est la meilleure façon de vivre pour les gens ?» Et comme je l'ai dit, il n'y avait pas de doute. Pas de doute sur la nécessité de trouver une forme pour faire le film qui serait dans une certaine mesure, autant qu'un film peut l'être, cette expérience même. Pas de doute parce qu'il était clair qu'il s'agissait de mon expérience, de ma vie, et que j'en étais, forcément, responsable. Responsable d'essayer de la comprendre, d'essayer de la communiquer à quiconque entendrait tambouriner ce tambour (de la minorité). Ce sens de la responsabilité implique l'idée de s'opposer, d'afficher quelque chose de différent, quelque chose d'autre, là-bas au loin, et d'insister sur sa valeur. Une expérience différente, une approche du cinéma qui impose une

forme cinématographique différente, le tout dans une tension qui cherche à incorporer les spécificités de l'expérience même.

Je pourrais dire la même chose (bien sûr) de *Route One/USA*, tourné 14 ans après *Milestones* ou du film que j'ai fait au Vietnam et que je suis en train de monter. Chacun de ces films est né dans un éclair où je me suis dit : «C'est le moment de traiter ce problème. C'est le moment de le prendre pour cible ou comme objet de méditation, et de tout focaliser dessus. C'est le moment d'utiliser la caméra pour essayer de comprendre, d'utiliser le montage en tant que discipline qui vous fait réfléchir. Non, c'est le moment de s'y remettre afin de pouvoir partager et de pouvoir en discuter ensemble !» C'est ce que je veux faire. De façon concrète, j'ai besoin de le faire. Et là, je suppose qu'il y a comme un saut dans le vide, un acte de foi, de confiance. A savoir qu'il existe un lien entre mon expérience et la vôtre, ma curiosité et la vôtre. J'essaie d'être clair. De faire des films qui vous soient accessibles. Mais si nous voulons célébrer, nous devons d'abord partager.

En écrivant ces lignes, j'ai tout à coup dérivé très loin. Vers les origines, notre héritage. Du temps où les schémas se mettaient en place.

Les années 50 à New York. C'est en gros une famille d'immigrés récompensée de ses efforts. Il existe une grande confusion au sujet de ce que «L'Amérique» était alors. Était-ce New York par exemple ? Existait-elle en elle-même indépendamment d'une «vieille» Europe ? Mais quoi que les Etats-Unis aient été, il existait un contrat social qui engageait. C'était la citoyenneté. L'interaction des droits et des responsabilités était présente même dans les relations intimes de la famille, notre famille. Il y avait le souci constant de l'amélioration des conditions, l'amélioration d'une génération à l'autre et celui du progrès et du sacrifice pour y parvenir. Le sacrifice n'était qu'une forme de conduite exemplaire et les actes ne pouvaient être compris et jugés que par rapport à leur utilité.

(Quand j'ai tourné *Route One/USA*, je n'étais quasiment pas retourné aux USA depuis 6 ou 7 ans. J'ai été pris au dépourvu par les mouvements

fondamentalistes et du renouveau. Cela relevait d'une surprenante archéologie. Une fois levé le voile de la religion, je trouvais tout ce tissu de mécanismes auto-régulateurs qui gouvernent l'individu/famille/communauté/nation. L'ordre trop familial. Et me voici, parlant à mes parents d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité... L'ironie, bien sûr, c'est que, dans *Milestones*, les voyageurs sont si fragiles dans leur autre identité et se sentent tellement menacés par le rejet de leurs idées et idéaux qui sont leur véritable personnalité, tellement renforcés dans leur sentiment d'être des chasseurs solitaires, forcément isolés dans ces années annonciatrices de l'ère Reagan, qu'ils n'ont même jamais tendu l'oreille pour entendre les échos amicaux et familiaux ou voir les images d'eux-mêmes (nous-mêmes) qui leur étaient renvoyées. En ce sens, *Milestones* et *Route One/USA* se répondent en champ/contre-champ. *Route One* correspond à tout ce que les personnages de *Milestones* ne peuvent accepter de voir.)

Dans le New York des années 50 que je décris, il y a différentes manières d'être utiles. Il y a des professions pour cela. Il y a les services dont les gens ont besoin. Et pouvoir s'exprimer est important. Le progrès dépend de la capacité des gens à exprimer leurs besoins. L'éducation est à la base de tout et la culture n'est pas (particulièrement) un divertissement, mais une nécessité palpable qui nourrit l'appétit de connaître et de comprendre.

Milestones (d.r.)



KRAMER PAR KRAMER

Quand on analyse ce qui se passe dans le monde, on voit que la culture permet aux gens d'apprendre de leur propre expérience. Le cycle de l'amélioration de soi-même et du progrès est théoriquement sans limite.

C'était le schéma latent qui imprégnait les idées en cours dans les classes sociales et dans la ville que je décris, un New York calme, légèrement provincial comme l'était Berlin avant 1990. Ni Auschwitz, ni la bombe atomique ne constituent des éléments marquants du paysage. Tout comme la guerre froide et la Corée qui sont sans doute des aberrations malgré les protestations. La technologie est neutre. Ni l'espace ni les ressources ne manquent. L'épouvantable « persistance du plus apte » appartient à l'histoire. « Le mal », c'est soi-même, l'égoïsme, le pouvoir pour le pouvoir, le matérialisme, l'ostentation. Le mal, le vrai, a fui la pleine lumière.

Ce sont là les origines d'un point de vue. Je réfléchis beaucoup à cette idée de responsabilité. De tous les principes invoqués, discutés, revendiqués ici ou là, c'est bien le plus en danger. Car personne ne semble pouvoir définir sur quelle base repose notre responsabilité les uns envers les autres (dans ce nouvel ordre mondial).

Alors... vous souvenez-vous de la fin du livre de Conrad *Au Coeur des Ténèbres*? Nous sommes à bord du bateau, amarré dans l'estuaire du fleuve. Tous silencieux, concentrés sur l'histoire de Marlowe, une sorte de parabole sur la perte du sens de

la responsabilité commune, collective, humaine et les dérapages de simplement laisser faire. Toute l'horreur de notre vingtième siècle est déjà contenue dans le conte de Marlowe. Le nazisme, le Cambodge, Beyrouth, la Yougoslavie, nous-mêmes bien avant que nous ayons manifesté nos capacités modernes. Assis dans le bateau, ils écoutent en silence. Quelles conclusions tirer du génocide de Kurtz? D'énormes nuages d'orage montent du soleil couchant, bouchant l'estuaire du fleuve et bloquant l'accès à la haute mer.

7 FEBRUARY 1993...

Writing for the catalogue of the Festival du Réel, I wanted to write about why I make movies. *Why* indeed? Or why *now*? or has the why really changed over the years?

Take Milestones. There really was no question. We had lived, we were living, a certain adventure. Historical circumstances (which not surprisingly included a war) had allowed us the space to experiment with our lives. With all parts of our lives, not only this corner or that, but a certain totality of a life viewed as a process to be lived with, inhabited in all its parts, ridden out on as you might ride out into a wilderness, and I would say played with, except that it sounds too frivolous. (Perhaps, had we been more frivolous, we might have been more productive, or at least, had we been more ludique. For we were really extremely serious and too intent on drawing conclusions, on being useful and responsible, since we were mostly formed in a moral, political tradition.)

We were playing with our lives in the best sense, accepting the consequences, yet insisting that this question, «What's the best way for people to live?» is one of the few interesting ones. And as I say, there was no question. No question about the necessity of finding a form to make the movie that would be, to a certain extent, as much as a movie can be, this experience itself. No question, because it seemed clear that this was my experience, I put my life there, and I was (in some

compelling way) responsible to it. Responsible for trying to understand it, trying to communicate it to whoever might hear that (minority) drummer drumming. This sense of responsibility also includes the idea of opposition - of sticking something different, something other, out there, and insisting on its value. Different experience, different approach to filming which obliges a different film form, everything stretching to try to embody the qualities of the experience itself.

I could say the same thing (of course) for Route One/USA, shot 14 years after Milestones, or for the film shot in Vietnam that I am editing now. Each comes out of a flash of saying, «It's time to deal with this. It's time to use this as a target or mandala, to let everything gather into it. It's time to use the camera as a way to try to understand, to use cutting, montage, as the discipline that makes you think. No, it's time to get on with this so something can be shared, so we can talk together about it!» I want to do this. In some real way I need to do it. And I suppose that there is a sort of leap here, an act of confidence, of trust. Namely, that there exists a connection between my experience and yours, my curiosity and yours. I can try to be clear. I can build the films so there are ways for you to get in. But for us to dance, something has to be shared before.

And then, writing this, I suddenly slipped far away. Toward the origins, the inheritance. The time when patterns were set in place.

1950's. New York City. More or less an immigrant family whose efforts had been rewarded. There was a great deal of confusion about what «America» was. Was it, for example, New York City? Did it exist in and for itself without comparison with an «old» Europe? But whatever the USA was there was a binding social contract. Citizenship. The interplay of rights and responsibilities was present even in the intimate relations of the family, our family. There was a constant theme of improvement, improvement from one generation to the next, progress, and the sacrifice necessary to make it happen. Sacrifice was just one form of exemplary behavior, and these acts could be understood and measured by their utility.



(Filming *Route One/USA* I hadn't been back to the States much for 6 or 7 years. I was caught off guard by the fundamentalist, born-again movements. There was an element of astonishing archeology. If I slashed away the religion, I found that whole tissue of self-regulating mechanisms that govern the individual/family/community/nation. The too familiar order. There I was, talking with my parents about honesty, integrity, responsibility... The irony of course, is that the voyagers from *Milestones* are so precarious in their other identity, so threatened by the rejection of their ideas and ideals, their very person, so confirmed in their sense of themselves as solitary hunters, their inevitable isolation in those years already preparing Reagan, that they never even listened to hear the friendly, familiar echoes, or see the reflection of themselves (ourselves) everywhere. In this sense *Milestones* and *Route One/USA* are like champ/contre-champ. *Route One* is about everything the *Milestoners* can't let themselves see.) In this New York world of the 50's that I'm describing, there are different ways of being useful. There are professions that serve. There are services people need. And self-expression is important. Progress depends on peoples' ability to voice their needs. Education is the base of it all, and culture is not (particularly) entertainment, but a palpable need, the nourishment of an appetite for knowledge and understanding. By analyzing the world, culture allows people to learn from their experience. The cycle of self-improvement and progress is without theoretical limit.

This was a sort of hidden, skeletal atmosphere of ideas among the classes and in the city I'm describing, a New York calm, a little provincial, like Berlin was before 1990. Neither Auschwitz nor the atomic bomb are significant elements in this landscape. Like the Cold War and Korea, despite shouting, they are all probably aberrations. Technology is neutral. Neither space nor resources are lacking. The grinding war of survival of the fittest is history. «Evil» is ego, selfishness, power for its own sake, materialism, ostentation. Evil, true evil that is, has run away from the bright light.

Those are some roots of a point of view. I think a good deal about this idea of

«responsibility». Of all the principles invoked, bandied about, shouted from here and there, it is the one most endangered. For no one seems to be able to say clearly on what basis our responsibility for one another (in this new world order) rests.

So... do you remember the end of Conrad's *Heart of Darkness*? We sit on the boat anchored at the mouth of the great river. All are silent, gazing into the center of Marlowe's story, which is a sort of parable of loss of the sense of common, collective human responsibility, and the dérapages of simply letting go. All our 20th century horror is already implicit in Marlowe's tale. Nazism, Cambodia, Beirut, Yugoslavia, ourselves, well before we had manifested our modern capacities. Sitting on the boat the listeners are silent. What conclusions are there to draw from Kurtz's genocide? Huge banks of storm clouds rise out of the sunset, blocking the river mouth, blocking the way to the open sea.

MILESTONES

Écrit, réalisé et photographié par Robert Kramer et John Douglas
Produit par Barbara Stone, David C. Stone,
avec Mary Chapelle, John Douglas, Kalaho, Lou Ho, Grace Paley, Tina Shepherd, Sue Solf, David C. Stone, Paul Zimet
195', couleur, 16mm, 1975

«....Nous avons décidé de faire un film, sans raison particulièrement valable. Et parce que c'était ce que nous savions faire, parce que c'est la seule façon que nous connaissions de réfléchir sur beaucoup de choses, nous avons fait ce film sur les morceaux de cette culture que nous connaissions bien, et sur le tempo et le rythme des vies autour de nous. Nos vies et celles des gens que nous aimions beaucoup - et les contradictions dans ces vies et la douleur. Pour le meilleur ou pour le pire, c'est cela le contexte historique et social de *Milestones*.» (Robert Kramer et John Douglas, avril 1975)

"... We decided to make a film, without any specially valid reason. Because that's what we know to do, because it is the only way we know to think about things, we made this film on the fragments of a culture we know well, and on the tempo and rhythm of lives around us. Our lives and of those we love dearly - on the contradictions of these lives and pain. For better or for worse - that is the social and historical context of *Milestones*." (Robert Kramer, John Douglas, April 1975)

FILMOGRAPHIE

Né en 1940 à New York, Robert Kramer suit des études de littérature, de philosophie et histoire au Swarthmore College et à l'Université de Stanford. Fondateur et organisateur du mouvement *Newsreel* de 1967 à 1971, journaliste et rédacteur de *Free Vermont* de 1970 à 1973, il réalise plusieurs films qui dressent le portrait d'une génération s'opposant à la guerre du Vietnam. Après avoir quitté les États Unis, il s'installe en France où il explore plusieurs genres cinématographiques. *Doc's Kingdom* tourné au Portugal annonçait le retour à la case départ, aux États Unis, sur la *Route One*. Aujourd'hui, Robert Kramer termine un film tourné au Vietnam.

A réalisé notamment :

- **Faln**, 1965
- **In the country**, 1966
- **The Edge**, 1967
- **Ice**, 1968
- **Milestones**, 1975
- **People's War**, 1975
- **Scenes from the class struggle in Portugal**, 1977
- **Guns**, 1980
- **A toute allure**, 1982
- **Unser Nazi**, 1984
- **Diesel**, 1985
- **Doc's Kingdom**, 1987
- **Route One USA**, 1989

TÉLÉVISION AMÉRICAINE ET DOCUMENTAIRE.
LA LUMIÈRE QUI S'ÉTEINT

Alan Rosenthal

La présentation du film *Report on Senator McCarthy*, d'Ed Murrow et Fred Friendly, sur CBS en 1954, fut perçue, à juste titre, comme une lueur d'espoir par les réalisateurs de documentaires. La Télévision, pensait-on, en garantissant à la fois des financements et un public, permettrait aux réalisateurs d'aller à la découverte du monde et de pousser plus loin la recherche de formes nouvelles. A cet âge d'or de la télévision que furent la fin des années cinquante et le début des années soixante, ce rêve sembla se réaliser car toutes les semaines des émissions documentaires comme *CBS Reports*, *White paper* sur NBC et *Close up* sur ABC touchaient des millions de foyers.

A la fin des années 70 et au début des années 80, le rêve s'était évanoui. La télévision américaine grand public, à savoir les trois grandes chaînes commerciales, n'avait virtuellement plus rien à voir avec le développement du documentaire, qu'il s'agisse du public, du su-

jet ou du style. Etant donné les promesses initiales on est en droit de se demander pourquoi on en était arrivé là.

D'abord, la plupart des chaînes commencèrent par refuser de présenter le travail des réalisateurs indépendants. Quand les films de Marcel Ophuls, Helen Whitney ou Alan et Susan Raymond furent effectivement diffusés, leur passage à l'antenne représenta l'exception qui confirmait la règle. D'autre part, les chaînes donnaient la prédominance aux actualités à chaud à base d'interviews, et voyaient d'un mauvais oeil tout changement de style à caractère expérimental. C'est ainsi que les efforts des pionniers du genre «cinéma-vérité», Robert Drew, Ricky Leacock, Don Pennebaker et autres, furent totalement rejetés par les chaînes, à l'exception de quelques passages sur ABC.

Finalement, la concurrence croissante entre les chaînes et la lutte pour les meilleurs taux d'audience sonnèrent le glas du documentaire. Dans les années soixante dix les trois grandes chaînes faisaient quatre vingt dix pour cent d'audience. En 1990 la concurrence de la télévision par câble et par satellite et des vidéocassettes avait réduit leur part de marché à soixante pour cent. Un des résultats de la dictature de l'audimat fut

que le documentaire, qui de toute façon n'avait jamais été un bon moyen de vendre de la publicité, fut pratiquement abandonné par la télévision commerciale. Le documentaire hebdomadaire d'une heure appartient maintenant au passé... il a été remplacé par des magazines consacrés à des personnalités politiques ou autres tels que *Sixty Minutes* et *Twenty Twenty*.

La télévision publique créée dans les années 70, et qui en gros regroupe des chaînes non commerciales à but culturel et éducatif, a réservé un sort légèrement différent au documentaire. Bien que personne ne puisse affirmer que le documentaire marche très fort à la télévision publique, il est en tous cas loin d'être «mort». Ceci est dû en partie au fait que quelques chaînes apparentées au système telles que WGBH à Boston, KCET à Los Angeles, et WNET à New-York s'intéressent vivement au documentaire. Cependant leurs «produits» sont pour la plupart des superproductions historiques ou scientifiques au style conventionnel telles que *Cosmos*, *The American Civil War*, *Columbus*, *Vietnam* ou *The Brain*.

Le second signe d'espoir est que la télévision publique a permis la diffusion de quelques uns des meilleurs documentaires américains indépendants. Dans certains cas, ils ont été présentés séparément, mais plus souvent ils sont passés dans le cadre de séries régulières comme *The American Experience* ou *Point of View*. C'est ainsi qu'on a pu voir des oeuvres très personnelles, tant par leur style expérimental que par leur sujet, comme *Tongues Untied* de Marlon Riggs, *Far From Poland* de Jill Godmilow, *Sherman's March* de Ross McElwains, *The Life and Times of Harvey Milk* de Rob Epstein. Encore que souvent, comme dans le cas du film de Riggs, ces passages aient suscité de grandes controverses.

Pourtant l'optimisme diminue quand on réalise que l'aide réelle fournie par les chaînes est pratiquement inexistante. Non seulement les réalisateurs doivent financer leurs films, mais encore bien souvent payer pour la diffusion de leurs oeuvres un montant destiné à couvrir les frais de publicité et les frais généraux de la chaîne. C'est une situation tout à fait absurde et dégradante.

The Double burden (d.r.)



La vérité est bien simple dans sa brutalité. Mise à part l'influence, non reconnue, de MTV (Music Télévision) sur le montage et le style visuel, la télévision américaine actuelle a abandonné le documentaire. Tout travail sérieux sur le genre, sa forme et son contenu, se fait maintenant en dehors de la télévision. De fait, si l'on prend les documentaires les plus exceptionnels de ces quinze dernières années, *Best Boy* de Ira Wohl, *Roger and Me*, de Michael Moore, *The Thin Blue Line* de Errol Morris, ou *Harlan County* et *The American Dream* de Barbara Kopple, on constate qu'ils ont été produits pour une distribution commerciale en salle, et faits en dépit de la télévision et non avec son aide.

Alors, peut-on penser que la télévision américaine a encore un rôle important à jouer dans l'évolution du documentaire? Dans le domaine de la forme, peut-être. Il faut noter à ce sujet d'intéressantes expériences dans les reconstitutions documentaires produites par HBO (Home Box Office), qui abordent des sujets tels que la catastrophe aérienne de Lockerbie, ou le désastre écologique de l'Exxon Valdez.

Un autre signe encourageant est l'apparition de chaînes câblées thématiques comme A and E, et Discovery Channel. Discovery, installé dans le Maryland, encourage activement et finance même parfois des réalisateurs de documentaires intéressés par l'histoire, les explorations, la faune et la flore.

Le dernier rayon d'espoir est apporté par un petit groupe de réalisateurs et de passionnés, qui sous l'impulsion de Mort Silverstein, ancien documentariste, et de Bill Sloan, programmateur au Musée d'Art Moderne, essaient de monter une chaîne câblée uniquement consacrée au documentaire. Une telle chaîne présenterait des classiques du genre et essaierait aussi de financer des oeuvres capables de le faire évoluer. Ce rêve est peut-être lointain. Mais il est porteur d'espoir!



Passin'it on (d.r.)

DOCUMENTARY AND AMERICAN TELEVISION THE LIGHT THAT FAILED

When Ed Murrow and Fred Friendly presented their film *Report on Senator McCarthy* on CBS Television in 1954 it was rightly seen as beacon of light to documentary filmmakers. TV it was held, by providing money and audiences, would allow filmmakers to search out the world and expand the horizons of the form. For a few years, in the TV golden age of the late fifties and early sixties this dream seemed possible as weekly documentary shows such as CBS Reports, NBC's White paper and ABC's Close up reached into millions of homes.

By the late seventies and the early eighties the dream had vanished. To all intents and purposes mainstream American television, i.e. the big three commercial channels, had become irrelevant to the development of the documentary in regard to audience, subject and style. Given the initial promise one has to ask why this happened.

First the networks, for the most part, refused access to the work of independent filmmakers. When the films of Marcel Ophuls, Helen Whitney, or Alan and Susan Raymond were shown this was the exception not the rule. Second, dominated by a hard news interview form, the networks looked askance on any experiments in style. Thus the pioneer verite efforts of Robert Drew, Ricky Leacock, Don Pennebaker and others were totally rejected by the networks except for a few showings on ABC.

The ultimate nail in the coffin, however, has been the growing competition to the networks themselves and the struggle

for ratings. In the seventies the networks possessed ninety percent of the potential viewing audience. By the nineties that had shrunk to sixty percent because of the competition from cable TV, satellite TV, and video cassettes. As a result of the struggle to hold onto audiences documentary, never a great tool for selling advertising, has basically been dropped from commercial television. The weekly hour documentary is a thing of the past... its place being taken by political and personality magazine shows such as Sixty Minutes and Twenty twenty.

The fate of documentary on public television, which is basically a loose network of non commercial educational stations set up in the seventies, has been slightly different. Though one cannot say that documentary is exactly thriving on public TV, it is far from dead. Part of this is due to the fact that a few stations related to the system, such as WGBH in Boston, KCET in Los Angeles and WNET in New York have taken a serious interest in the medium. Their products, however, are for the most part conventionally styled blockbuster science and history series such as Cosmos, The American Civil War, Columbus, Vietnam and The Brain.

The second sign of life is that Public TV has provided an outlet for some of the best of the independently made US documentaries. Sometimes the films have been individually showcased, more often they have been slotted into ongoing show series such as The American Experience or Point of View. Thus highly individual works from both an experimental and subject point of view such as Marlon Riggs's *Tongues Untied*, Jill Godmilow's *Far From Poland*, Ross McElwey's *Sherman's March* or Rob Epstein's *The Life and Times of Harvey Milk* have been shown, though often, as in the case of Riggs's film the showings have been surrounded by controversy. But one's euphoria is dampened by the

fact that real station support is minimal. The individual filmmakers not only have to finance the films themselves but often have to pay the station to get their work shown, the payment being taken to cover advertising or station overheads. Altogether this is an absurd and degrading situation.

The blunt truth is quite simple. Modern American TV, except for the unacknowledged influence of MTV (Music television) on editing and visual style, has failed the documentary. Most serious documentary work in terms of subject and form is now done outside the TV. Thus if one looks at the most outstanding US documentaries of the last 15 years such as Ira Wohl's *Best Boy*, Michael Moore's *Roger and Me*, Errol Morris's *Thin Blue Line* or Barbara Kopple's *Harlan County* and *The American Dream*, one sees that they were made for theatrical release, and made in spite of TV not because of it.

So does American TV still have a serious part to play in the development of documentary? In the area of form, possibly. Here one has to note the interesting experiments in drama documentary being made by HBO (Home Box Office) in dealing with such subjects as the Panam Lockerbie air tragedy, or the ecological disaster of the Exxon Valdez.

Another encouraging sign is that of the emergence of cable programmers such as «A and E», and the Discovery Channel. Discovery, based in Maryland, is now actively encouraging and sometimes funding documentary filmmakers interested in history, exploration and wild life subjects.

The last ray of light is that a small group of filmmakers and enthusiasts, led by veteran documentarist Mort Silverstein, and Museum of Modern Art programmer Bill Sloan, are trying to put together a new and exclusively documentary cable

channel. Such a channel would screen old documentaries and also try to fund new ground breaking works. Maybe the dream is far away. But it gives one hope!

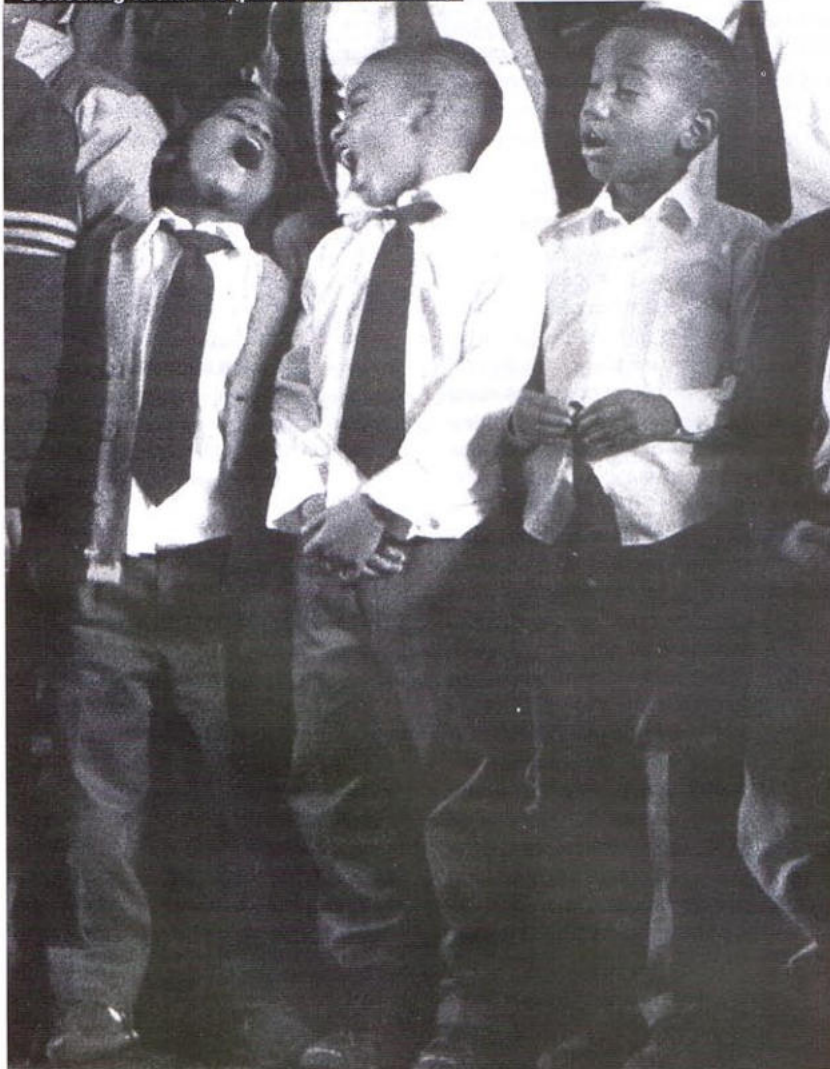
RECONSIDÉRER LE RÉALISME

Robb Moss

En tant qu'enseignant de première année du programme d'études cinématographiques à l'Université Harvard, j'essaie, et c'est mon rôle je crois, d'amener les étudiants à sortir de leurs schémas mentaux et à retrouver l'usage de leurs yeux. Le premier jour de cours, je leur apprend à utiliser une Bolex, et je leur demande de filmer en 16 mm noir et blanc la rencontre de la lumière et des objets, de la lumière comme ils la voient s'accrocher aux choses. Très vite ils sont aux prises avec la contradiction centrale du cinéma documentaire : à savoir que prendre des fragments du monde avec une caméra, puis le reconstruire sur une table de montage implique à la fois de respecter le monde tel qu'il est et aussi de comprendre que ce qui apparaît à l'écran est entièrement de la création du cinéaste.

Les étudiants de première année, comme la plupart des Américains, n'ont pratiquement jamais vu de documentaires qu'à la télévision. Le documentaire de télévision spécifique, caractérisé par le commentaire off omniscient, les têtes parlantes, et la subordination de l'image au texte, représente l'essentiel de ce qui passe pour un film documentaire aux yeux du grand public. Si ce type de documentaire a sa place, il ne saurait bien sûr constituer même une approche du potentiel créatif du genre. Ce serait comme se faire une idée du dessin à partir des esquisses des artistes de cour, ou de l'écriture d'essais d'après le magazine *Newsweek*. Être documentariste indépendant aux États-Unis a fini par vouloir dire, entre autres choses, se libérer des contraintes de la télévision. Exploration d'états d'âme, prises de position politiques tranchantes, essais personnels, hasards des histoires vraies, voyages qui renvoient à soi-même, expériences stylistiques, tout devenait possible si on n'avait pas à s'encombrer du pacte conclu entre la télévi-

Something within me (photo : Rachel Elkind)



sion et ses commanditaires commerciaux (Tu ne programmeras rien qui puisse choquer), ou ses conseils en marketing (Tu feras ton possible pour empêcher le spectateur de zapper). Ce qui nous a conduits, nous cinéastes indépendants, à nous tourner vers d'autres sources de financement et de distribution pour assurer notre survie. Cependant, du fait de changements récents dans la législation fiscale américaine, qui décourage les particuliers d'investir dans les films indépendants, et de la récession économique aux Etats-Unis, qui affecte les budgets d'acquisition des établissements d'enseignement, bibliothèques, musées, et petites salles de spectacle, même ces soutiens modestes n'ont pu que s'effondrer.

Coupé des sources de financement et des débouchés qui étaient les siens, le documentaire a dû concurrencer les films de fiction pour la distribution en salles, et les émissions de télévision pour le passage à l'antenne. Tournage en 35 mm (ou gonflage à partir du 16 mm), recours aux effets spéciaux, trames narratives avec des personnages et un déroulement dramatique animent des films sortis récemment comme *Roger and me* de Michael Moore, *A brief history of time*, d'Errol Morris, et *Brother's keeper* de Joe Berlinger et Bruce Sinofsky. Et, tandis que la télévision n'a pas vraiment remédié à son manque d'intérêt pour le cinéaste indépendant, la programmation d'émissions soi-disant inspirées de la réalité a pris une extension extraordinaire. Des shows comme *America's funniest home videos*, *Cops*, *Rescue 911*, *Unsolved mysteries*, et des téléfilms qui chaque semaine reconstituent les faits divers les plus macabres du mois précédent défilent à longueur de colonnes dans les hebdomadaires de télévision.

Des reality-shows bruts comme *Cops* se contentent de mettre une caméra vidéo dans un fourgon de police et d'enregistrer les événements d'une soirée de travail. D'autres, comme *Rescue 911*, ou *America's most wanted* recréent des situations d'urgence ou des crimes en recourant à des reconstitutions, des interviews des vrais protagonistes, des interviews d'acteurs (qui jouent le rôle des personnages réels), et à des commentaires off dits par les acteurs ou les vrais protagonistes. Même les comédies de situation empruntent à la réalité. *Seinfeld* traite de la vie d'un comique seul en scène nommé Seinfeld joué par un comi-

que seul en scène nommé Seinfeld. Quant au dernier Woody Allen, *Husbands and wives*, non seulement il traite d'une relation malheureuse où Woody est tenté par une étudiante qui pourrait être sa fille, mais en plus il est tourné consciemment dans un style cinéma-vérité comme s'il s'agissait vraiment d'un documentaire.

Les frontières entre ce qui est fiction et ce qui ne l'est pas s'estompent aussi dans le cinéma indépendant. Errol Morris utilise dans *The thin blue line* des scènes «fictionnées» stylisées qui «spéculent» sur ce qui s'est réellement passé lors du meurtre, effectivement survenu, d'un policier sur une autoroute du Texas. Trinh T. Minh-Ha déguise des immigrants vietnamiens de la classe moyenne installés au Texas en paysans vietnamiens, et les filme en monologue en train de dire des textes enregistrés au Vietnam lors d'interviews avec des paysans vietnamiens; et dans *Finding Christa*, de Camille Billops et James Hatch, interviews, scènes rejouées et images prises sur le vif servent à raconter l'histoire des retrouvailles avec la fille que Ms Billops avait abandonnée à un foyer d'adoption quelque vingt ans auparavant. Comme les autres media à notre ère post-moderne, le documentaire a appris le collage, les citations et les appropriations.

Alors qu'est-ce effectivement que le documentaire par les temps qui courent? L'interview de personnages réels? L'interviews d'acteurs qui jouent des personnages réels? Des images d'archives sur lesquelles des acteurs célèbres lisent des lettres écrites par des personnages réels? Des acteurs qui jouent des personnages réels et qui disent des textes écrits par des scénaristes? Des films dans lesquels la caméra observe passivement, ou dans lesquels elle s'implique et renvoie à soi-même? Depuis toujours le documentaire a sa source dans notre fascination et notre curiosité pour la vie telle qu'elle est. La télévision a pris la juste mesure de notre attitude moins rigoureuse envers ce qui définit la non-fiction et, continue à expérimenter sur nous la licence qu'elle s'est récemment accordée de re-crée le réel pour la plus grande satisfaction du spectateur.

Dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, André Bazin décrivait la crise du réalisme au dix-neuvième siècle, contemporaine de la transition de la peinture à la photographie. La peinture réaliste, écrivait-il, ne pouvait que perdre sa crédibilité devant

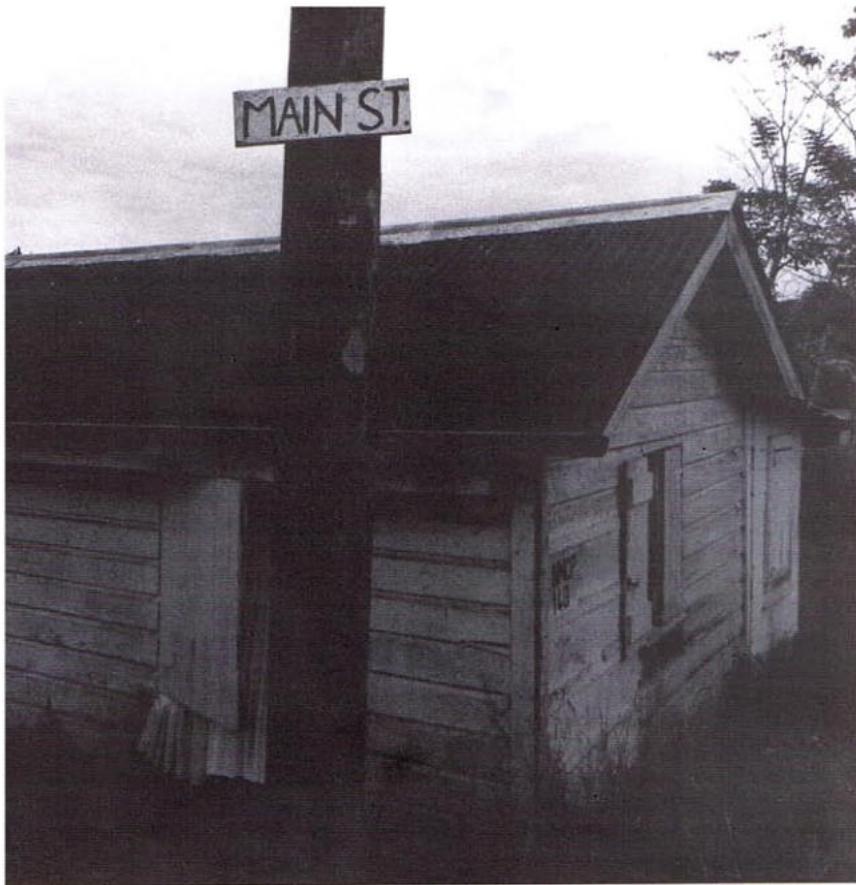


The Tourist (d.r.)

une photographie d'après nature. La photographie a soulagé la peinture du fardeau du réalisme, ouvrant la voie à l'impressionnisme, au cubisme, à toute l'histoire de l'art au vingtième siècle en fait. Cette fracture que nous ressentons dans l'état des lieux du documentaire pourrait-elle à son tour être le signe avant-coureur d'une renaissance du genre? Peut-être le documentaire traverse-t-il sa propre crise du réalisme? Maintenant que le marteau-piqueur du post-modernisme accentue la rupture des liens traditionnels du documentaire avec le réalisme, et que la vidéo et les autres media électroniques supplantent la capacité du film à représenter la réalité de manière qui fasse autorité, je reste abasourdi de voir comme le monde semble différent depuis que Jean-Luc Godard nous a dit un beau jour que le cinéma est la vérité à vingt-quatre images seconde.

REALISM RECONSIDERED

As a teacher of a first year filmmaking course at Harvard University, I think of my job as trying to get the students out of their heads and into their eyes. The first day of class I teach them to use a Bolex camera, and, in 16mm black and white, ask them to film the encounter between light and objects, light as they see it falling on



things. Very quickly they engage a central contradiction of non-fiction filmmaking : that taking the world apart with a movie camera and reconstructing it on the editing table involves both respecting the world as it is and understanding that what appears on the screen is utterly of one's own making.

First-year film students, like most Americans, have almost never seen a documentary film except on television. Television documentaries - characterized by expert voice-over, talking heads, and the image subordinated to the text - define much of what is popularly thought of as documentary film. While such films have their place, they, of course, do not begin to suggest the genre's creative potential. It would be as if one's idea of drawing came primarily from the sketches of courtroom artists, or non-fiction writing from «Newsweek» magazine.

To be an independent non-fiction filmmaker in America has meant, among other things, being unconstrained by the requirements of television. Moody explorations, hard-edged political statements, personal essays, quirky stories from life, self-reflexive excursions, visual experimentation all were possible if unencumbered by television's covenant with commercial sponsors (a program shall not offend) and market share (thou shall do everything possible to keep a viewer from changing the channel). As a result, we independent filmmakers have

turned to other sources of funding and distribution to survive. However, as recent changes in the American tax codes have discouraged private citizens from investing in independent films, and as the economic recession in America has eroded the purchasing budgets of schools, libraries, museums, and small theaters, even these modest supports have all but collapsed.

Cut off from its former funding sources and markets, non-fiction has been forced to compete with fiction films at the box-office and with television programs for air-time. Shooting in 35mm (or «blowing-up» from 16mm), the use of special effects, and stories with characters and drama inform such recent releases as Michael Moore's *Roger and Me*, Errol Morris' *A brief history of time*, and Joe Berlinger's and Bruce Sinofsky's *Brother's keeper*. And, while television has not substantially remedied its neglect of the independent filmmaker, there has been an extraordinary upsurge in so-called «reality base» programming. Shows like America's funniest home videos, *Cops*, *Rescue 911*, *Unsolved mysteries*, and an endless procession of weekly made-for-television movies dramatizing the previous month's most grisly news stories fill the TV guide.

Unadulterated reality-based shows like *Cops* simply put a videographer in a police cruiser and tape the events of an evening's work. Others, like *Rescue 911*

or America's most wanted, re-create emergencies or crimes using re-enactments, interviews with actual participants, interviews with actors (who are pretending to be the real people), and voice-overs by both actors and the real people. Even situation comedies are borrowing from reality. *Seinfeld* is about the life of a stand-up comic named Seinfeld who is played by a stand-up comic named Seinfeld. Woody Allen's latest film, *Husbands and Wives*, is not only about an unhappy relationship in which Woody is tempted by a female student of, say, his daughter's age, but is shot in a self-conscious «vérité» style, as if it were a documentary.

This blurring of the line between fiction and non-fiction can be seen in independent filmmaking as well. In *The Thin blue line* Errol Morris uses stylized fictionalized «speculations» about what really happened during the actual murder of a policeman on a Texas highway ; Trinh T. Minh-Ha dresses middle class Vietnamese immigrants living in Texas as Vietnamese peasants and films them in monologue as they speak the text from interviews with Vietnamese peasants recorded in Vietnam ; And in *Finding Christa* by Camille Billops and James Hatch, interviews, re-creations, and an observational camera are all employed to tell the story of the return of a daughter Ms. Billops had placed for adoption some twenty years earlier. As in other media during this post-modernist era, documentary has begun to collage, quote, and appropriate.

So what is a documentary these days ? Interviews with real people ? Interviews with actors playing real people ? Archival footage with well-known actors reading letters written by real people ? Actors playing real people saying words written by scriptwriters ? Films made with a passive observant camera or with an involved self-referential camera ? Documentary has always tapped into our fascination with, and curiosity about, real life. Television has rightly gauged that we are less strict about what defines «non-fiction» and, with its newly found license to re-create the real for maximum viewer satisfaction, continues to experiment on us.

In *What is Cinema ?* André Bazin described a 19th century crisis in realism

that accompanied the transition from painting to photography. Realistic paintings, he wrote, simply lost credibility when stood next to a naturalistic photograph. Photography lifted the burden of realism from painting and what followed was impressionism, cubism - indeed the entire history of art in the 20th century. Could the fractured state of contemporary documentary be a prelude to its renaissance as well ?

Perhaps documentary is going through its own crisis of realism. As the jackhammer of post-modernism continues to jar documentary away from its traditional ties to realism, and as video, and other electronic media, supplant film's ability to represent reality with authority, I am stunned to see how different the world seems since Jean-Luc Godard once told us that cinema was truth 24 times a second.

LE DOCUMENTAIRE A LA PREMIERE PERSONNE

Alfred Guzzetti

Quand le cinéma fut inventé, rien ne laissait prévoir que cette invention allait devenir un outil capable d'explorer ce qui était personnel, subjectif ou autobiographique. En Amérique toutefois, dès les débuts du cinéma, nous avons été intéressés par ce champ d'expérience. Et nous sommes tenaces...

Dans les années cinquante, l'avant-garde américaine était la première à aborder sérieusement un cinéma «à la première personne». Jonas Mekas commençait à tenir un journal cinématographique qui aura beaucoup d'influence ; Stan Brakhage puisait ses images dans son environnement immédiat et dans sa famille ; et Maya Deren continuait à progresser dans l'oeuvre entreprise depuis dix ans, en créant des allégories de la vie psychique en forme de rêves.

Pendant un temps, le documentaire allait garder ses distances par rapport à ces premiers essais, et continuer à se polariser sur les problèmes de société et d'intérêt général. Mais à la fin des années 60, après une décennie d'oeuvres dans lesquelles les pionniers finissaient par imposer le style connu sous le nom de *cinéma direct* ou *cinéma-vérité*, le moment était venu pour qu'apparaisse une nouvelle forme de documentaire dans lequel, grâce aux nouvelles techniques de l'enregistrement sonore synchrone, on pouvait s'orienter vers le domaine des expériences personnelles.

Ce moment fut le résultat de la rencontre de plusieurs facteurs. Les intenses débats politiques des années 60 - en Amérique comme en Europe - incluaient de violentes critiques de ce qui était parfois appelé «le cinéma dominant». Cette forme de cinéma, disait-on, prétendait n'être qu'une sorte de «fenêtre ouverte sur le monde» plutôt qu'une «reconstruction personnelle» : son style empêchait toute réflexion critique en gommant le rôle de l'auteur, les circonstances dans lesquelles le film avait été produit, et la manière dont un film se rattache à la réalité du monde qu'il décrit.

Le documentaire non plus n'était pas épargné, et les attaques les plus féroces portaient sur les récentes réussites du cinéma-vérité. Des films comme *Salesman*, *Primary* et *Don't look back* étaient perçus comme calqués de manière significative sur le cinéma commercial en privilégiant la ligne dramatique et en occultant, autant que faire se peut, la présence de la caméra. Un documentaire comme *High School* était en apparence une peinture objective du fonctionnement d'un établissement public mais dissimulait le fait qu'il était le résultat de l'interaction entre le sujet traité et son auteur, lequel avait une existence physique, une identité sociale, une position de classe et beaucoup d'autres choses encore.

Alors que l'opposition à la guerre du Vietnam et la campagne pour les droits civiques atteignaient leur apogée, les discussions sur la politique, le pouvoir et les valeurs morales s'élargissaient jusqu'à inclure ce qui avait été jusque là considéré comme un domaine privé. Sous les attaques du mouvement de libération des femmes, la distinction entre ce qui était personnel et ce qui était politique s'effondrait.

Les arts reflétaient ces changements. Robert Lowell, Sylvia Plath, Elizabeth Bishop et d'autres avaient déjà commencé à écrire une poésie d'un genre intime et autobiographique, parfois décrite comme «une confession». Norman Mailer, Tom Wolfe et Truman Capote publiaient des ouvrages qui n'étaient pas de la fiction et dans lesquels l'auteur était l'un des personnages importants. Dans des films comme *Chronique d'un été*, *Portrait of Jason* et les oeuvres de Godard après 68, la réalisation du film occupait une place significative.

Puis ce fut le tour des documentaristes. Edward Pincus, qui avait été le co-réalisateur de deux longs métrages du genre «cinéma-vérité» *Black Natchez* sur l'organisation de la lutte pour les droits civiques dans le Sud des Etats-Unis, et *One Step Away*, sur les hippies de la côte ouest, collabora avec Steven Ascher sur *Life and Other Anxieties*, dans lequel les portraits d'habitants d'une ville du Midwest s'entrecroisaient avec des éléments personnels, et réalisa ensuite un

McJew (d.r.)





From Hollywood to Hanoi (d.r.)

ambitieux film autobiographique avec *Diaries*.

Le rôle joué par la technologie n'était pas négligeable. En effet, la caméra légère Eclair ACL, de même que la Aaton, la Nagra miniature (SN) et le magnétophone synchrone, permettaient la réduction de l'équipe à une seule personne, assurant à la fois l'image et l'enregistrement sonore, et qui pouvait de ce fait aborder des sujets plus intimes. Pincus a exploité cet avantage dans *Diaries*, ainsi que Jeff Kreines dans *The Plaint of Steve Kreines as recorded by His Younger Brother Jeff*. Cela a servi de base à Ross McElwee pour une série de films remarquables «à la première personne»: *Charleen*, *Back Yard*, *Sherman's March or a Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South during an Era of Nuclear Weapons Proliferation* et *Time Indefinite* qui vient d'être terminé.

Depuis *Le Repas de bébé* des frères Lumière en 1895, la pellicule a permis d'enregistrer des scènes de la vie privée. Issu d'une famille de cinéastes, Jerome Hill détenait des films de ce genre, antérieurs à la Première Guerre Mondiale, dont il s'est servi, au milieu des années 60, dans un film autobiographique *Film Portrait*. L'invention du 8 mm et du Kodachrome dans les années 30 a permis à beaucoup d'entre nous, qui ne sommes devenus adultes qu'après la deuxième guerre mondiale, d'avoir en notre possession des films témoins de notre enfance. Des extraits de films de ce genre, tournés par mon père, apparaissent tout au long de mon *Family Portraits Sitings*. De merveilleux films en 16mm noir et blanc, tournés par un amateur de talent, ont été réunis dans *Uprooted*, qui retrace l'histoire d'une famille américaine d'origine japonaise, depuis les années idylliques de l'avant-guerre en Californie jusqu'à son séjour dans un camp d'internement

de triste notoriété, et son retour à une maison dont les issues sont encore condamnées par des planches. Alan Berliner s'est servi d'un assemblage de films et d'enregistrements sonores d'amateurs pour faire *Family Album*, portrait composite d'une génération d'Américains, puis a réalisé *Intimate Stranger*, film de montage à partir de films et de photographies de sa propre famille.

Pendant les années qui suivirent la deuxième guerre mondiale, beaucoup d'Américains, à la recherche d'une identité nationale commune, tournèrent le dos à leurs origines ethniques. La génération suivante, c'était à prévoir, adopta une toute autre attitude, et nombreux sont les documentaires très personnels tels que *Italianamerican* de Martin Scorsese, *In Search of Our fathers* de Marco Williams, *Elephants* de Richard P. Williams, *McJew* de Michael Young, et le charmant *Trollstener* de Gunvor Nelson, qui retracent la démarche de ces cinéastes en quête de leurs origines ethniques et raciales.

Les liens souvent problématiques qui unissent les générations ont aussi donné lieu à un autre groupe de films, comprenant *Mom* de Mark Ranz, le puissant *Breaking and Entering* de Ann Schaetzel, *Ties that Bind* de Su Friedrich, *Joe and Maxi* de Maxi Cohen et Joel Gold, *Nana*, *Mom and Me* de Amalie Rothschild, *The Tourist* de Robb Moss et mes films *Scenes from Childhood* et *Beginning Pieces* qui abordent les relations des cinéastes avec leurs enfants, et *Letter to the Next Generation* de Jim Klein, qui est un dialogue entre l'auteur, ancien militant, et la génération actuelle d'étudiants.

Bien que l'intervention personnelle de l'auteur dans le documentaire soit surtout un phénomène américain, le genre a fait des émules un peu partout dans le

monde : au Canada avec *Mother Tongue* de Derek May, *Journal Inachevé* de Marilu Mallet, *Au rythme de mon coeur* de Jean-Pierre Lefebvre et *Waiting for Fidel* de Michael Rubbo, en France avec les films de Raymond Depardon, en Hollande avec *Les vacances du cinéaste*, et en Australie avec *The Good Woman of Bankok* de Dennis O'Rourke.

La tradition est-elle toujours florissante? Pendant les douze années de l'ère Reagan-Bush, les autorités locales, les états et le gouvernement fédéral ont réduit d'une manière drastique le financement de tous les films indépendants quelqu'en soit le genre. La télévision commerciale a continué à être fermée aux indépendants, tandis que le câble a offert la quantité sans toutefois augmenter la diversité de manière significative. La télévision publique s'est réfugiée dans des séries documentaires dont le principe est un montage d'images d'archives alternant avec des explications données par des experts filmés en gros plan. Les Musées et les Universités qui présentaient autrefois un cinéma alternatif ont été obligés de rogner sur leurs programmes et leurs ambitions. Le besoin d'expérimenter, d'ouvrir la porte à de nouvelles possibilités, de nouveaux sujets, de nouveaux genres, et d'explorer les relations entre les différents domaines de l'expérience, s'est restreint, étouffé, comme sous-alimenté.

Pourtant, le plus surprenant, ce n'est pas que le documentaire «à la première personne» souffre, ou peut-être souffre davantage encore que les autres formes de cinéma indépendant; mais c'est que l'on continue à tourner et à aller voir des films aussi beaux et ambitieux que *The Tourist* et *Time Indefinite*. (Comme je l'ai déjà dit, les Américains ne se découragent pas facilement). Et nous devons nous en réjouir. Quand les générations futures essayeront de comprendre notre civilisation, ce sont ces films-là qui leurs apporteront le témoignage le plus vivant de qui nous étions et de la manière dont nous vivions.

THE DOCUMENTARY GETS PERSONAL

When motion pictures were invented, they cannot have seemed a promising way to explore the personal, the subjective, or the autobiographical. But from earliest times, we Americans have been preoccupied with this realm of experience. And we are a persistent lot. It was the American avant-garde of the 1950s that took the first real steps toward a personal cinema. Jonas Mekas began to keep his influential film diaries: Stan Brakhage drew images from his immediate physical and family surroundings; and Marya Deren went forward with her work of the previous decade, creating dreamlike allegories of psychic life.

For a time, documentary kept its distance from these initiatives, remaining issue-oriented, social, and public. But by the end of the 60s, after a decade of ground-breaking works that established the style known as «direct cinema» or «cinéma vérité», the moment was ripe for the birth of a fresh kind of documentary, one in which the new synchronous-sound technology was turned in the direction of personal experience.

Several factors led up to this moment. The intense political discussions of the 60s - in America as in Europe - included sharp critiques or what was sometimes called «the dominant cinema». It was said that this cinema pretended to be a sort of window rather than a construction: its style obstructed the path to critical reflection by effacing the act of authorship, the circumstances of production, and the ways in which film is part of the world it portrays.

These attacks fell equally upon the documentary, and with special force upon the recent achievements of cinéma vérité. Films such as *Salesman*, *Primary* and *Don't Look Back* were seen as modeled in significant ways on mainstream cinema, cultivating a story line and denying, insofar as possible, the presence of the camera. A documentary like *High School* appeared to present itself as an objective picture of the workings of a social institution, concealing the fact that it was the product

of an interaction between its subjects and an author with a physical existence, a social identity, a class position, and a good deal else.

As the American opposition to the Vietnam war and the campaign for civil rights peaked, the debates about politics, power, and values widened to include a realm previously thought of as personal. Under the attacks of a women's movement, the distinction between the personal and the political gave way.

The arts mirrored these developments. Robert Lowell, Sylvia Plath, Elizabeth Bishop and others had already begun to write an intimate, autobiographical kind of poetry sometimes described as «confessional». Norman Mailer, Tom Wolfe, and Truman Capote were publishing non-fiction in which the author was a significant persona. In films such as *Chronique d'un été*, *Portrait of Jason*, and the post-1968 works of Godard, the act of filmmaking figured significantly.

Documentarists responded in their turn. Edward Pincus, who had co-directed two long cinéma vérité films, *Black Natchez*, about civil rights organizing in the American South, and *One Step Away*, about hippies on the West Coast, collaborated with Steven Ascher on *Life and Other Anxieties*, interweaving personal material with portraits of midwestern city dwellers, then went on to create an ambitious picture of his own life in *Diaries*.

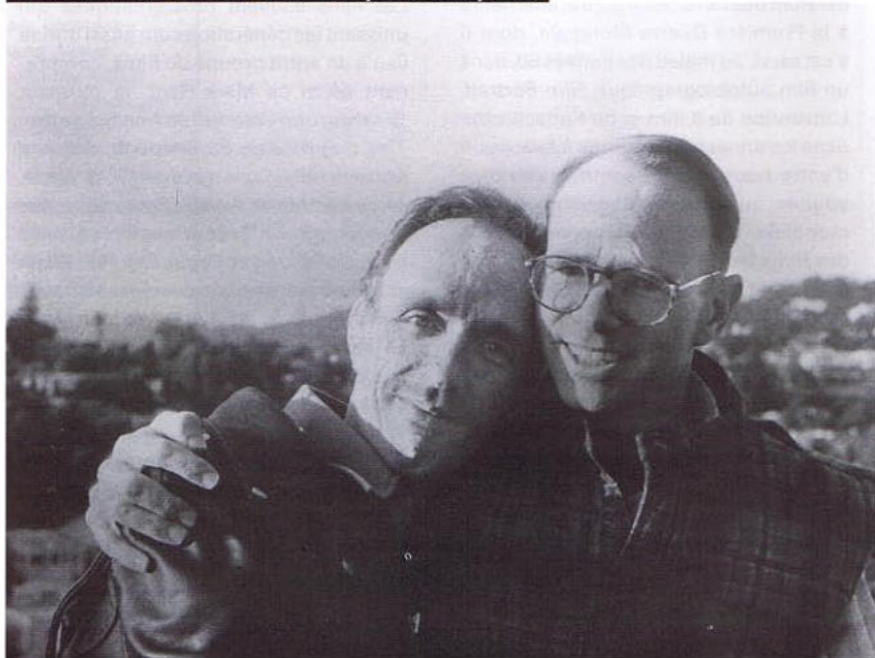
Technology played a role in this. The lightweight Eclair ACL camera, along

with the Aaton, the small Nagra (SN) and the synchronous audiocassette recorders, opened the possibility of a one-person sync-sound filming crew and with it access to more intimate material. Pincus took advantage of this opportunity in diaries, as did Jeff Kreines in *The Plaintiff of Steve Kreines* as recorded by His Younger Brother Jeff. Ross McElwee made it the basis of a true first person cinema in a series of remarkable films: *Charleen*, *Back Yard*, *Sherman's March* or *a Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South* during an Era of Nuclear Weapons Proliferation, and the recently completed *Time Indefinite*.

Since Lumière's *Le Repas de bébé* in 1885 there have been documentary images of private life. Jerome Hill, from a family of filmmakers, possessed such footage dating from before World War I and in the mid 1960s used it in his autobiographical *Film Portrait*.

Thanks to the invention of the 8mm format and Kodachrome in the 1930s, many of us who came of age after World War II also have film records of our childhoods. A strand of such material, shot by my father, runs through my *Family Portrait* *Sittings*. Exquisite 16mm black-and-white home movies, filmed by a gifted amateur, were assembled into *Uprooted*, which follows a Japanese-American family from idyllic pre-war California into one of the notorious wartime internment camps and afterwards back to their boarded-up home. Alan Berliner used a

Sivlerlake life : the view from here (photo : Judy Linn)





In search of our fathers (d.r.)

compendium of home movies and audio recordings to make a composite portrait of an American generation, Family Album, then constructed Intimate Stranger around films and photographs of his own relatives.

In the years after World War II, many Americans turned their attention away from their ethnic origins in order to seek a common national identity. The generation following, not surprisingly, recoiled from this effort, and many personal documentaries, such as Martin Scorsese's Italianamerican, Marco Williams' In search of our Fathers, Richard P. Rogers' Elephants, Michael Young's McJew, and Gunvor Nelson's lovely Trollstenen record the search for ethnic and racial roots.

The sometimes problematical links between generations gave rise to another group of films, including Mark Ranz's Mom, Ann Schatzel's powerful Breaking and Entering, Su Friedrich's Ties that Bind, Maxi Cohen and Joel Gold's Joe and Maxi, and Amalie Rothschild's Nana, Mom, and Me, Robb Moss's The Tourist and my own Scenes from Childhood and Beginning Pieces treat the relations between filmmakers and their children and Jim Klein's Letter to the Next generation is a dialogue between himself, an activist, and the current generation of college students.

While the personal voice in documentary is mainly an American phenomenon, there have been echoes elsewhere : in Canada, Derek May's Mother Tongue, Marilu Mallet's Journal Inachevé, Jean-Pierre Lefebvre's Au rythme de mon coeur, and Michael Rubbo's Waiting for Fidel ; in France, the films of Raymond Depardon ; in the Netherlands, Johan van der Keuken's Filmmaker's Holiday ; in Australia, Dennis O'Rourke's The Good Woman of Bankok.

Is the tradition still flourishing ? For the twelve years of the Reagan-Bush era, federal, state, and local governments have slashed funding for independent film of all descriptions. Commercial television has continued to be closed to independents while cable has offered quantity without significantly increasing diversity. Public television has retreated into documentary series that often rely on alternating archival images with shots of talking experts. Museums and universities that once exhibited alternative film have been forced to reduce their schedules and ambitions. On every front the impulse to experiment, to open doors to new possibilities, new subjects, new forms, and relationship between diverse realms of experience is confined, stifled, and underfed.

But the wonder is not that the personal documentary is suffering, or is perhaps suffering more than other kinds of independent cinema ; it is that films as splendid and ambitious as The Tourist and Time Indefinite continue to be made and seen. (As I said, Americans aren't easily discouraged). This is cause for celebration. For when future generations try to understand our civilization, it will be films such as these that provide the most vivid record of who we were and how we lived.

DES ANNÉES 70 À NOS JOURS

HARLAN COUNTY

de Barbara Kopple, 1977, 16mm, couleur, 103'

Chronique de la grève organisée en 1973 par les mineurs de Brookside, dans le Kentucky.

An account of the 1973 miner's strike in Brookside, Kentucky.

A réalisé des films de fiction et des documentaires, parmi lesquels :

- **Winter soldier**, 1972
- **Keeping on**, 1981
- **No Nukes** (co-réal. H. Wexler), 1982
- **Hurricane Irene**, 1986
- **Civil rights : the struggle continues**, 1989
- **The Cutting edge**, 1990
- **American dream**, 1990

FROM THESE ROOTS

de William Greaves, 1976, 16mm, N.B., 29'

A l'aide de photographies d'époque, le film recrée «l'âge d'or» de Harlem dans les années vingt.

Using period photographs, the film recreates Harlem in the «Golden Age» of the twenties.

Réalisateur, producteur et auteur. Travail de 1968 à 1970 à la série télévisée *Black Journal*. A réalisé notamment :

- **Still a brother : inside the negro middle class**, 1968
- **In the company of men**, 1969
- **Voice of La Raza**, 1972
- **Just doin' it**, 1976
- **Nationtime : Gary**, 1977
- **Where dreams come true**, 1979
- **Space for women**, 1981
- **Booker T. Washington : the life and the legacy**, 1983
- **Frederick Douglass : an American life**, 1984

DAYS OF WAITING

1989, 16mm, couleur et N.B., 28'

Réalisation, image et montage: Steven Okazaki ; **Son:** C. Yoshioka, J. Ezaki ; **Production et distribution:** Mouchette Films

En 1942, quand 110 000 Japonais et Américains d'origine japonaise furent internés aux Etats Unis, Estelle Peek Ishigo décida de rester avec son mari.

When, in 1942, 110 000 Japanese people and Americans of Japanese origin were interned in the United States, Estelle Peek Ishigo decided to follow her husband.

A réalisé de nombreux films, documentaires, éducatifs pour enfants, et de fiction. **Days of waiting** a reçu le Grand Prix International de Clermont-Ferrand.

Days of waiting (d.r.)



THE DOUBLE BURDEN

Three Generations of Working Mothers 1992, 16 mm, couleur, 57'

Réalisation et montage: Marlene Booth
Images: Steve Ascher, Dasal Banks, Emiko Omori ; **Son:** Stewart Adam, Anne Evans ; **Production:** Marlene Booth ; **Distribution:** New Day Films

Portrait intime de trois familles d'origine polonaise, mexicaine, africaine. Le parcours de trois générations de femmes - grand-mère, fille, petite-fille, pour réaliser le rêve américain.

An intimate portrait of three families, of Polish, Mexican and African origin and the paths of three generations of women, grandmother, her daughter and granddaughter to live the American dream.

Productrice et réalisatrice de nombreux films, notamment pour la télévision publique. A réalisé :

- **The forward : from immigrants to Americans**
- **They had a dream : Brown V. Board of Education 25 years later**
- **Orange line symphony**
- **By themselves**
- **Raanahah**

THE FAMILY ALBUM

1986, 16 mm, noir et blanc, 60'

Réalisation, montage, producteur: Alan Berliner ; **Distribution:** Jane Balfour Films Ltd.

Suivant le fil d'une vie du berceau à la tombe, film de montage dont les séquences recomposent l'archétype d'un album de famille, avec les fêtes et les épreuves qui marquent l'évolution de l'enfance à l'âge adulte, de l'innocence à l'expérience.

Structured from birth to death, *The Family Album* is a collage film that weaves its elements into a composite lifetime, passing through the celebrations and struggles from childhood to adulthood, from innocence to experience. It is a universal yet intimate portrait of the American family.

Enseignant au Hunter College et à la New School (New York). Il a travaillé comme monteur et réalisateur sur de nombreux films. Il a également créé des «audio-sculptures» et des installations audio-interactives. A réalisé :

- **Intimate stranger**, 1991

FROM HOLLYWOOD TO HANOI

1992, 16mm, couleur, 78'

Réalisation: Tiana Thi Thanh Nga
Images: Michael Dodds, Bruce Dorfman, Jamie Maxtone-Graham ; **Montage:** Roger Schulte ; **Son:** Gordon Grunberg ; **Production et distribution:** Du Art Films ; **Co-production:** Indochina Film Arts Foundation

Née au Vietnam, élevée aux Etats-Unis où sa famille a émigré, la réalisatrice décide, contre la volonté des siens, de retourner à Hanoi. Elle essaye avec ce film, où des images d'archives viennent compléter les images tournées lors de son séjour, de comprendre et d'exorciser le passé.

The director of this film, born in Vietnam but brought up in the US, where her family emigrated, decides to return to Hanoi, against the wishes of her family. Using archive images juxtaposed with footage shot during her stay, she tries to understand and exorcise the past.

Née à Saïgon, émigre vers les Etats-Unis avec sa famille en 1966. Suit des cours d'art dramatique. Comédienne sur de nombreuses productions. Co-fondatrice de la Indochina Film Arts Foundation.

IN SEARCH OF OUR FATHERS

1992, 16 mm, couleur, 70'

Réalisation et son: Marco Williams
Images: Nick Doob, Marco Williams ; **Montage:** Lisa Leeman ; **Production et distribution:** Conjure Films

Connaître et rencontrer le père, c'est le but d'un itinéraire où le réalisateur a mis sept ans de sa vie. Avec lui nous entrons dans l'intimité d'un très grand nombre d'Américaines noires qui doivent faire face, toutes seules, à l'éducation de leurs enfants.

The director devoted seven years of his life to understanding and encountering his father. The film takes us into the intimacy of a large number of black American women, who have to cope with educating their children on their own.

Etudes d'Art et de Cinéma à Harvard et U.C.L.A. A réalisé :

- **From Harlem to Harvard**
- **Without a pass**, 1991

The Double burden (d.r.)



MC JEW

1989, 16 mm, noir et blanc et couleur, 23'
Réalisation, images, montage et son:
Michael J. Young ; **Production et distribution:** Michael J. Young

Où son appartenance à plusieurs traditions culturelles plonge un cinéaste dans la perplexité. Regard intime et teinté d'humour.

The confusion of a director with roots in several different cultural traditions. An intimate and humorous vision.

Etudes de cinéma à Harvard ; enseigne à la New York Film Academy. A réalisé :

- **Lucky Penny**, 1990
- **Les Plastiques**, 1991
- **Mollie and Aaron**, 1992

OLDTIMERS

1992, 16mm, noir et blanc, 16' 30''
Réalisation et montage: Lisanne Skyler et Joseph Todd Walker ; **Images:** Federico Salsano ; **Son:** Paolo Carta, Warren Haack ; **Production:** Oldtimers Production

Le Mc Carthy était un bar célèbre dans les années trente. Il est devenu aujourd'hui le refuge de la communauté hispanique du quartier. Des personnes âgées s'y retrouvent pour échapper à leur solitude.

The McCarthy bar was famous in the 1930's. Today it is a regular haunt for the areas' Hispanic community. Old people meet there in order to escape their solitude.

Lisanne Skyler
Etudes à Berkeley et à l'Université de Paris III. A réalisé :
- **Word**

Joseph Todd Walker
Etudes à Oberlin College et à l'Université Paris III. A travaillé comme monteur sur *Dracula* de Francis Ford Coppola.

PASSIN' IT ON

1992, 16 mm, couleur, 57'
Réalisation: John Valadez ; **Images:** Mike Harlow, Kevin Keating, Craig Murray ; **Montage:** Susanne Rostock ; **Production:** Nosotros Moving Pictures ; **Distribution:** Tapestry International

L'histoire de Dhoruba Bin Wahad, leader des Black Panthers emprisonné



The Family album (d.r.)

pendant 19 ans, retrace celle des communautés Afro-américaines des grandes villes dans les années soixante.

The story of Dhoruba Bin Wahad, a Black Panther leader jailed for 19 years, evokes the history of Afro-American communities in big cities in the 1960's.

Etudes de cinéma à la New York University. **Passin' it on** est sa première réalisation.

SENTENCED TO LEARN

1992, vidéo, couleur, 54'
Réalisation: Zadok Dror ; **Images:** Lisa Martin, Zadok Dror ; **Montage:** Zadok Dror, Steve Meyer ; **Son:** Axel Massol, Diego Trejo Jr. ; **Production :** Another Zygote

Dans des pénitenciers de la banlieue de Chicago, des hommes et des femmes purgent de longues peines. Ils essayent de prendre en charge la place laissée vacante par les enseignants et de s'occuper de l'éducation des nouveaux arrivés. Mise en cause du système pénal à l'intérieur des prisons, mise en cause du système scolaire de la société américaine.

Men and women condemned to long prison sentences in jails in the suburbs of Chicago try to replace teachers and take care of the education of new inmates. The film calls into question the penal system within the prisons and America's schooling system.

Né en Israël. Etudes de cinéma à l'U.C.L.A. et au Columbia College Chicago.

- A réalisé :
- **The Ring**, 1986
 - **Eye dust**, 1987

SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE

1993, 16 mm, couleur, 99'.
Réalisation et montage: Peter Friedman ; **Images:** Tom Joslin, Mark Massi, Peter Friedman ; **Production:** Silverlake Productions / ZDF

Lorsque le réalisateur Tom Joslin et son ami Mark Massi se découvrirent malades du Sida, ils décidèrent de tourner le journal de leur quotidien. Témoignage bouleversant et émouvant de ce couple et de son entourage face à la souffrance, la peur, la mort. Leur ami Peter Friedman leur avait promis de terminer le film.

When director Tom Joslin and his friend Mark Massi discovered they had Aids, they decided to film a diary of their daily lives. A moving and poignant account of a couple and those close to them, confronting suffering fear and death. Their friend Peter Friedman had promised them to complete the film.

- Réalisateur et producteur.
A réalisé :
- **The Wizard of the strings**
 - **Flamingo Odyssey**
 - **I talk to animals**
 - **Fighting in Southwest Louisiana**

SOMETHING WITHIN ME

1992, 16mm, couleur, 55'

Réalisation: Emma Joan Morris ;
Auteur: Jerret Engle ; **Images:** Juan Cristobal Cobo ; **Montage:** Jean Tsien ;
Son: J.T. Takagi, Felipe Borrero
Production: Jerret Engle

La St. Augustine's School of the Arts dans le South-Bronx n'est pas une école comme les autres. A travers l'enseignement de la musique, qui joue un rôle central dans le programme d'études, elle veut donner la possibilité aux jeunes de s'exprimer et de retrouver confiance en eux pour mieux affronter les difficultés de la vie quotidienne.

St Augustine's School of the Arts in the South Bronx is different from other schools. Through the teaching of music which has a central place in the syllabus, it aims to give young people the opportunity to express themselves and to regain self-confidence in order to be better equipped to face the difficulties of everyday life.

Emma Joan Morris

A travaillé comme monteuse pour diverses grandes chaînes américaines et sur **Close harmony** et **A Stitch for time**. A co-réalisé avec Nigel Nobel **Voices of Sarafina !**

Jerret Engle

Auteur et producteur de court métrages et de séries télévisées.

THIS UNFAMILIAR PLACE

1992, 16mm, couleur, 10'

Réalisation, montage et production: Eva Ilona Brzeski

Un tremblement de terre fait ressurgir le passé. Catastrophes enfouies dans les mémoires, qu'un père polonais n'avait jamais dévoilées.

The past re-emerges in an earthquake in the form of catastrophes buried in memories which a Polish father had never revealed.

Etudes de communication à la Stanford University et de langues à l'University of California, Santa Cruz. Travaille depuis 1985 sur plusieurs films.

A réalisé notamment :

- **Blue plate special**, 1987
- **Toast**, 1989
- **Say No !**, 1989
- **Pictures of Becky**, 1989
- **Home run**, 1990

THE TOURIST

1991, 16mm, couleur, 58'

Réalisation, images, montage et production: Robb Moss

Robb et sa femme désirent un enfant. A travers voyages de tourisme et déplacements de travail, le réalisateur nous livre, non sans humour, son obsédant désir de paternité.

Robb and his wife want a child. On tourist and professional trips, the director gives a sometimes humorous account of his obsessive desire to be a father.

Enseignant de cinéma à Harvard University. A réalisé plusieurs films dans le monde entier.

YOU CAN DRIVE THE BIG RIGS

1989, 16mm, couleur, 15'

Réalisation, images, son: Leighton Pierce

Dans les petites villes rurales de l'Iowa, dans le Midwest, il y a toujours un café.

In small country towns in Iowa in the Midwest, there is always a café somewhere.

Né en 1954. Enseigne à l'Université de l'Iowa. Réalisateur de plus de 25 court-métrages (films et vidéos), il travaille actuellement sur un long-métrage documentaire expérimental. A réalisé notamment :

- **Cumulonimbus**, 1986
- **On the road going through**, 1987
- **Thursday**, 1991
- **Principles of Harmonic Motion**, 1991
- **Deer Isle # 5 (The crossing)**, 1992
- **Red shovel**, 1992

DREW ASSOCIATES: FILMOGRAPHIE

ROBERT DREW

Reporter pour la revue «Life», il fonde avec R. Leacock, D.A. Pennebaker et Albert Maysles la Drew Associates, avec l'appui de la Time-Life Broadcast Division.

- **Bullfight at Malaga**, 1958
- **Balloon**, 1959
- **Primary**, 1960
- **On the Pole**, 1960
- **Yanki No!**, 1960
- **X-Pilot**, 1960
- **The Children were watching**, 1960
- **Adventures on the New Frontier**, 1961
- **Kenya, Africa**, 1961
- **On the Road to Button Bay**, 1962
- **Eddie**, 1961
- **David**, 1961
- **Petey and Johnny**, 1961
- **Football (Mooney vs. Fowle)**, 1961
- **Blackie**, 1962
- **Susan Starr**, 1962
- **Nehru**, 1962
- **The Aga Khan**, 1962
- **Jane**, 1962
- **The Chair**, 1962
- **Crisis: Behind a Presidential Commitment**, 1963

You can drive the Big Rigs (d.r.)



RICHARD LEACOCK

Né à Londres en 1921. Il quitte ses études de physique pour devenir cameraman dans l'armée américaine. En 1960 il rejoint les Drew Associates et trois ans plus tard fonde la Leacock, Pennebaker Inc. En 1969 il occupe la chaire de cinéma au Massachusetts Institute of Technology. Depuis 1988 vit à Paris et travaille avec Valérie Lalonde en vidéo 8.

Travail d'opérateur sur:

- **Louisiana Story** de R. Flaherty, 1946 et sur de nombreux autres films pour Louis De Rochemont, John Ferno, Williard Van Dyke, Irving Jacoby.

A réalisé notamment :

- **Canary Bananas**, 1935
- **Toby and the tall corn**, 1954
- **Bernstein in Israel**, 1958
- **Bernstein in Moscow**, 1959
- **Happy Mother's Day** (co-réalisé avec D.A. Pennebaker, J. Chopra), 1963
- **A Stravinsky Portrait**, 1964
- **Chiefs**, 1969
- **Queen of Apollo**, 1970
- **Tread**, 1972
- **Isabella Stewart Gardner**, 1977
- **Light coming through**, 1980
- **Lulu in Berlin** (co-réalisé avec Suzan Woll), 1984
- **Les oeufs à la coque** (co-réalisé avec Valérie Lalonde), vidéo, 1991
- **The Duchess** (co-réalisé avec Valérie Lalonde), vidéo, 1992
- **Les Vacances de Monsieur Leacock** (co-réalisé avec Valérie Lalonde), vidéo, 1992
- **Kren: Parking** (co-réalisé avec Valérie Lalonde), vidéo, 1992

Il a co-réalisé notamment au sein de la Drew Associates:

- **Primary**, 1960
- **On the Pole**, 1960
- **Yanki No!**, 1960
- **Petey and Johnny**, 1961
- **The Chair**, 1962
- **Crisis : Behind a Presidential Commitment**, 1963

ALBERT MAYSLES

Né à Boston en 1926. Etudes de psychologie. Il participe à la création de la Drew Associates en 1958. En 1962 il fonde, avec son frère David (1932 -1987), la Maysles Films, Inc. qui a soutenu pendant 30 ans de nombreux projets.

A réalisé:

- **Psychiatry in Russia**, 1955

A co-réalisé notamment avec David Maysles:

- **Youth of Poland**, 1957
- **Showman**, 1963
- **What's happening! The Beatles in the U.S.A.**, 1964
- **Journey to Jerusalem**, 1968
- **Mohammed and Larry**, 1980

A co-réalisé notamment avec David Maysles et Charlotte Zwerin:

- **Meet Marlon Brando**, 1965
- **A visit with Truman Capote**, 1966
- **Salesman**, 1968
- **Gimme Shelter**, 1970
- **Running Fence**, 1978
- **Islands**, 1986

A co-réalisé notamment avec David Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer, Susan Froemke :

- **Grey Gardens**, 1976

A co-réalisé notamment avec Susan Froemke :

- **Jessye Norman sings Carmen**, 1989
- **Sports illustrated: swimsuit '92**, 1992

A co-réalisé au sein de la Drew Associates :

- **Primary**, 1960
- **Yanki No!**, 1960
- **On the Pole**, 1960
- **X-Pilot**, 1960
- **Adventures on the New Frontier**, 1961
- **Kenya, Africa**, 1961
- **Eddie**, 1961

DON ALAN PENNEBAKER

Né à Evanston, Illinois, en 1930. Etudes d'ingénieur. Il rejoint en 1959 les Drew Associates, qu'il quitte en 1963 avec R. Leacock pour fonder sa propre maison de production et distribution. Il est en train de terminer avec C. Hegedus **The War Room**, film sur la campagne présidentielle de Bill Clinton.

A réalisé notamment:

- **Daybreak Express**, 1953
- **Don't look back**, 1966
- **Monterey Pop**, 1968
- **Sweet Toronto**, 1971
- **Bowie**, 1973
- **One A. M.** (co-réalisé au départ avec J.L. Godard, inachevé), 1968
- **One P.M.**, 1968
- **Jule Styne Tribute**, 1974
- **Ives Rehearsal**, 1976
- **Jingle Bells**, 1978
- **The Energy War**, (co-réalisé avec Chris Hegedus), 1979
- **Elliott Carter at Buffalo** (co-réalisé avec C.Hegedus et R. Leacock), 1979
- **Baltimore** (co-réalisé avec C. Hegedus et J. Desmond), 1980
- **De Lorean** (co-réalisé avec C.Hegedus), 1981
- **Rockaby** (co-réalisé avec C. Hegedus), 1982
- **Haïti, a Visit to Kathryn Dunham**, 1983
- **Dance Black America** (co-réalisé), 1983
- **Jimi Plays Monterey**, 1986
- **10th Anniversary of the Rocky Horror Picture Show**, 1986
- **Shake-Otis Redding at Monterey**, 1986

Il a co-réalisé notamment au sein de la Drew Associates:

- **Primary**, 1960
- **Yanki No!**, 1960
- **Eddie**, 1961
- **The Chair**, 1962
- **Jane**, 1962
- **Crisis: Behind a Presidential Commitment**, 1963

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Alexander, William.- Film on the left : American Documentary film from 1931 to 1942.- Princeton University press, 1981

Aprà, Adriano.- New American Cinema, il cinema indipendente americano degli anni Sessanta.- Milano: Ubulibri, 1986

Barnouw, Erik.- A history of the non-fiction film.- New York : Oxford University Press, 1974

Barsam, Richard Meran.- A critical history revised and expanded.- Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1992

Clouzot, Claire - Mort et résurrection du réalisme américain : F. Wiseman, suivi de Entretiens avec F. Wiseman - in : Ecran 76, n°50, pp.15-29

Daney, Serge.- La Rampe, in : Cahier critique 1970-1982.- Paris : Gallimard, 1983.

Fielding, Raymond.- The American Newsreel : 1911 - 1967.- Norman : University of Oklahoma Press, 1972.

Mamber, Stephen.- Cinema Verite in America : studies in uncontrolled documentary.- Cambridge, Mass. : MIT Press, 1974

Marsolais, Gilles.- L'Aventure du cinéma direct.- Paris : Seghers, 1974

Museum of Modern Art, New York.- Circulating film library catalog.- New York, MOMA, 1984

Noguez, Dominique.- Une renaissance du cinéma. le cinéma «underground» américain.- Paris : Klincksieck, 1985.

Rabiger, Michael.- Directing the Documentary.- Boston : Focal Press, 1992

Rosenthal, Alan.- New Challenges for documentary.- Berkeley : University of California Press, 1988

Rosenthal, Alan.- The new documentary in action : a casebook in film making.- Berkeley : University of California Press, 1971.

Cahiers du Cinéma :
Labarthe A. S. - Quatre cinéastes américains, oct. 1968, n°205, pp. 34-56

Kramer R., Douglas J. - Milestones, juin/avril 1975, n° 258-259, pp. 53-74,

Le Péron S. - Cinéma indépendant américain: Fred Wiseman, septembre 1979, n°303, pp. 41-49

Le Péron S. - Wiseman ou le cinéma américain vu de dos, décembre 1981, n°330, pp. 43-49.

Daney S. et al. - L'Art et la manière. Route one/USA de Robert Kramer, décembre 1989, n° 426, pp. 22-33.

GÉNÉRIQUE

Programme conçu et réalisé par **Suzette Glénadel** avec la collaboration de **Bill Sloan** (MOMA), l'AIVF à New York et Harvard University. Recherche des copies, relations avec les réalisateurs, producteurs et distributeurs: **Andreina Forieri**. Traductions: **Véronique Deschamps**, **Monique Laroze-Travers**, **Brigitte Lescut**, **Médiane**, **Claudine Thoridnet**. Secrétariat de rédaction et mise en page : **Nathalie Barissat**. Maquette : **Jérôme Oudin**.

Ont été écrits spécialement pour ce programme les textes de **Alfred Guzzetti** (réalisateur, enseignant, et chef du Department of Visual and Environmental Studies à Harvard), **Robert Kramer**, **Richard Leacock**, **Robb Moss** (réalisateur, enseignant au Department of Visual and Environmental Studies à Harvard), **Alan Rosenthal** (réalisateur-producteur, auteur de plusieurs livres et articles sur le genre), **Jean Rouch**, **William J. Sloan** (responsable de la Circulating Film and Video Library, M.O.M.A.), **Frédéric Sabouraud** (journaliste et critique de cinéma).

Sont particulièrement remerciés :

La Bibliothèque de France
La Cinémathèque française,
La Cinémathèque de Lausanne,
Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand,
Ideal Audience
Kit Parker Films,
La SEPT,
The Museum of Modern Art,
Tapestry International,
Zipporah Films

Mesdames et Messieurs, **Pierre-Olivier Bardet**, **Charles Benton**, **Kathryn Bowser**, **Freddy Buache**, **Pascale Dauman**, **Marielle Delorme**, **Myriam Duteil**, **Janine Euvrard**, **Roger Gonin**, **William Greaves**, **Geneviève Houssay**, **Nellie Hurwitz**, **Robert Kramer**, **Valérie Lalonde**, **Barbara Kopple**, **Albert Maysles**, **Alain Marchand**, **Marie-Pierre Muller**, **D.A. Pennebaker**, **Jean Perret**, **Gérard Quéré**, **Lionel Rogosin**, **Jane Weiner**, **Frederick Wiseman**.

Oldtimers (d.r.)



VISITING JONAS MEKAS

France

65 mn - 1992

vidéo - couleur et noir et blanc
sous-titres français

Réalisation, images, son et montage :

Dominique Dubosc

Production : **Kinofilm**

83, rue Notre-Dame-des-Champs

75006 Paris

Tél. : (1) 43 29 75 99

"On rend simplement visite à un cinéaste qu'on admire, on regarde quelques séquences de ses journaux filmés, on en parle, on se quitte... Et la guerre éclate.

Quand on se retrouve, après la guerre, on ne sait plus comment continuer. "Le temps s'est arrêté", dit le visiteur. Et puis ça se remet en route. La visite (le film de cette visite) prend la forme d'un journal, qui se croise avec celui de Mekas.

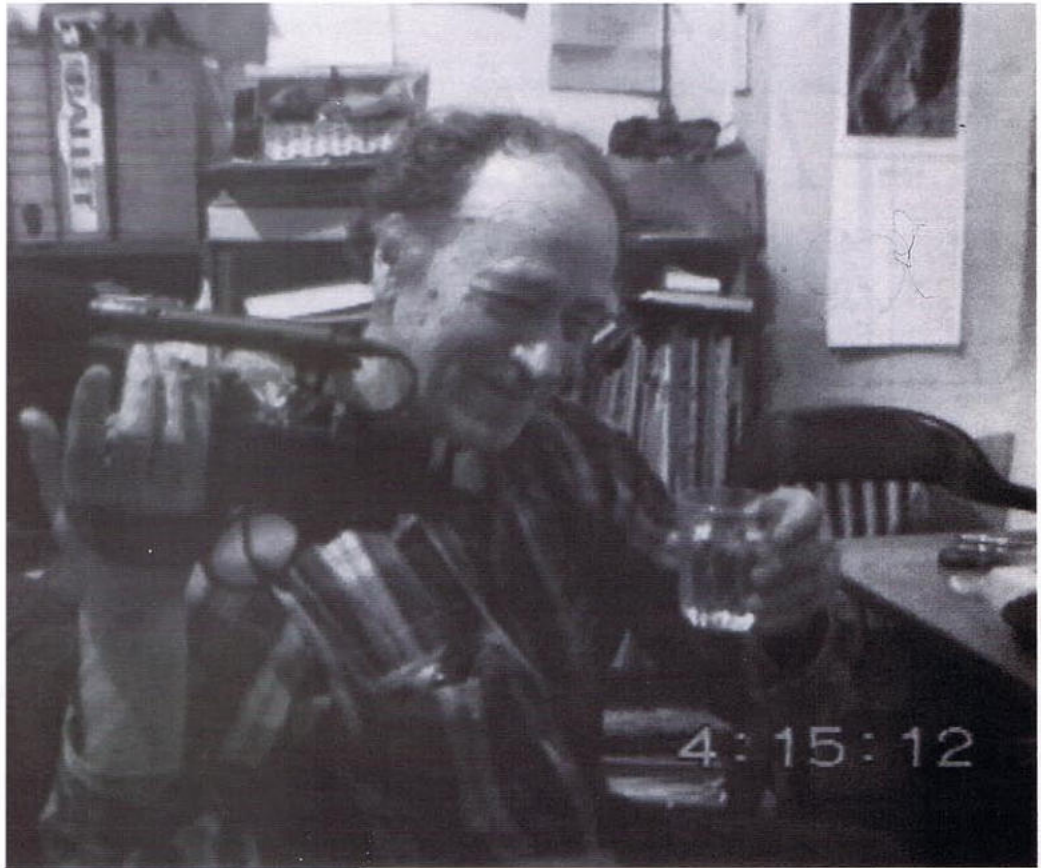
Maintenant, on marche dans les rues de New York, on boit des bières, on peint des oeufs de Pâques, on parle du Paradis Perdu, on chante des chansons tristes, on boit au bonheur, on fait du cinéma." (Dominique Dubosc).

We visit a filmmaker - someone we admire ; we look at a few sequences of his film diary, Lost, Lost, Lost ; we talk about it ; and this first visit comes to an end.

Soon after, war breaks out.

When we meet again, after the war, we are lost once more. "Time has stopped", says the visitor. Then it flows again. The film of this second visit takes the form of a diary intermingled with images of Mekas's diary.

Now, we stroll in the streets of New York, we drink beer, we paint Easter eggs, we talk about Paradise Lost, we sing sad songs, we drink to happiness, we film...



Visiting Jonas Mekas (d.r.)

Dominique Dubosc

Né en 1941. Etudes de lettres et d'ethnographie. Photographe à l'agence Rapho, puis réalisateur à partir de 1968, il est aussi enseignant et a travaillé notamment à Columbia University. Il prépare actuellement un long métrage de fiction.

A réalisé :

- **Le soleil l'a vu**, 1968
- **Manojhara**, 1969
- **La présence**, 1971
- **Lip ou le goût du collectif**, 1975-76
- **Mémoires ouvrières**, 1978-79
- **Passages à l'Inde**, 1983
- **Marcel et Jacqueline**, 1984
- **Histoire du syndicalisme**, 1984
- **L'école de La Neuville ou la Réunion**, 1986
- **Le documentariste ou le roman d'enfance**, 1989

15 mars, 17h00 - Petite Salle
17 mars, 20h00 - Petite Salle

FILM MAKING



FEDERICO FELLINI, FILMING IN ROME

***LEARN CONCEPTS OF DIRECTING,
STORY, CAMERA, SOUND AND
EDITING IN A HANDS-ON 8-WEEK
TOTAL IMMERSION COURSE
DESIGNED AND TAUGHT BY
AWARD-WINNING INDUSTRY
PROFESSIONALS WHERE YOU
WILL WRITE, DIRECT, SHOOT AND
EDIT FOUR SHORT FILMS.***

***ADVANCED SYNC SOUND
MISE EN SCENE WORKSHOP
ALSO AVAILABLE***

ENROLLMENT IS LIMITED FEE: \$ 3500

***NEW YORK FILM ACADEMY
TRIBECA FILM CENTER***

***375 GREENWICH STREET, NYC 10013
TEL: 212 941-4007 FAX: 212 941-3866***

**FILMS APPARTENANT AU FONDS
DE LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE
D'INFORMATION**

A

Atomic café [973-83 ATO], Kevin et
Pierce Rafferty, Jane Loader, 1982, 88'

B

Basic training [358 (73) BAS], F.
Wiseman, 1971, 89'

Being a prisoner [343 85 BEI],
Suzanne Jasper, 1975, 28'

Beirut, the last home movie [300.2
BEI], Jennifer Fox, 1987, 120'

Bronx baptism [288 BRO], Dee Dee
Halleck, 1979, 26'

Burden of dreams [791.6 HERZ 2],
Les Blank, Maureen Gosling, 1982, 94'

C

Canal zone [328(73).6CAN], F.
Wiseman, 1977, 176'

Children of violence [309 (73) CHI],
Bill Jersey, 1982, 56'

Controlling interests [339.372 CON],
Larry Adelman, 1978, 45'

Country doctor (A) [309(510)LON],
Carma Hinton, Richard Gordon, 1985, 57'

D

Dark circle [539.9 DAR], Chris Beaver,
Judy Irving, 1982, 79'

E

El Salvador: another Vietnam? [328
(804) SAL] Glenn Silber, Tete
Vasconcellos, 1981, 53'

Emerging woman (The)
[300.1(73)EME], Helena Solberg-Ladd,
1973, 39'

G

Getting married [39 (73) GET],
Charles Braverman, 1976, 48'

Great grand mother [971. 8 GRE],
Anne Wheeler, Lorna Rasmussen,
1978, 29'

H

Harlan County [331.3 HAR], Barbara
Kopple, 1977, 103'

Home [973-43 HOM], John Stevens,
1971, 30'

Hospital [614 HOS], F. Wiseman,
1970, 84'

House on Magnolia Avenue (The)
[DV 01], Alfred Guzzetti, 1975, 42'

I

In the year of the pig [953.3 INT],
Emile de Antonio, 1968, 101'

J

Juvenile court [343.93 JUV], F.
Wiseman, 1973, 140'

K

Killing ground (The) [573.21 KIL],
Tom Priestley, Steve Singer, 1979, 48'

L

Life and times of Rosie the Riveter (The)
[323.7 LIF], Connie Field, 1980, 65'

Lightning over water [791.6 WEND
1], Nick's movie, Nicholas Ray, Wim
Wenders, 1980, 116'

**Little white salmon Indian
settlement** [300.75 LIT], Harry
Dawson, 1972, 30'

Law and order [343.73 (73)], F.
Weisman, 1969, 57'

Living at risk [309 (805) LIV], Alfred
Guzzetti, Susan Meiselas, Richard
Rogers, 1985, 57'

Long Bow: a North China village
[309 (510)], Carma Hinton, Richard
Gordon, 1985, 57'

M

Manoeuvre [359 MAN], F. Wiseman,
1979, 120'

Miles of Smiles, years of struggle
[973-45 MIL], Jack Santino, Paul
Wagner, 1982, 59'

Milestones [328 (73) MIL], Robert
Kramer, John Douglas, 1975, 198'

Missile [623.5 MIS], F. Wiseman, 1987,
120'

Model [743.9 (73) MOD], F. Wiseman,
1980, 123'

N

Njai, the story of a Kung woman
[39 (682) NAI], J. Marshall, A.
Miesmar, 1980, 59'

O

Of grace and steel [298.14 OFG],
Phyllis I. Jeroslow, 1984, 20'

P

Primate [592.3 PRI], F. Wiseman, 1975,
105'

S

Sacred hearts [300.2 SAC], John
Bonnano, 1984, 27'

Secret agent (The) [573.21 SEC],
Jacki Ochs, 1983, 56'

Silver Valley [309 (73) SIL], Michel
Negroponte, Mark Erder, Peggy Stern
1983, 45'

Simplemente Jenny, Helena Solberg
Ladd, 1977, 33' [300.1 (845) SIM]

**Small happiness: women in a
Chinese village** [309 (510) LON], Carma
Hinton, Richard Gordon, 1985, 57'

Spanish earth (The) [946.83 TER], J.
Ivens, 1937, 51'

Stations of the elevated [707.38
STA], Manny Kirchheimer, 1980, 45'

Store (The) [301 (73) STO], F.
Wiseman, 1983, 120'

Streetwise [343.93 STR], Martin Bell,
Mary Ellen Mark, Cheryl McCall, 1984, 92'

T

Tattooed tears [343.85 TAT], Nick
Broomfield, Joan Churchill, 85'

Theater in prison [DV 26], Sylvie
Thouar, C. Ruello, 1982, 28'

To love, honour and obey [DV 24],
Christine Choy, 1980, 55'

U

Union maids [973.4 UNI], Miles
Mogulescu, Julia Reichert, James
Klein, 1976, 48'

W

Weavers (The) [780.67 WEAV 2], Jim
Brown, 1981, 78'

Welfare [365.7 WEL], F. Wiseman,
1975, 167'

Where did you get that woman?
[323.7 WHE] Loretta Smith et Linda
Horwitz, 1982, 27'

With babies and banners [323.7
WIT], Lorraine Gray, 1978, 46'

Word is out [300.6 WOR], Mariposa
Film Group, 1978, 140'

Titre [cote], réalisateur(s), année, durée

Tous ces films sont consultables dans
les espaces de la Bibliothèque publique
d'information (accès libre).

Les titres inscrits en négatif seront
diffusés dans le Grand Foyer.



BILAN DU FILM ETHNOGRAPHIQUE

DOUZIÈME BILAN DU FILM ETHNOGRAPHIQUE

Le temps du renouveau

Marcel Griaule disait : "Chez les Dogons, le cycle soixantenaire du Sigi permet au temps mythique de rencontrer le temps historique". C'est un siècle à l'échelle humaine, que les "décimalistes" ont donc rejeté en croyant, malgré Mallarmé, abolir le hasard.

L'aventure de notre cinéma est peut-être soumise à de telles fréquences. Alors ce douzième Bilan en serait l'escale essentielle, dont l'un des thèmes "de l'anthropologie visuelle au film ethnographique" pourrait nous proposer un programme où le *logos* céderait le pas au *graphos*.

Déjà, dans les séries de télévision, les films documentaires, les films d'école, on retrouve l'esprit pionnier des opérateurs des Frères Lumière qui, confrontés à des manières d'être, des manières de faire, des manières de penser de peuples différents, se contentaient modestement de les enregistrer sans tenter de les expliquer.

Aujourd'hui, dans ce monde en morceaux, ce Bilan jouerait le rôle d'un "ramasse-miettes" d'images que nous nous devons de conserver plutôt que de les jeter aux souris : pas de grands éclats, pas de philosophie, mais des *short stories* éphémères d'allure qui, d'année en année, deviendront les images les plus sincères de nos sociétés en débâcle.

Enfin, transparaissent des thèmes à rêver : l'abolition des frontières, les sociétés sans état, les passe-temps du pouvoir, mais, aussi l'impuissance à prévoir le lendemain. Qui aurait cru, il y a un an, aux rebonds d'une guerre du Golfe soit disant gagnée (dont les *Marines* de François Reichenbach étaient, il y a cinquante ans, l'avertissement poétique), aux massacres racistes de Sarajevo, au chaos néo-chrétien de l'ex URSS ? Sommes nous à la veille d'un monde "sans Dieu ni maître" ?

Mais, surtout, si tous ces films nous donnent déjà à voir, ils nous donnent aussi à entendre et à chanter.

Plus de délectation morose, voici peut-être le temps des "joyeux Tropiques !" ...

Jean Rouch

Marcel Griaule once said : "The Dogon belief in the 60 year cycle permits the encounter of mythical time and historical time". It is a century on a human scale that the "decimalists" rejected, believing that despite Mallarmé, they were abolishing chance. Similar notions have perhaps marked the adventure that is our cinema, of which this 12th overview is an essential stage. One of its themes "from visual anthropology to ethnographic film" could well consist of a programme where logos gives way to graphos. Television serials, documentaries and school films continue to reflect the pioneering spirit of the Lumière Brothers' cameramen, whose modest response to ways of being, doing and thinking of different people was to record instead of explaining. In today's disintegrating world, this overview could serve as a "scrap-book" of images that we should conserve rather than relegate to the scrap heap - no brilliant feats, no philosophy, but attractive, ephemeral short stories, which each year become increasingly sincere images of our crisis-ridden societies. And then, there are the dream themes : the abolition of boundaries of societies without government. Who would have believed a year ago, in the wake of a Gulfwar supposedly won (a poetic warning of which was the film *Marines* made 50 years ago by François Reichenbach) that we would witness Sarajevo's racist massacres or neo-Christian chaos in the ex-U.S.S.R. Are we on the eve of a world "without God or master" ? Above all, these films give us not merely something to see, but also to listen and sing. No more forced enjoyment - after all this could be the season of the "joyous Tropics" !

22 au 26 mars 1993

ENTREE LIBRE (Programme établi sous toute réserve)

Musée de l'Homme

Salle de cinéma (1er étage)

SAMEDI 20 MARS

10h à 13h :

OUVERTURE DU BILAN

à la Cinémathèque Française (Palais de Chaillot).

LUNDI 22 MARS

10h à 13h :

Aga ni ikuru - Living on the river Agano (Japon 1992) - Makoto Sato (Japon) - 115'. *Agonie sur l'Agano.*

14h15 à 18h30 : CONCERTOS D'AFRIQUE ET D'ASIE

Airs en terre berbère - n°1 : Vibrations en Haut Atlas (Maroc 1992) - Izza Genini (France) - 28'. *Musique des vallées profondes du Haut Atlas.*

La voix des génies - Musiques Lobi du Burkina Faso (Burkina Faso 1992) - Christophe Cagnet et Stéphane Jourdain (France) - 52'. *Les Orphées Lobi !*

Rajasthan, musiques du désert (Inde 1992) - Yves Billon et Agnès Nordmann (France) - 52'. *On improvise aujourd'hui sur la musique d'hier.*

20h30 : LES POUVOIRS EN QUESTION

The sultan's burden (Cameroun 1993) - Lisbet Holtedahl et Jon Jerstad (Norvège) - 50'. *Un sultanat qui file entre les doigts de son Lamido.*

Democratisch avontuur in Togo (Aventure démocratique au Togo) (Togo 1992) - E.A.B. Van Rouveroy van Nieuwaal (Pays-bas) - 22'. *Le chef traditionnel pris entre l'état et le peuple.*

Zaïre, le cycle du serpent (Zaïre 1992) - Thierry Michel (Belgique) - 85'. *Un pouvoir qui n'en finit pas de mourir.*

MARDI 23 MARS

10h à 13h : FILMS D'ECOLE

Histoire de pierre (France 1992) - Zoé Valat (France) - 17'.

Moisson Machine (France 1992) - Carole Bourgeois (France) - 20'.

Capoeira (Brésil 1992) - Roberta Kumasaka-Matsumoto (Brésil) - 19'.

Le couscous (France 1992) - Emilie Adine (France) - 20'.

Le log cabin (France 1992) - Emmanuelle Erny-Newton (France) - 21'.

Tête-à-tête (France 1992) - Sandrine Colombo (France) - 32'.

La ligne blanche de la Défense (France 1992) - Marie Cipriani-Crauste (France) - 20'.

La mémoire au travail (France 1992) - Patrice Dubosc (France) - 15'.

14h15 à 18h30 : DE L'ANTHROPOLOGIE VISUELLE AU FILM ETHNOGRAPHIQUE

Der Menschenforscher (Le chercheur d'hommes)

(Autriche 1992) - Andrea Gschwendtner (Allemagne) - 60'.

Quand les êtres humains n'étaient que des choses

The Mursi : the land is bad - Nitha (Ethiopie 1991) -

Leslie Woodhead, anthr. David Turton (Royaume-Uni) -

102'. *Après vingt ans de catastrophes, la tradition sera-t-elle le dernier recours ?*

20h30 : L'APARTEID NE SE SUPPRIME PAS D'UN TRAIT DE PLUME

eKhaya retrouvée, pays d'ombres (Afrique du Sud

1992) - Rina Sherman (France) - 52'. *Supprimer les différences, non ! les additionner, oui !*

The leader, his driver and the driver's wife (Afrique du

Sud 1991) - Nick Broomfield (Royaume-Uni) - 80'.

Un Ku Klux Klan afrikaner ?

MERCREDI 24 MARS

10h à 13h : GRAND NORD

Toorumi pojad (les fils de Toorum) (Sibérie 1989) - Lennart Meri (Estonie) - 59'. *Sacrifier rituellement l'ours l'immortalise.*

Kautokeino (Norvège 1992) - Anna-Kristina Knaevelsrud (Pays-Bas) - 25'. *La culture traditionnelle lapone survivra t-elle à la vespa des neiges?*

3 Blink mod vest (Le Phare de Mykines) (Danemark 1992) - Ulla Boje Rasmussen (Danemark) - 55'. *Ce phare du bout du monde continuera t-il de briller longtemps pour les derniers habitants de Mykines ?*

14h à 18h30 : LA VIE, L'AMOUR, LA MORT, ORATORIO UNIVERSEL

Mein Vater, mein Land (Papouasie-Nouvelle-Guinée 1991) - Christian Weisenborn (Allemagne) - 25'. *Leçon papoue de vie et de survie.*

Turnim hed (Papouasie-Nouvelle-Guinée 1992) - James Bates (Royaume-Uni) - 52'. *Chant de cour, mariage d'argent.*

Balinese requiem (Indonésie 1993) - Yasuhiro Omori (Japon) - 62'. *Belles danseuses de Periatan, vous serez incinérées comme les autres Balinais !*

Melina (Cameroun 1992) - François Woukoache (Cameroun) - 52'. *Animiste et/ou chrétien? Un cinéaste Bamiléké se pose cette question en filmant «à la première personne» les cérémonies de fin de deuil de son père.*

JEUDI 25 MARS

10h à 13h: LE TEMPS DES HOMMES SANS FRONTIÈRES

Kofi - An African in France (Kofi chez les Français) (France 1993) - Carlyn Saltman (Usa) - 58'. *Kenavo, Black Power ! As far as Mako from Jerusalem: Imre in Israël -Part. 4* (Israël 1992) - Janos Tari (Hongrie) - 33'. *Les racines éparpillées de Mako n'empêchent pas la tradition juive de survivre.*

Beigels already (Royaume-Uni 1992) - Debbie Shuter (Royaume-Uni) - 10'. *Les pains du sabbat, une arme contre l'antisémitisme ?*

14h15 à 18h30 : CHRONIQUES VILLAGEOISES

Djarama Boe (Guinée-Bissau 1991) - Sophie Kotanyi (Belgique) - 81'. *Après avoir réconcilié l'Islam et l'Animisme, comment les paysans de Boe résoudre-t-ils les problèmes du développement économique ?*

Chroniques d'un village Tzotzil (Mexique 1992) - Thierry Zeno (Belgique) - 99'. *Coincés entre religions révélées et technologies importées, les Tzotzils pourront-ils rester eux-mêmes ?*

20h30 : MUSIQUES METISSES

La rime et la raison (France 1992) - Francis Guibert (France) - 52'. *Le dit du rap.*

Changa-Changa, rythmes en noirs et blancs (Belgique 1992) - Mweze Ngangura (Zaïre) - 59'. *Bruxelles, boulevard d'Afrique !*

Mizike mama (Belgique 1992) - Violaine de Villers (Belgique) - 52'. *Le métissage, clef de la musique de demain.*

VENDREDI 26 MARS

10h à 13h : TRAVAILLER LE BOIS

Grandma of boats (Europe, Asie, Amérique, 1993) - Mark Soosaar (Estonie) - 58'. *Mêmes pirogues + Mêmes croyances en une vie après la mort = Même origine ?*

Spirit of the land (Hawaï'i 1992) - Gail K. Evenari (Usa) - 28'. *Bois d'Alaska pour pirogue d'Hawaï'i.*

Les feuilles d'or de Mandalay (Birmanie 1993) - Yves Rodrigue (France) - 26'. *Le bambou apprivoise l'or sauvage.*

Le temps des galoches (France 1992) - Philip Matteaccioli (France) - 8'. *Le sabotier du Maine-et-Loire.*

14h15 à 18h30 : "JOYEUX TROPIQUES" !

Dancing with the Incas (Pérou 1991) - John Cohen (Usa) - 59'. *«Protest songs» incas.*

In the company of saints (Pérou 1992) - Harriet Gordon et Peter Getzels (Usa) - 45'. *Indien, ruine toi, Dieu te le rendra !*

O Reino de deus (Le royaume de Dieu) (Brésil 1991) - Vania Perazzo Barbosa (Brésil) et Gueorgui Balabanov (Bulgarie) - 26'. *Les deniers du culte.*

Sous les grands arbres (Brésil 1992) - Michel Régner (Canada) - 58'. *«L'école des autres».*

20h 45 :

PROCLAMATION DU PALMARES

SEANCE DE CLOTURE

Divine Horsemen : the living gods of Haïti (Haïti 1947-1951 / 1977) - Maya Deren (Usa) - 54'. *Le film ethnographique promoteur, sans le savoir, du cinéma expérimental.*

SAMEDI 27 MARS

10h à 13h : Séance spéciale

à la Cinémathèque Française (Palais de Chaillot).

Un jury international composé de :

Germaine DIETERLEN (France), présidente du Comité du Film Ethnographique - **Jean ARLAUD** (France), cinéaste-ethnologue - **Patrice BAUCHY** (France), responsable-adjoint des programmes courts à Canal + - **Claire DOUSSOT** (France), Bibliothécaire (BPI-Centre Georges Pompidou) - **Rosa Elena GASPARD DE ALBA** (Mexique), Archéologue, membre de la Commission d'Anthropologie Visuelle (Mexique) - **Pribislav PITOEFF** (France), Ethnomusicologue CNRS - **Jean ROUCH** (France), Secrétaire Général du Comité du Film Ethnographique - **Lucien TAYLOR** (Royaume-Uni), Ethnologue, rédacteur en chef de "Visual Anthropology Review" (Usa) - **Hugo ZEMP** (France), Ethnomusicologue-cinéaste CNRS, décernera 6 prix :

Prix BARTOK - Société Française d'Ethnomusicologie

Prix du Court Métrage - Canal +

Prix KODAK - Première oeuvre

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

Prix NANOOK - (Ministère des Affaires Etrangères)

Prix PLANETE-CABLE.

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

Renseignements :

Françoise FOUCAULT, Agnès ROTTSCHI

Tel. : 47.04.38.20 / Fax : 45.53.52.82

Images en bibliothèques est une association créée en 1989 par la Direction du livre et de la lecture pour mettre en place des actions de coopération nationale ayant pour but la mise en valeur des collections audiovisuelles dans les bibliothèques.

L'association a réalisé jusqu'à présent des publications, des éditions vidéo, des actions de formation (journées d'étude, stages) et une base de donnée.

PUBLICATIONS

L'association publie une revue trimestrielle **Images en bibliothèques**, outil de documentation et d'information sur les films documentaires, les festivals spécialisés, la formation, les projets de vidéothèques, l'édition, livres, revues, vidéocassettes.

Chaque numéro traite plus particulièrement un sujet:

n°10, **Archives et mémoire** (juillet 92)

n°11, **Montage** (octobre 92)

n°12, **Frederick Wiseman** (janvier 93)

à paraître,

n°13, **Architecture, urbanisme**

L'association a co-édité avec la Direction du livre et de la lecture, le catalogue

1500 films pour les bibliothèques publiques, publié en juin 1992, instrument de connaissance de la production documentaire française et étrangère.

Elle publie ou diffuse également des ouvrages liés au cinéma documentaire:

Georges Rouquier, par Philippe Haudiquet, 1990,

Jean Painlevé, 1991,

en préparation:

Frédéric Wiseman, par Philippe Pilard.

EDITION VIDEO

Cinq titres ont été édités par l'association et Cinéma du réel en 1992 pour ses adhérents:

L'œil au-dessus du puits,

réal. Johan Van der Keuken, Pays-Bas,

Hotet (La menace),

réal. Stefan Jarl, Suède,

First contact,

réal. Bob Connolly et Robin Anderson, Australie,

Le baiser de Tosca,

réal. Daniel Schmid, Suisse,

Cannibal tours,

réal. Dennis O'Rourke, Australie.

FORMATION

Plusieurs journées d'étude et de réflexion sur l'image animée ont été organisées ainsi que des stages, à Paris et en région. L'association organise notamment pendant Cinéma du réel en 1993 un stage spécialisé sur le cinéma documentaire américain.

BASES DE DONNEES

Une première base de données de films sur la littérature a été mise en œuvre en 1992 avec le soutien de la bibliothèque de France. Cette base comprend environ mille références concernant des films disponibles en France sur des écrivains.

IMAGES EN BIBLIOTHEQUES

BPI

19, rue Beaubourg

75197 Paris Cedex 04

Téléphone : 40 15 75 08



Basic training de Frederick Wiseman (catalogue 1500 films page 66)

LE CINEMA DU REEL A L'ETRANGER

Au fil des ans, le festival Cinéma du Réel s'est affirmé comme le lieu de rencontre, discret mais ouvert à tous, de ceux qui, las des émotions faciles, voire de l'exhibitionnisme des «réalités shows» ou de l'exotisme, pensent que le cinéma documentaire peut être un outil privilégié d'échange et de confrontation entre les hommes, au-delà des frontières culturelles ou géographiques. Ils reviennent chaque année, parfois de très loin, convaincus qu'on peut trouver là une émotion juste, dans le respect des individus, et qu'il y a dans ce cinéma avant tout un regard et une morale. Ils se retrouvent dans des salles obscures où même si l'écran est parfois devenu trop petit, ils partagent les mêmes découvertes.

Tous les ans le Ministère des Affaires Etrangères puise dans le vivier des films proposés par le Réel pour les diffuser dans le monde à travers les nouveaux réseaux télévisuels de l'action extérieure de la France. Il s'efforce également de montrer les films à travers le réseau culturel, tels que les réalisateurs les ont conçus, sur leur support original (35 mm ou 16 mm ou vidéo).

Le Cinéma du Réel a aujourd'hui des relais fidèles hors de France, en Inde, aux U.S.A., mais aussi en Tchécoslovaquie, ou en Egypte...

Tous les ans, le lauréat du prix décerné par le Ministère des Affaires Etrangères à la mémoire du critique français Louis Marcorelles accompagne son film dans une manifestation similaire à l'étranger. En 1991, Philippe Costantini a présenté *Droit au but* au Festival de films documentaires de Bombay (Inde) ; cette année Christine Succab-Goldman et son film *Contes de cyclone en septembre* ont reçu un accueil chaleureux dans le cadre du Festival de Carthage.

Marie-Christine de Navacelle

Over the years, the Cinéma du Réel festival has proved itself to be a meeting point, discreet but open to all those who, tired of facile emotionality, the exhibitionism of «reality shows» or exoticism, believe that documentary cinema can be a precious tool for exchange and confrontation between people, beyond geographical or cultural boundaries. They come back each year, sometimes from very far, convinced that here they can find the right feeling, the respect of individuals, a cinema that observes and has a certain morality. They gather in dark cinema halls and share the same discoveries even if the screen has become too small sometimes.

Each year, the Ministry for Foreign Affairs takes its pick from the films proposed by the festival and distributes them around the world through the new televisual networks France has set up. It also promotes these films through the cultural network developed in their original format (35mm or 16mm or video), such as the filmmakers meant them to be seen.

Today, Cinéma du Réel has solid lines outside France, in India, the U.S.A., Czechoslovakia, or in Egypt...

*Each year, a prize named after the French critic Louis Marcorelles is awarded by the Foreign Affairs Ministry. The director of the prize-winning film is invited to show his/her work in a similar festival abroad. In 1991, Philippe Costantini showed *Droit au but* at the Bombay documentary film Festival.*

*This year Christine Succab-Goldman and her film *Contes de Cyclone* en septembre were warmly received at the Carthage festival.*

LE DOCUMENTAIRE AU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES C'EST :

The Foreign Ministry's policy towards documentary films includes :

- des aides à la production
- une diffusion sur les réseaux télévisuels à l'étranger
- des ensembles thématiques et des monographies (*Cinéma et peinture, La Terre fait son cinéma - environnement, Portraits de Paris, Depardon-cinéma...*)
- des appuis à certains festivals
- des missions et des invitations de réalisateurs et de critiques aux principaux festivals en France et à l'étranger.

- production assistance
- distribution on foreign networks
- thematic events and monographs («*Cinema and painting*», «*Earth makes its cinema-environment*», «*Portraits of Paris*», «*Depardon-cinema*»...)
- Support of certain festivals
- Missions and invitations to filmmakers and critics to major festivals in France and abroad

LA SCAM ET LE MONDE DU DOCUMENTAIRE

Il est naturel que la SCAM s'intéresse au réel et à son cinéma.

Si cet intérêt se manifeste pour la première fois cette année dans le cadre du Cinéma du Réel, il est pourtant ancien puisque la SCAM regroupe l'ensemble des documentaristes francophones et demain peut-être, européens, c'est-à-dire l'ensemble des «auteurs» du réel. Par son regard singulier, la Société des auteurs du documentaire devait participer à ce rendez-vous mondial.

Outre son rôle essentiel, la perception des droits, leur gestion, et leur répartition auprès de 11 000 auteurs, la SCAM a pour mission, d'une part la protection des auteurs et de la création, et d'autre part la valorisation et la promotion de son répertoire.

La SCAM a un rôle actif dans l'élaboration des lois européennes et a contribué, avec la SRF, à faire accéder le documentaire de création au compte de soutien automatique. Dans le cadre de son action culturelle, la SCAM accorde plusieurs bourses, remet de nombreux prix, soutient plusieurs festivals, organise des projections permanentes telles que les Débats de la SCAM en coproduction avec la Vidéotheque de Paris et l'INA...

A l'approche de la célébration du centenaire de la naissance du cinéma (1995), la SCAM se doit d'honorer les auteurs du réel, dont le cinéma est issu en tout premier lieu.

On se souvient encore des mouvements de recul des premiers spectateurs de *L'Entrée du train en gare de La Ciotat*, impressionnés par le «réel» de la locomotive dont ils pensaient qu'elle pénétrait «réellement» dans la salle.

C'est la force toujours vivace de ce réel documentaire que la SCAM entend couronner en décernant son Prix international dans le cadre de ce festival.

Guy Seligmann

Président de la SCAM

SCAM

Hôtel de Massa

38, rue du Faubourg-Saint-Jacques, 75014 Paris

téléphone : 40 51 33 00 - télécopie : 43 54 92 99

SCAM and the world of documentary

It is natural that the SCAM should be interested in films on reality.

This interest is not a new-found one even if this is the first involvement in Cinéma du Réel, because SCAM represents the totality of Francophone documentary filmmakers - tomorrow perhaps European filmmakers, to include all those involved in filming reality. This optic made it necessary for the society of documentary filmmakers to participate in such a world event.

Its main role is the management and distribution of copyrights that involves around 11 000 filmmakers. The SCAM's mission is also to protect filmmakers and their creation as well as to actively promote its cinematic repertoire.

The SCAM plays a major role in the formulation of European laws and works alongside the SRF to ensure that creative documentaries are guaranteed support. The SCAM's cultural dimension includes several scholarships and prizes. It also backs numerous festivals and regularly organizes projections such as the SCAM debates in coproduction with the Paris Videotheque and INA...

*With the impending centenary of the birth of cinema (1995), it is imperative that the SCAM honour the makers of documentaries, which was after all the point of departure for cinema itself. One can still remember the stupefied spectators of the first projection of *The train pulls into La Ciotat* station, when they began to move back thinking the «real» train was «really» entering the room.*

It is this still vital force of documentary that the SCAM will reward by offering an International Prize during this festival.

LE RÉEL À L'ANTENNE

DIFFUSION SUR ARTE

- 20 mars : **Children of fate** (Un destin sicilien), d'Andrew Young et Susan Todd (Etats-Unis)
- 3 avril : **Contes et Comptes de la cour**, d'Eliane de Latour (France)
- 25 mars : **Récréations**, de Claire Simon (France)
- mai : **O Santo daime**, de Patrick Deshayes (France)
- 13 juin : **Silverlake life : the view from here**, de Peter Friedman (Etats-Unis)
- Ultérieurement :

La Chaise, la vache et la charrue, de Jean Lefaux et Jacques Rémy (France)

Les Poussins de la Goutte d'Or, de Jean-Michel Carré (France)

LA BIBLIOTHEQUE DE FRANCE ET LA CINEMATHEQUE DU DOCUMENTAIRE

Les collections audiovisuelles de la future Bibliothèque de France proviennent de trois sources : le dépôt légal des vidéogrammes actuellement géré par le Département de la Phonothèque et de l'audiovisuel, les collections de ce même département et enfin les acquisitions propres à la Bibliothèque de France.

La «Cinémathèque du documentaire» est l'un des axes forts de la politique documentaire du département de l'audiovisuel. Rassembler les oeuvres considérées comme majeures du cinéma documentaire, de même que les oeuvres moins connues, les communiquer, les mettre en valeur, en permettre l'étude pour les chercheurs, telles sont les ambitions de cette collection.

La Cinémathèque du documentaire sera accessible aux deux niveaux de la Bibliothèque de France : au niveau «Recherche générale», ouvert à tous les publics, une collection de référence «Histoire et illustration du cinéma documentaire» comportant environ 1500 titres pour l'ouverture de la Bibliothèque de France en 1995 et illustrant l'histoire mondiale du cinéma documentaire ; au niveau «Recherche spécialisée», réservé aux chercheurs, une collection sur «Le documentaire français», regroupant de façon plus complète la production française.

Afin de disposer d'outils de recherche, rares dans le domaine du cinéma documentaire, le département participe à un travail d'inventaire des sources et à la réalisation de filmographies. Citons pour exemple la collaboration avec le Service des archives du film et le Premier siècle du cinéma sur l'inventaire du documentaire français qui donnera lieu à publication dans le cadre des manifestations de 1995. Le recensement des films documentaires muets de l'entre-deux guerres réalisé en 1992 participera de cette publication, de même que la suite réalisée en 1993 pour la période 1929-1935.

Une classification du cinéma documentaire est actuellement mise en place afin d'ébaucher la «cinémathèque du documentaire idéale», et de procéder à des acquisitions. Ainsi, mouvements, écoles, périodes, genres, auteurs sont envisagés en tant que corpus : le muet, le courant réaliste des années 50, le cinéma vérité de Jean Rouch, ou encore le cinéma militant, le cinéma scientifique, le film d'archives, le film d'expédition, etc..

La convention d'acquisition signée avec l'INA permet d'intégrer environ 400 heures concernant l'axe «Cinémathèque du documentaire». Geneviève Bastid, Jose Maria Berzosa, Robert Bober, Jacques Brissot, Maurice Failevic, Peter Kassovitz, Jacques Krier, Jeanne Labrune, Guy Olivier, et tant d'autres seront largement représentés dans ce fonds.

Les conventions signées ou en passe de l'être avec le Centre national de documentation pédagogique, le Centre national de la recherche scientifique, le Ministère de l'Agriculture et du développement rural permettent de rassembler des oeuvres marquantes telles que *L'ère industrielle, métamorphose du paysage* d'Eric Rohmer, les documentaires réalisés par Nestor Almendros, certains documentaires de Georges Rouquier ou Jean Rouch ou encore *Thaumeopea* de Robert Enrico et *Laissés pour compte* de Jacques Doillon.

La collection produite par Pierre Braunberger qui réunit certains chefs d'oeuvre du cinéma documentaire : (*Voyage*

au Congo de Marc Allégret (1926), *Le chant du styrène* d'Alain Resnais (1958)), celle produite par la société Atlantic Films (*Hôtel des Invalides* de Georges Franju (1951-52), *La mode rêvée* de Marcel L'Herbier (1939)), la série *Enseignement* réalisée entre 1910 et 1925 par Gaumont, la très belle collection de documentaires produits par la société Argos, font également l'objet de conventions d'acquisition.

Enfin, pour les producteurs plus récents, la sélection a déjà été effectuée pour les sociétés Les Films d'ici, Les Films du Village, Les Films du Grain de Sable et la société Iskra notamment pour son cinéma militant et les documents de Chris Marker.

La Bibliothèque de France souhaite mettre en valeur dès à présent la réflexion menée et le travail effectué sur le documentaire en matière d'inventaire, de réalisation de catalogues et bien entendu d'acquisition, à travers des actions de préfiguration. C'est à ce titre qu'elle participe au Cinéma du Réel en mars 1993 et collabore à la rétrospective sur le cinéma américain.

S'il est vrai que la première «vague» d'acquisition (jusqu'à l'ouverture de la Bibliothèque de France en 1995) privilégiera le cinéma français, des acquisitions étrangères seront effectuées en tenant compte de l'influence que les oeuvres, les écoles et mouvements ou les auteurs auront pu avoir sur «l'école française».

Cette première participation au Cinéma du Réel permet à la Bibliothèque de France de bénéficier des recherches effectuées à l'occasion de la rétrospective américaine. Acquérir les droits de documents tels que *Native land* ou *Prelude to war* participe de la mission de la Bibliothèque de France dans son objectif de constitution d'une collection destinée à la recherche. Les copies sous-titrées par le Festival pourront, après négociation, rejoindre le fonds de la Bibliothèque de France, et ces chefs-d'oeuvre du cinéma documentaire américain côtoieront, pour la plus grande satisfaction des chercheurs, les fleurons du cinéma documentaire français de la même époque.

Marie-Claire Amblard

BIBLIOTHEQUE DE FRANCE

1, place Valhubert
75013 Paris
tél. : 44 06 31 00

Directeur du département de l'audiovisuel :

Marie-Christine Wellhoff

Images animées :

Isabelle Giannattasio, Marie-Claire Amblard
ainsi que

Patricia Cesco, Marie-Line Chesnot, Frédéric Dellmeulle, Sylvie Dreyfus, Pascale Joncour.

ASSOCIATION DES DOCUMENTARISTES

Notre association est née du sentiment partagé d'un isolement de plus en plus grand dans notre pratique quotidienne, lié à celui d'une dépossession croissante du sens et des perspectives de notre travail par un système de production et de diffusion de plus en plus complexe, lointain et difficile à appréhender.

Nous voulons nous donner les moyens d'un vrai dialogue avec les producteurs, diffuseurs et institutions que nous vivons trop souvent comme une nébuleuse abstraite alors qu'ils déterminent les processus de réalisation de nos films et leur existence même.

Le documentaire que nous avons choisi de faire est une cinématographie au risque du réel.

Ce que nous appelons peut-être un peu vite le réel c'est «l'autre». L'autre, nous le filmons de près ou de loin, directement, ou à travers son travail ou encore sa trace historique.

En tant que cinéastes nous pratiquons le réel comme le lieu de notre rencontre avec cet autre que nous filmons, un ou multiple : une rencontre de sujet à sujet.

Car nous ne faisons pas des films «sur», mais avec ou même contre, en relation. Et c'est pour cette raison que nos films s'adressent à des spectateurs sujets.

Alors que l'on ne nous demande pas d'intérioriser la notion de produit ou d'audience quand c'est le désir seul qui meut notre travail, nous lance dans l'aventure de la création et le danger de la rencontre de l'autre, quand c'est tout cela que nous offrons aux spectateurs de nos films.

Ce réel que nous filmons nous l'interrogeons et l'écoutons en artistes impurs, les mains dans toutes les rugosités, violences et passions de ce monde, mais aussi de l'argent. C'est de la confrontation de nos désirs et de ce réel-là que naissent nos films.

Oui la télévision et le cinéma sont des industries, des industries du rêve.

Oui nous sommes des rêveurs à l'œuvre et notre seul fil est celui du funambule : le plus droit est le plus périlleux qui soit.

Our association was set up in response to a growing feeling of isolation in our professional life and a belief that our work was being increasingly divested of sense and purpose by a production and distribution system ever more complex, distant and indiscernible.

We want to be able to enter into a real dialogue with producers, distributors and institutions, too often perceived by us as nebulous entities, when in fact they determine not just the process, but the very existence of filmmaking.

We have chosen to make documentaries, risking the real, as it were.

What we understand, hastily perhaps, by real is in fact the "other". We film this other from near or far, directly or through the other's work or even historical imprint. For us filmmakers, reality is the place where we meet this other, one or several, we are filming a subject to subject meeting.

We do not make films "on", but with or even against, in relationship to. It is for this reason that our films are addressed to spectators who are subjects as well.

We have no need to internalise the notions of product or audience, because our prime motivation is desire, the adventure of creation and the danger of meeting the other - this is what we offer the spectator.

We question the reality we film, but we also listen to it as impure artists, implicated in its roughness, violence, passion. We also have to deal with money. It is from the confrontation of this reality and our desires that our films are born.

Yes, television and cinema are industries, dream industries. Yes we are dreamers at work, and our only thread is that of the tightrope walker : the straightest path is also the most dangerous.

ADDOC (ASSOCIATION DES DOCUMENTARISTES)

Association loi 1901

13, place Souham - 75013 Paris

Président : Patrice Chagnard

Vice-présidents : François Manceaux, Denis Gheerbrant

Informations : (1) 43 25 04 74, le lundi de 15h à 18h

ADDOC sera présent au **Cinéma du Réel** du 12 au 21 mars 1993,

et vous invite

SAMEDI 13 MARS 1993, À 10 HEURES 30, SALLE JEAN RENOIR,

à une rencontre
suivie de la présentation d'un film de Pascal Kané :
Le Cinéphile et le village

A cette occasion, sera communiqué le programme des premiers «rendez-vous» organisés par ADDOC.



LE CINÉPHILE ET LE VILLAGE

France

45 mn - 1992
vidéo Beta SP - couleur

Entretien avec **Serge Daney**
Réalisation : **Pascal Kané**
Production : **13 Production / Centre Georges Pompidou**
13 Production
6A rue Crinas - 13007 Marseille
Tél. : 91 31 66 90
Télécopie : 91 31 75 67
Distribution : **Centre Georges Pompidou**
75191 Paris Cedex 04
Tél. : (1) 44 78 12 33
Télex : CNACGP 212 726
Télécopie : (1) 44 78 12 09

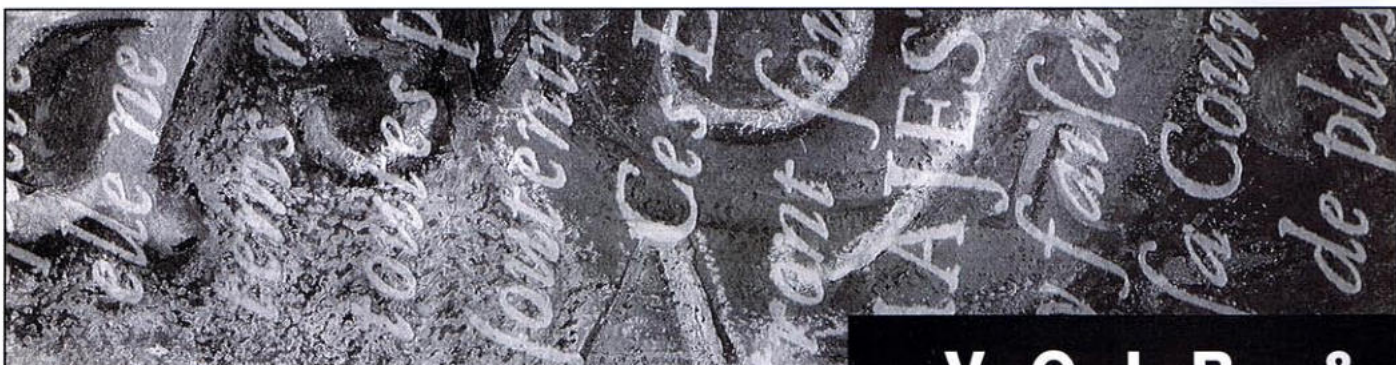
"Dans cette interview, Serge Daney parle de la télévision en France, du rôle social qu'elle pourrait jouer, de sa capacité d'accueillir, voire d'intégrer "l'autre" à un système de valeurs dont elle est encore - malgré tout - dépositaire. Son exigence de vérité, d'ouverture au monde passe comme toujours chez Serge Daney par sa propre biographie : celle d'un homme formé, entre autres, par l'art majeur de ce siècle : le cinéma." (Pascal Kané)

"In this interview, Serge Daney talks of television in France, the social role it could play, its capacity to welcome, even integrate "the other" into a system of values of which it nonetheless remains the trustee. This thirst for truth and openness to the world is reflected in Serge Daney's own life : that of a man shaped amongst other things, by the major art form of this century : cinema." (Pascal Kané)

Ce film sera diffusé au cours du festival dans le Grand Foyer (1er sous-sol, accès libre)

L'INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL

propose aux Bibliothèques une collection de 50 émissions littéraires, sur vidéocassettes, sélectionnées parmi ses archives et ses productions récentes.



VOIR &

LIRE

La bibliothèque des images

Albert Camus

En remontant la rue Vilin
Esquisse pour un portrait de Roger Vailland
Film sur Georges Perec (7/3/1936-3/3/1982)
Itinéraire d'Alejo Carpentier
Jean Cocteau, portrait d'un inconnu
Jean Genet
Les lieux de Marguerite Duras
Les lieux de Virginia Woolf
Les messagers de l'ombre
Le métier d'écrire

SÉRIE APOSTROPHES : BERNARD PIVOT

Albert Cohen
Alexandre Soljenitsyne
Georges Simenon
J.M.G. le Clezio
Marcel Jouhandeau
Marguerite Duras
Marguerite Yourcenar
Vladimir Nabokov

SÉRIE ARCHIVES DU XX^{ÈME} SIÈCLE JEAN-JOSÉ MARCHAND

Roger Caillols

SÉRIE BIBLIOTHÈQUE : DE POCHE : MICHEL POLAC ET MICHEL VIANEY

Henry Miller
Witold Gombrowicz

SÉRIE LES BONNES ADRESSES DU PASSÉ : JEAN-JACQUES BLOCH ET ROLAND BERNARD

Boris Vian

SÉRIE CHANT PROFOND : CÉCILE CLAIRVAL

Louis Guilloux

SÉRIE DES MILLIONS DE LIVRES ÉCRITS À LA MAIN : PIERRE DUMAYET

La bibliothèque de Rouen

SÉRIE FENÊTRE SUR : DANIEL LECOMTE ET SYLVIE GENEVOIX

Les alliés du poète René Char

SÉRIE LES HOMMES-LIVRES : JÉRÔME PRIEUR

Beatrix Beck
Claude Simon
Edmond Jabès
Henri Thomas
Philippe Jaccottet

SÉRIE LIRE C'EST VIVRE CORRESPONDANCES : PIERRE DUMAYET

Gustave Flaubert : Lettres à Louise Colet
Honoré de Balzac : Lettres à Madame Hanska
Lettres à Théo

SÉRIE LIRE C'EST VIVRE : PIERRE DUMAYET

La bête humaine
Georges Jackson, les frères de Soledad
Germinal
Le horla
Le petit prince
Pierrot mon ami
Souvenirs de la maison des morts
Stendhal, le rouge et le noir
Un cœur simple

SÉRIE PASSÉ SIMPLE : Les années frileuses (Roland Barthes)

SÉRIE PORTRAIT-SOUVENIR : ROGER STÉPHANE ET ROLAND DARBOIS

François Mauriac
Marcel Proust

SÉRIE UN CERTAIN REGARD : ANDRÉ CAMP ET ROGER STÉPHANE

Jorge-Luis Borges
Kateb Yacine, écrivain public
Pablo Neruda, l'indivisible

SÉRIE LECTURE POUR TOUS : PIERRE DUMAYET

"Anthologie"



Avec le concours du Ministère
de l'Éducation nationale et de la Culture,
Direction du livre et de la Lecture

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL



POUR TOUS RENSEIGNEMENTS

INA - INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL

DÉLÉGATION AUX RELATIONS CULTURELLES - 4, avenue de l'Europe - 94366 BRY-SUR-MARNE CEDEX - Tél. : 49.83.26.64 - Fax : 49.83.31.92

INDEX TITRES

	Page		Page
Ett anständigt liv (Une vie respectable)	34	Salesman	72
Arnold Golay, fabricant de jouets	12	O Santo daime (Le don sacré)	56
Babelville	48	Der Schwarze Kasten (La boîte noire)	32
The Battle of San Pietro	66	Sentenced to learn	93
Bewogen koper (cuivres débridés)	12	Sept alphabets pour une seule mer	32
The Chair	72	Sertschawan (De mes propres yeux)	33
La Chaise, la vache et la charrue	48	Silverlake life : the view from here	93
Charlotte and Abi	20	Det Sociala arvet (L'héritage social)	34
Children of fate	20	Something within me	94
Le Cinéphile et le village	109	Stau - Jetzt geht's los	35
The City	66	Le Steak	36
Conterraños velhos de guerra (Vieux camarades)	13	Stone steps	36
Contes et comptes de la cour	21	Taigan Kansalaisia	37
Cuộc sông o ubitovna	22	Teater Åttonde dagen	38
Dames de cœur	49	The Tenth dancer	38
Daybreak Express	66	That fire within	40
Days of waiting	92	These hands	40
Dernier round à Times square	50	This unfamiliar place	94
Diamonds in a vegetable market	22	Time stands still	41
Dom kallar oss mods	34	Titicut Follies	79
The Double burden : three generations of working mothers	92	The Tourist	94
Exiles of love	24	L'Ukraine à petits pas	42
The Family album	92	Valencia diary	42
From Hollywood to Hanoi	92	Veranderen	43
From these roots	91	Visiting Jonas Mekas	97
God's country	17	Vi var unga-trodde att Jugoslavien var ETT (Nous étions de jeunes Yougoslaves)	16
The Good wife of Tokyo	24	Wen die Götter lieben (Aimés des Dieux)	44
A Happy mother's day	72	You can drive the big rigs	94
Harlan County	91	You'll never walk alone	57
Histoires autour de la folie	26	Zafaran	44
L'Homme qui marche	27	Zoo	79
In search of our fathers	92		
In the street	66		
Israël Opus 40	50		
Les Jardinets dionysiens	51		
Let iznad Bosne (Vol au-dessus de la Bosnie)	14		
Let there be light	66		
Mannhatta	65		
Manufacturing consent	14		
McJew	93		
Mémoire du voyage	52		
Milestones	82		
Moksha (Le Salut)	28		
Mortel désir	16		
Native land	66		
Neonovi prikazki (Contes au clair de néon)	28		
Oggi siamo tutti «un po'bene» (la vie de Sandro Beretta)	29		
Oldtimers	93		
On the bowery	66		
Partir accompagné	52		
Passin'it on	93		
Plaisir en France	53		
Les Poussins de la Goutte d'Or	54		
The Plow that broke the plains	65		
Prelude to war (Why we fight)	66		
Primary	72		
Pull my Daisy	66		
The Quiet one	66		
Récréations	30		
Un Requiem industriel	54		
The River	65		
Rudens sniegas (Neige d'automne)	30		
Rumeurs d'ateliers	56		

"Marseille en Juin, Capitale Internationale du Documentaire"

Un marché *Un festival*



du 17 au 20 Juin

Centre Euroméditerranéen de Rencontres
Palais du Pharo

du 15 au 19 Juin

Odéon Canebière

Direction Générale :
Olivier Masson

Contact-Commercialisation :
(du 1er janvier 1993
au 1er avril 1993)
Lili Freriks
Yvan Yastremsky

Doc Services
3, square Stalingrad
13001 Marseille
Tél. 91 08 43 15
Fax. 91 84 38 34

Déléguée générale :
Brigitte Rubio

Relations publiques :
Hélène Jimenez

Secrétariat :
Patricia Bonca

ABCD
3, square Stalingrad
13001 Marseille
Tél. 91 84 40 17
Fax. 91 84 38 34

4^{ème} Edition

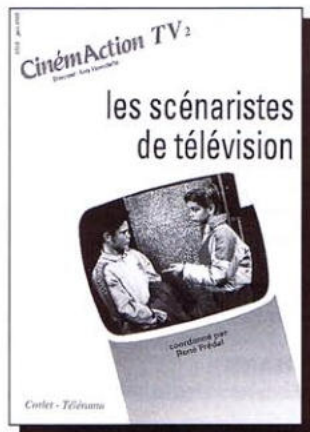
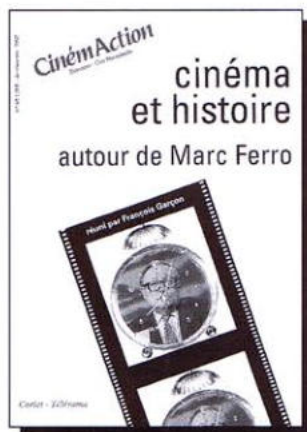
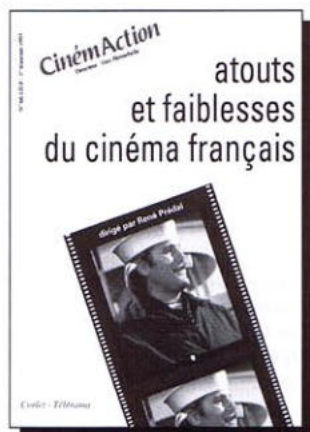
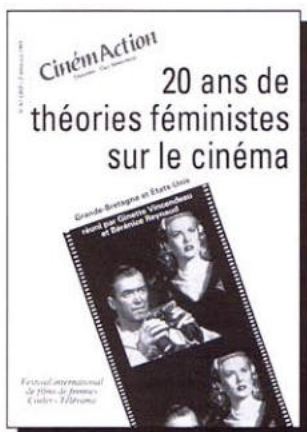
INDEX PAR PAYS

	Page		Page
ALLEMAGNE		The Tourist	94
Der Schwarze Kasten	32	You can drive the big rigs	94
Stau - Jetzt geht's los	35	Zoo	79
AUSTRALIE		FINLANDE	
The Tenth dancer	38	Taigan Kansalaisia	37
Valencia Diary	42	FRANCE	
AUTRICHE		Babelville	48
Wen die Götter lieben (Aimé des Dieux)	44	La Chaise, la vache et la charrue	48
BELGIQUE		Le cinéphile et le village	109
L'Homme qui marche	27	Contes et comptes de la cour	21
Sept alphabets pour une seule mer	32	Dames de cœur	49
BOSNIE		Dernier round à Times square	50
Let iznad Bosne (Vol au-dessus de la Bosnie)	14	Histoires autour de la folie	26
BRESIL		Israël opus 40	50
Conterraños velhos de guerra		Les Jardinets dionysiens	51
(Vieux camarades)	13	Mémoire du voyage	52
BULGARIE		Partir accompagné	52
Neonovi prikazki (Contes au		Plaisir en France	53
clair du néon)	28	Les Poussins de la Goutte d'Or	54
CANADA		Récréations	30
Manufacturing consent	14	Un Requiem industriel	54
Mortel désir	16	Rumeurs d'ateliers	56
Le Steak	36	O Santo daime (Le don sacré)	56
ETATS-UNIS		Visiting Jonas Mekas	97
The Battle of San Pietro	66	You'll never walk alone	57
The Chair	72	GRANDE-BRETAGNE	
Children of fate (Un destin sicilien)	20	Charlotte and Abi	20
The City	66	Exiles of love	24
Daybreak Express	66	The Good wife of Tokyo	24
Days of waiting	66	Stone steps	36
The Double burden : three gene-		That fire within	40
rations of working mothers	92	Time stands still	41
The Family album	92	INDE	
From Hollywood to Hanoi	92	Diamonds in a vegetable market	22
From these roots	91	Moksha (Le salut)	28
God's country	17	IRAN	
Happy mother's day	72	Zafaran	44
Harlan County	91	LITHUANIE	
In search of our fathers	92	Rudens sniegas (Neige d'automne)	30
In the street	66	PAYS-BAS	
Let there be light	66	Bewogen Koper (Cuivres débridés)	12
Mannhatta	65	Veranderen	43
McJew	93	REPUBLIQUE TCHEQUE	
Milestones	82	Cuộc sông o Ubitovna	22
Native land	66	SUEDE	
Oldtimers	93	Ett anständigt liv (Une vie respectable)	34
On the bowery	66	Dom kallar oss Mods (Ils nous appellent les Mods)	34
Passin'it on	93	Det Sociala arvet (L'héritage social)	34
The Plow that broke the plains	65	Teater Åttonde dagen	38
Prelude to war (Why we fight)	66	Vi var unga-trodde att Jugoslavien var ETT ..	16
Primary	72	SUISSE	
Pull my Daisy	66	Arnold Golay, fabricant de jouets	12
The Quiet one	66	Oggi siamo tutti «un po'bene»	29
The River	65	Sertschawan (De mes propres yeux)	33
Salesman	72	L'Ukraine à petits pas	42
Sentenced to learn	93	TANZANIE	
Silverlake life : the view from here	93	These hands	40
Something within me	94		
This unfamiliar place	94		
Titicut Follies	79		

CinémAction

COÉDITÉ PAR CORLET - TÉLÉRAMA, DIRIGÉ PAR GUY HENNEBELLE

Depuis 1978, 70 volumes de 200 pages sur toutes sortes de sujets : cinéma et télévision.



BULLETIN DE COMMANDE OU D'ABONNEMENT

Je commande le(s) numéro(s) que j'ai coché(s) ci-dessus. Port 10 F.

Je m'abonne à la revue *CinémAction TV* pour 4 numéros au prix de 450 F.

Je m'abonne à la revue *CinémAction Cinéma* pour 4 numéros au prix de 450 F.

Je prends le double abonnement *CinémAction cinéma et télévision* à 800 F pour 8 numéros.

Je joins mon règlement de F aux Éditions Corlet, route de Vire, 14110 Condé-sur-Noireau.

Nom : Prénom :

Adresse :

Code postal : Ville :

INDEX RÉALISATEURS

	Page		Page
Aaltonen, Jouko	37	Malle, Louis	17
Achbar, Mark	14	Maysles, Albert	72
Agee, James	66	Maysles, David	72
Audrain, Emmanuel	52	Meyers, Sydney	66
Baron, Philippe	48	Michel, Béatrice	33
Bergkraut, Eric	29	Mignon, Mathilde	32
Berliner, Alan	92	Miotto, Jean-Paul	50
Bonnerive, Laurent de	50	Missolz, Jérôme de	57
Booth, Marlene	92	Mokhtari, Ebrahim	44
Brzeski, Eva Ilona	94	Morris, Emma Joan	94
Butalia, Pankaj	28	Moss, Robb	94
Capra, Frank	66	Muxel, Paule	26
Carnerud, Antonia D.	16	Navasaitis, Valdas	30
Carré, Jean-Michel	54	Okazaki, Steven	92
Carvalho, Vladimir	13	Penard, Jean-Paul	56
Chopra, Joyce	72	Pennebaker, D.A.	66,72
Cuau, Bernard	53	Persson, Bo	38
Deshayes, Patrick	56	Pierce, Leighton	94
Djemai, Cheikh	52	Pierpont, Philippe de	27
Djuheric, Nedim	14	Ragot, Evelyne	57
Douglas, John	82	Rémy, Jacques	48
Drew, Robert	72	Rogosin, Lionel	66
Dror, Zadok	93	Sheeler, Charles	65
Dubosc, Dominique	97	Shuker, Gregory	72
Dufour, Mario	16	Simon, Claire	30
Everson, Simon	41	Skyler, Lisanne	93
Falardeau, Pierre	36	Solliers, Bertrand de	26
Feindt, Johann	32	Steiner, Ralph	66
Finch, David	36	Strand, Paul	65,66
Frank, Robert	66	Stürm, Hans	33
Friedman, Peter	93	Tiana, Thi Thanh Nga	92
Ganne, Bernard	56	Todd, Susan	20
Gérault, Denis	51	Trampe, Tamara	32
Giovannelli, Jean-Christophe	54	Traykova, Eldora	28
Gonseth, Frédéric	42	Urbaniak, Urszula	41
Greaves, William	91	Vachani, Nilita	22
Hardie, Amy	20	Václav, Patr	22
Heise, Thomas	35	Valadez, John	93
Helander, Joanna	38	van der Keuken, Johan	12
Holzhausen, Johannes	44	van Ditschuyzen, Ireen	43
Homoet, Jet	40	van Dyke, Willard	66
Hunt, Claire	24	Véricourt, Virginie de	49
Hurwitz, Leo	66	Veuve, Jacqueline	12
Huston, John	66	Walker, Joseph Todd	93
Ingleton, Sally	38	Weiss, Emil	50
Jarl, Stefan	34	Wilkie, Simon	40
Kalitowski, Toby	24	Williams, Marco	92
Kané, Pascal	109	Wintonick, Peter	14
Kildea, Gary	42	Wiseman, Frederick	79
Kopple, Barbara	91	Young, Andrew	20
Kramer, Robert	82	Young, Michael J.	93
Lappalainen, Heimo	37	Zwerin, Charlotte	72
Latour, Eliane de	21		
Leacock, Richard	72		
Lefaux, Jean	48		
Leriche, Manon	36		
Leslie, Alfred	66		
Levitt, Helen	66		
Lindqvist, Jan	34		
Loeb, Janice	66		
Loncarevic, Nedim	14		
Longinotto, Kim	24		
Lorentz, Pare	65		
M'mbugu-Schelling, Flora	40		
Macartney Filgate, Terence	72		

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 Cuca
- 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 SCRIPTÉ D'AUJOURD'HUI, par Zoé 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 Bouchot
- 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'Avant-Scène Cinéma

Tous les mois, le découpage plan à plan d'un grand film, accompagné de l'intégralité de ses dialogues, de leur version en langue originale s'il y a lieu, et de photogrammes exclusifs.

Redécouvrez le texte de grands films français et internationaux tels que **La Discrète** de Christian Vincent, **Les Enfants volés** de Gianni Amelio ou **Une femme sous influence** de John Cassavetes.

Constituez avec L'Avant-Scène Cinéma une vraie bibliothèque de Cinéma.

L'Avant-Scène Cinéma est en vente par correspondance et dans les librairies spécialisées. Un catalogue des titres disponibles peut être demandé par simple courrier.



L'Avant-Scène

6, rue Gît-le-Cœur
75006 Paris
Tél : 46 34 28 20
Fax : 43 54 50 14

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
Tél. : 40 07 10 27 - Fax : 40 07 07 65

Salle Garance

Petite Salle

Studio 5

VENDREDI 12 MARS	14h30 *	Oggi siamo tutti [...] - Suisse 54' Le Steak -Canada 76'	14h00	Arnold Golay, fabricant de jouets - Suisse 28' O Santo daime - France 97'	14h00	The Battle of San Pietro -USA30' Let there be light - Etats-Unis58'
	17h30 *	Cuộc sông o ubitovna Tchécq. 36' Sertschawan - Suisse 90'	17h00	Un Requiem industriel - Fr. 15' You'll never walk alone - Fr. 90'	17h00	From these roots - Etats-Unis29' Native land - Etats-Unis 88'
	20h30 EU	McJew - Etats-Unis 23' Titicut Follies - Etats-Unis 89'	20h00	Israël opus 40 - France 93'	20h00	Prelude to war - Etats-Unis 54' On the Bowery - Etats-Unis 65'
SAMEDI 13 MARS	14h30 *	That fire within - G.B. 60' Diamonds in a vegetable market- Inde 68'	14h00	Dames de cœur - France 18' Partir accompagné - France 52'	14h00	Charlotte and Abi - G.B. 38' * Stau - Jetzt geht's los - All. 84'
	17h30 *	Neonovi prikazki - Bulgarie 26' Der Schwarze Kasten - All. 94'	17h00	Dernier round à Times Square - France 26' F Babelville - France 55'	17h00	Something within me - USA 60' EU The Double burden - USA 57'
	20h30 EU	McJew, 23' ;Happy Mother's day, 26' ; Primary. 55'	20h00	Rumeurs d'atelier - France 120'	20h00	The Tourist - USA 58' EU The Family album - USA 60'
DIMANCHE 14 MARS	14h00 *	Taigan Kansalaisia- Finlande150'	14h00	Plaisir en France - France 52' F Mémoire du voyage - France 55'	14h00	These hands - Tanzanie 45' * Teater Åttonde Dagen-Suède78'
	17h00 S	Bewogen koper (Cuivres débridés) - Pays-Bas 106'	17h00	* Récréations - France 54' L'Homme qui marche - Bel.e75'	17h00	Silverlake life : the view from here-USA 90'
	19h30 *	Histoires autour de la folie France 225'	20h00	F Les Jardinets dionysiens -Fr. 50' La Chaise, la vache ... - Fr. 53'	20h00	Zoo - Etats-Unis 130' US
LUNDI 15 MARS	14h30 *	Sept alphabets ... - Belgique 18' L'Ukraine à petits pas -Sui. 105'	14h00	F Rumeurs d'atelier - France 120'	14h00	EU This unfamiliar place - USA 10' From Hollywood to Hanoi 78'
	17h30 *	Exiles of love - G.B. 27' Moksha (Le Salut) - Inde 82'	17h00	F/EU Les Poussins de la Goutte d'or 52' Visiting Jonas Mekas - Fr. 65'	17h00	* Zafaran- Iran 40' Veranderen - Pays-Bas 70'
	20h30 *	Wen die Götter lieben - Aut.35' Children of fate - USA 85'	20h00	EU Daybreak express - USA 6' Harlan county - USA 103'	20h00	S Manufacturing consent - Canada 167'
MERCREDI 17 MARS	14h30 *	Time stands still - G.B. 10' Valencia diary - Australie 108'	14h00	F Dernier round à Times Square France 26' Babelville - France 55'	14h00	* Neonovi prikazki - Bulgarie 26' Der Schwarze Kasten - All. 94'
	17h30 *	Charlotte and Abi - G.B. 38' Stau - Jetzt geht's los - All. 84'	17h00	F Plaisir en France - France 52' Mémoire du voyage - France 55'	17h00	EU You can drive the big rigs 15' In search of our fathers-USA70'
	20h30 *	Récréations - France 54' L'Homme qui marche -Bel. 75'	20h00	F/EU Les Poussins de la Goutte d'or 52' Visiting Jonas Mekas - Fr. 65'	20h00	* That fire within - G.B. 60' Diamonds in a vegetable market Inde 68'
JEUDI 18 MARS	14h30 *	These hands - Tanzanie 45' Teater Åttonde Dagen - Suède78'	14h00	S Vi var unga-trodde att Jugos- lavien var ETT- Suède 66' Let iznad Bosne - Bosnie 30'	14h00	EU Something within me - USA 60' The Double burden - USA 57'
	17h30 *	The Good wife of Tokyo -GB 52' The Tenth dancer - Australie 52'	17h00	EU Passin' it on - USA 57' Sentenced to learn - USA 54'	17h00	* Wen die Götter lieben - Aut. 35' Children of fate - USA 85'
	20h00 EU	Milestones - USA 195'	20h00	* Exiles of love - G.B. 27' Moksha (Le Salut) - Inde 82'	20h00	* Taigan Kansalaisia- Finlande150'
VENDREDI 19 MARS	14h30 *	Zafaran - Iran 40' Veranderen - Pays-Bas 70'	14h00	US Passin' it on - USA 57' Sentenced to learn - USA 54'	14h00	EU Oldtimers - USA 17' Days of waiting - Etats-Unis 28' The Chair - Etats-Unis 55'
	17h30 *	Rudens Sniegas - Lithuanie 16' Contes et comptes de la cour - France 100'	17h00	F Dames de cœur - France 18' Partir accompagné - France 52'	17h00	EU The Tourist - USA 58' The Family album - USA 60'
	20h30 *	Stone steps - G.B. 21' Det Sociala arvet - Suède 86'	20h00	God's Country - USA 90' Débat	20h00	* Time stands still - G.B. 10' Valencia diary - Australie 108'
SAMEDI 20 MARS	14h30 S	Mortel désir - Canada 100'	14h00	US In the street - USA 16' Salesman - USA 90'	14h00	EU Silverlake life : the view from here - Etats-Unis 90'
	17h00 S	Conterrâneos velhos de guerra (Vieux camarades) - Brésil 168'	17h00	US Débat Etats-Unis	17h00	* The Good wife of Tokyo G.B.52' The Tenth dancer - Australie 52'
	20h15	PALMARES	20h00	US Mannhatta, 9'; The City , 43' The Plow that broke the plains, 28' ; The River, 30'	20h00	EU Pull my daisy - Etats-Unis 28' The Quiet one - Etats-Unis 67'
DIMANCHE 21 MARS	14h30	Film primé	13h00	Film primé	14h00	EU This unfamiliar place - USA 10' From Hollywood to Hanoi 78'
	17h30	Film primé	16h00	EU Oldtimers - USA 17' The Chair - USA 55' Days of waiting - USA 28'	17h00	EU You can drive the big rigs 15' In search of our fathers -USA70'
			19h00	Zoo - USA 130'		

Ciné-Beaubourg-Les Halles

MERCREDI 17 MARS	<p>13h00 Mannhatta - Etats-Unis 9' EU The City - Etats-Unis 43' The Plow that broke the plains Etats-Unis 28' The River - Etats-Unis 30'</p> <p>16h00 Dom kallar oss mods S Suède 100'</p> <p>18h00 Cuộc sông o ubitovna, Tchèque.36' * Sertschawan (De mes propres yeux) - Suisse 76'</p> <p>21h00 Oggi siamo tutti «un po'bene» Suisse 54' * Le Steak - Canada 76'</p>	DIMANCHE 21 MARS	<p>13h00 Milestones - Etats-Unis 195' EU</p> <p>18h00 Les Jardinets Dionysiens - Fr.50' F La Chaise, la vache et la charrue France 53'</p> <p>21h00 Happy mother's day - USA 26' EU Primary - Etats-Unis 55'</p>
JEUDI 18 MARS	<p>13h00 Pull my daisy - Etats-Unis 28' EU The Quiet one - Etats-Unis 67'</p> <p>16h00 Ett anständigt liv (Une vie respectable) - Suède 102' S</p> <p>18h00 Sept alphabets pour une seule mer - Belgique 18' * L'Ukraine à petits pas-Suis.105'</p> <p>21h00 Arnold Golay, fabricant de jouets -Suisse 28' S F O Santo Daime (Le Don sacré) France 97'</p>	LUNDI 22 MARS	<p>13h00 Films primés</p> <p>16h00 Mortel désir - Canada 100' S</p> <p>18h00 Films primés</p> <p>21h00 Films primés</p>
VENDREDI 19 MARS	<p>13h00 Histoires autour de la folie * France 225'</p> <p>18h00 Israël opus 40 - France 93' F</p> <p>21h00 Un Requiem industriel- Fr. 15' F You'll never walk alone France 90'</p>	MARDI 23 MARS	<p>13h00 Conterrâneos velhos de guerra S (Vieux camarades) - Brésil 168'</p> <p>18h00 Manufacturing Consent S Canada 165'</p>
SAMEDI 20 MARS	<p>13h00 From these roots - Etats-Unis 29' EU On the Bowery - Etats Unis 65'</p> <p>16h00 Stone steps - G.B. 21' * Det Sociala arvet - Suède 86'</p> <p>18h00 Rudens Sniegas (Neige d'automne) - Lituanie 16' * Contes et comptes de la cour Eliane de Latour - France 100'</p> <p>21h00 Daybreak Express - USA 6' EU Harlan County - Etats-Unis 103'</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> <p>EU : Etats-Unis ; Loin d'Hollywood F : Panorama français S : Séance spéciale * : Compétition internationale</p> </div>	
			<p>Salle Jean Renoir</p> <p>SAMEDI MARS 1993</p> <p>10h30 Rencontre avec l'association des documentaristes (ADDOC)</p> <p>Le Cinéphile et le village - France 45'</p> <p>LUNDI 15 MARS 1993</p> <p>14h30 Media Desk</p>

LE MONDE EST PLUS GRAND SUR ARTE

GRAND
FORMAT

Caste criminelle

UN FILM DE YOLANDE ZAUBERMAN

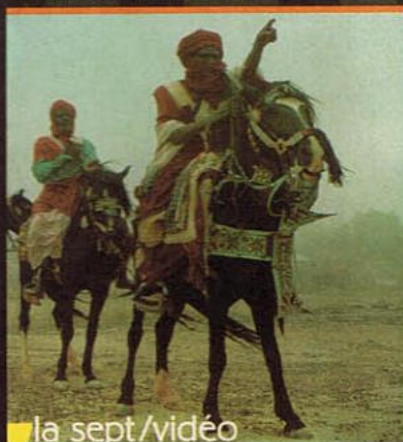


la sept/vidéo

GRAND
FORMAT

Les temps du pouvoir

UN FILM DE ELIANE DE LATOUR



la sept/vidéo

GRAND
FORMAT

Chronique paysanne en Gruyère

UN FILM DE JACQUELINE VEUVE



la sept/vidéo

GRAND
FORMAT

First contact

UN FILM DE BOB CONNOLLY ET ROBIN ANDERSON

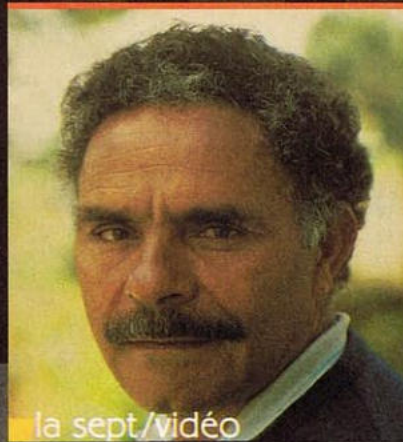


la sept/vidéo

GRAND
FORMAT

Joe Leahy's neighbours

UN FILM DE BOB CONNOLLY ET ROBIN ANDERSON

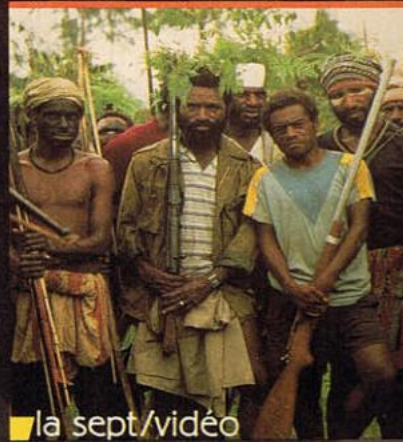


la sept/vidéo

GRAND
FORMAT

Black harvest

UN FILM DE BOB CONNOLLY ET ROBIN ANDERSON



la sept/vidéo

la sept/vidéo

66 RUE SEBASTIEN MERCIER
75015 PARIS
TEL (1) 45 77 75 75 FAX (1) 45 75 30 50
CATALOGUE SUR DEMANDE