

Cinéma du réel

La Bibliothèque publique d'information (BPI) présente au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Cnac / GP)

Cinéma du réel 17e Festival international de films ethnographiques et sociologiques

avec la collaboration du Comité du film ethnographique (CFE) du CNRS / Images media de l'association Les Amis du Cinéma du réel et le soutien du Centre national de la cinématographie (CNC) du ministère des Affaires étrangères du ministère de la Coopération du ministère de la Culture Direction du livre et de la lecture Mission du patrimoine ethnologique de la Scam de la Commission télévision de la Procirep de la Drac Ile-de-France de l'Institut Goethe de la Sept-Arte de l'Ina de l'ambassade du Canada de la Fondation du Japon

Avec le parrainage de France-Culture

Comité de direction :

Jean-Michel Arnold,

président du Caméra, Directeur du CNRS/Images Média

Martine Blanc-Montmayeur,

Directeur de la BPI

Jean Rouch,

Président du CIFH

Déléguée générale :

Suzette Glénadel

Equipe de réalisation :

Pierre-Jean Bouyer

Jean-Michel Cretin

Hélène Devaux

Marcia dos Santos

Claire Doussot

Monique Laroze-Travers

Caroline Uhland

Comité de sélection :

Suzette Glénadel

Monique Laroze-Travers

Pré-sélection française :

Claire Doussot (Responsable)

Arlette Alliquié

Françoise Bordonove

Gisèle Burda

Danielle Resche

Programme:

1er Siècle du Cinéma / Cent ans de Réel

Frédéric Sabouraud

Caroline Uhland

Catalogue:

Monique Laroze-Travers

Pierre-Jean Bouyer

Christopher Bowyer-Jones

Gill Gladstone

Conception graphique:

design dept.

Jérôme Oudin / Susanna Shannon

Expositions:

Claire Doussot

Gilles Normand

Anne Afendikov

Jean-François Bergès

Presse:

Catherine Vergriete

Florence Verdeille

assistées de

Olivia Aubertin

Accueil réalisateurs :

Marcia dos Santos

Projections:

Hélène Amar

Olivier Bernon

François Pegalajar

Pierre Dupuis

Bernard Fleury

Fabrice Pleynet

Régie des salles :

Maurice Lotte

Christian Saintagne

Bandes-annonce:

Jean-Luc Léon / Album productions

Merci à tous les traducteurs qui ont participé activement à cette 17ème édition.

Sont particulièrement remerciés :

L'Ambassade d'Irlande

Le Centre national de la cinématographie

La Commission télévision de la Procirep

Le ministère de la Coopération

La Direction du livre et de la lecture

Le ministère des Affaires étrangères

La Mission du patrimoine ethnologique

La Scam

La Drac Ile-de-France

L'Institut Goethe

L'ambassade du Canada

La Fondation du Japon

ainsi que tous les membres et correspondants de l'association Les Amis du Cinéma du réel, dont la liste figure page 7

Album productions

L'Australian Film Commission

Centre Suisse du cinéma

Centre Wallonie-Bruxelles

Cinéma libre

Commissariat général aux relations internationales

de la communauté française de Belgique

La direction générale des Douanes

FilmKontakt Nord

L'Institut national de l'audiovisuel

Magyar Group

L'ONF

Ostankino TV

Pathé cinéma

Poltel

La Sept-Arte

Statens Film Central, Copenhague

Svenska Filminstitutet, Stockholm

Mesdames et Messieurs :

Haroutioun Bezdjian

Alain Bottarelli

Sylvie Dargnies Monique Gailhard

Jacques Gerber

Véronique Godard Jean-Louis Godefroid

Kerstin Hagrup

Malgorzata Kaczorowska

Donal Kelly

Katalin Kovacs

Tue Steen Muller

Marie-Christine de Navacelle

Jean-Loup Passek

Sylvie Pras

Georges Rosevègue

Henri Storck

Simone Suchet

Madame Takatori

Michael Thoss **Richard Welsch**

Le Président

du Centre Georges Pompidou

La Direction des manifestations

et des spectacles

Le Service audiovisuel

La DBS

Les agents d'accueil, techniciens, caissiers et les projectionnistes non mentionnés dans la liste. Tous les amis non cités qui nous ont aidés à réaliser la manifestation et tous ceux grâce à qui le programme du Centenaire

Quand la fiction s'immisce dans le documentaire, cela donne des films comme *Veillées d'armes* de Marcel Ophüls, *Que viva Mexico!* d'Eisenstein ou *It's all true* d'Orson Welles. Des films qui, pour porter la réalité et l'information vers le public, pour montrer des lieux, des faits réels, s'appuient sur des personnages de fiction. Ces metteurs en scène n'hésitent pas à créer ou recréer des événements pour mieux appuyer ou signifier leur « point de vue documenté », cher à Jean Vigo.

Quand le documentaire s'introduit dans la fiction, cela donne entre autres les films d'Abbas Kiarostami : Au travers des oliviers, Close-up, Et la vie continue... Des films qui ont toujours un pied dans le réel, dans les préoccupations inhérentes à leur époque, et un pied dans la fiction. C'est un cinéma ludique et sérieux qui joue avec le récit jusqu'à ce que le spectateur ne sache plus vraiment s'il assiste à de la réalité filmée ou mise en scène.

En décidant pour le premier siècle de cinéma de proposer au public un cinéma qui est à la frontière entre documentaire et fiction, les organisateurs de ce festival ont choisi d'exposer un courant remarquable de l'histoire du cinéma.

Cette manifestation, en présentant des films où la réalité tient fermement sa place dans un art qui lui est peut-être avant tous les autres dédié, est importante. Parce qu'elle amène au public des films qui ne sortiront pas systématiquement dans les salles de cinéma classiques, parce que ce public vient chaque année plus nombreux et fait le succès de ce festival, prouvant son intérêt, et parce que le panorama des films montrés ici nous permet de découvrir des cinéastes du monde entier, ceux que l'on connaît peut-être moins : les réalisateurs de documentaires.

Dominique Wallon

Directeur Général du Centre national de la cinématographie

When fiction makes its way into the documentary, this gives rise to films such as Veillées d'armes by Marcel Ophüls, Que viva Mexico! by Eisenstein or It's all true by Orson Welles. Films which, in order to convey reality and information to their public and to portray places and real facts, call on fictional characters for support. These directors show no hesitation in creating or recreating events in order to reinforce or give meaning to "their documented viewpoint", dear to Jean Vigo.

When the documentary enters into fiction, this leads to films, for example, like those by Abbas Kiarostami: Au travers des oliviers, Close-up, Et la vie continue... These are films which keep both a foothold in reality, the preoccupations inherent to their epoque, and a foothold in the world of fiction. This cinema has both a playful and serious approach, wielding the story until the spectators no longer really know whether they are witnessing filmed or staged reality.

For this first century of cinema, the decision of the festival organizers to propose a cinema on the borderline between the documentary and fiction reflects their choice to highlight a remarkable current in the history of cinema.

By presenting films where reality firmly retains its place in an art which privileges it perhaps more than all other art forms, this event takes on considerable importance. Because it brings to the public films which will not be systematically shown in conventional film theatres, because the festival audience is ever increasing and contributes to festival's success – clear proof of their interest – and because the panorama of films shown enables us to discover film-makers from all over the world, who are perhaps less well-known: the documentary film-makers.

Dominique Wallon

Directeur Général du Centre national de la cinématographie

Cinéma du Réel célèbre cette année le Premier Siècle du cinéma en explorant les frontières du documentaire et de la fiction. Ces frontières n'existaient pas aux origines du cinéma. Ce n'est que dans les années 20 que le cinéma documentaire s'est défini par rapport au cinéma de fiction, avec Robert Flaherty, Dziga Vertov, Esther Choub, Alberto Cavalcanti, John Grierson... Espérons que cette réflexion sur les limites permettra de porter un regard plus incisif sur les images d'aujourd'hui et rendez-vous en 2022 pour célébrer le Premier siècle du documentaire!

D'ici là, souhaitons longue vie au festival *Cinéma du Réel* qui, grâce à son ancrage à la Bibliothèque publique d'information, réussit depuis 17 ans à faire partager ses découvertes, ses enthousiasmes et ses passions à un public de plus en plus exigeant.

Souhaitons que l'optimisme qui soutient ce festival soit confirmé par la place que prendront les films de *Cinéma du Réel* à la télévision et dans les salles de cinéma.

Souhaitons que ces films ne restent pas rangés près des livres « un peu difficiles » dans les bibliothèques où, là aussi, ils ont du mal à faire face à la concurrence de la « fiction », et ce malgré les efforts continus de la Direction du livre et de la lecture et des « bibliothécaires de l'image » depuis les premières années de Cinéma du Réel.

Cette année encore, un Jury des bibliothèques décernera un prix destiné à attirer l'attention du public, des réalisateurs et des producteurs sur cette forme de diffusion qui offre aux films la durée de vie des livres.

Jean-Sébastien Dupuit

Directeur du livre et de la lecture

This year, the Cinéma du Réel is celebrating the Centenary of Cinema by exploring the frontiers between the documentary and fiction film. When cinema first started, these frontiers were non-existent. It was not until the 1920s that the documentary cinema distinguished itself from fiction films, with Robert Flaherty, Dziga Vertov, Esther Choub, Alberto Cavalcanti and John Grierson, among others. It is to be hoped that this reflection on limits will provide a more piercing insight into present-day images, and we look forward to meeting again in the year 2022 to celebrate the Centenary of the Documentary!

Until then, long live the Cinéma du Réel Festival, which, since it found a home at the Bibliothèque publique d'information, has, over18 years, succeeded in sharing its discoveries, its enthusiasm and its passions with an ever more demanding public.

Let us hope that the optimism which sustains this festival will find confirmation in the place which television and cinemas give to the films shown at the Cinéma du Réel.

Let us hope these films won't be stored away on shelves next to those « difficult-to-read » books, where they also have difficulty in competing with « fiction », despite the efforts made by the Direction du livre et de la lecture and the « image librarians » right from the early years of the Cinéma du Réel.

Again this year, a Jury of librarians will make an award aimed at drawing the attention of the public, film-makers and producers to this particular means of diffusion which offers to films the same life-cycle as books.

Jean-Sébastien Dupuit

Directeur du livre et de la lecture

Faut-il pleurer, faut-il en rire? Fait-elle envie ou bien pitié? Je n'ai pas le cœur à le dire. On ne voit pas le temps passer. Jean Ferrat

Le cinéma documentaire, le cinéma du réel voit le temps passer depuis cent ans. Le Festival, chaque année au mois de mars, en témoigne au Centre Georges Pompidou depuis 17 ans.

Les productions de l'année, retenues pour leurs qualités d'analyse, d'écoute et leur art cinématographique, se sédimentent, reflets de la marche du monde et de la conscience aiguë des événements tour à tour planétaires ou minuscules, d'ordre public ou d'ordre privé, que nous subissons, mais qu'un regard, celui de la caméra, nous aide à voir véritablement.

Cette année, les caméras scrutent encore et toujours les pays de l'est, les mutations en cours, la guerre en Yougoslavie, la vie des petites entreprises, les mineurs, les lycées difficiles, les bidonvilles du monde entier et les souvenirs d'enfance – proposant ainsi une fresque méticuleuse du quotidien du monde.

Pendant dix jours, l'accumulation des regards des documentaristes transforme le réel en magie sans qu'il perde de sa force vivante. Il nous reste à la regarder.

Martine Blanc-Montmayeur

Directeur de la Bibliothèque publique d'information

Should we cry or should we laugh about it? Does it inspire envy or pity? I have not the heart to say. Time passes by unseen.

Jean Ferrat

For one hundred years now, documentary cinema, the Cinéma du réel, has seen time pass by. Every March, for 17 years, the Festival, at the Georges Pompidou Center, has been a witness to this.

This year's productions, chosen for their analytical qualities, their ability to listen and their cinematographic art, have been gradually crystallising. They are reflections of the world in action and of the acute awareness of sometimes planetary, sometimes microcosmic events, both public and private, which we experience, but which a particular vision, that of the camera, enables us to see in their true light.

This year, cameras are again still scrutinizing the Eastern European countries, the changes under way, the war in Yugoslavia, the life of small companies, the miners, problem schools, shanty towns throughout the world and childhood memories – thus offering a meticulous portrait of everyday life in the world.

For ten days, the collection of documentary film-makers' visions transforms reality into magic without undermining its living strength. We have only to watch their work.

Martine Blanc-Montmayeur

Directeur de la Bibliothèque publique d'information

1995 **Cent ans** et après...

Depuis L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat ou La sortie des usines Lumière, et plus méconnus, Le jongleur javanais ou Enfants annamites ramassant des sapèques, le cinéma est la découverte du monde.

Mais l'opérateur filmant la distribution des sapèques, dans son caractère ethnographique, ignorait sûrement le regard qui se poserait, bien des années plus tard, sur cette scène teintée de « colonialisme ».

Et le cinéma invente le regard.

De ces milliers de minutes de Réel, le cinéma documentaire ne fait que multiplier, au fil des temps, les images en les réinventant sans cesse, en les renouvelant ou les développant avec l'obsession unique de reproduire la réalité sous tous ses aspects et dans son intégralité afin de pouvoir par instant la saisir ou l'approcher.

Bahnhof Brest a remplacé la gare de La Ciotat, les ouvrières de l'atelier de couture sud-africain les mineurs de Sardaigne, les dockers de Gênes ont succédé aux ouvrières des usines Lumière, les enfants de Manille fouillant dans les ordures se sont substitués aux enfants annamites et le petit footballeur carioca a pris la place du jongleur javanais. Ainsi pourrait continuer la liste...

Histoires mille fois répétées, sujets mille fois revisités, venant, comme la première fois, nous étonner, nous émouvoir et nous prendre.

Et le cinéma est un art.

Saisir l'opportunité d'un centenaire du cinéma pour explorer, le temps d'une rétrospective, les frontières du Réel et de la fiction n'était que rendre hommage à celui qui demeure le « pionnier » du documentaire, merci Mr. Flaherty.

A la veille d'un nouveau siècle, nos cinéastes du Réel sont encore ces véritables « amateurs » au sens littéral du terme et, s'ils transgressent parfois les règles pour nous en révéler les multiples facettes, c'est aussi pour mieux se démarquer de cet autre Réel mercantile et télévisuel qui s'abreuve quotidiennement de « l'intime » de l'autre – consentant hélas – pour mieux se donner en spectacle. Falsificateur parfois. Nauséeux souvent.

Rêvons pour l'an 2000 que se perpétue la magie des images aux mains des créateurs et des artistes, celles qui naissent du temps, de l'espace et du hasard.

Pour nous raconter le monde, pour nous raconter la réalité du monde.

Suzette Glénadel Déléguée générale

1995 A hundred years and after...

Since L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat or La sortie des usines Lumière, and the lesser known Jongleur javanais or Enfants annamites ramassant des sapèques, cinema has meant discovering the world.

Yet, the cameraman, who filmed the handing out of coins for its ethnological value, was surely not aware of how this «colonially»-tainted scene would be viewed many years later

And cinema invents a way of seeing.

Since these thousands of minutes of reality, the documentary cinema has never ceased to add to these images over the years, endlessly reinventing them, renewing and developing them with one obsession in mind – that of reproducing reality both in its multiple aspects and in its entirety in order to capture or draw near to it momentarily.

Bahnhof Brest has replaced La Ciotat railway station, the South-African workers in the clothing industry, the Sardinian miners and the Genoan dockers have taken the place of the Lumière factory workers; the children in Manilla combing the rubbish tip have replaced the Annamite children, and the small footballer from Rio has taken over from the Javanese juggler. And the list could be continued...

Stories repeated a thousand times over, subjects a thousand times revisited, yet each time astonishing us, moving and taking hold of us like the very first time.

Cinema is an art.

Taking the opportunity of the Centenary of Cinema to explore the frontiers between Reality and fiction, within the festival's retrospective, is a clear tribute to the «pioneer» of documentary film, thank you Mr. Flaherty.

At the dawn of a new century, the film-makers who film reality are still real «amateurs» in the literal sense of the word and, even though they may sometimes violate the rules in order to reveal its multiple facets, they do so to differentiate themselves from the other mercenary-like televised Reality, which laps up daily the «intimacy» of others—with their consent, alas—so as to make a better show of itself. At times, falsifier. Often, nauseous.

Our dream for the year 2000 could be that the images in the hands of creators and artists, images which are born of time, space and chance, perpetuate their magic.

So as to recount the world to us, tell us of its reality.

Suzette Glénadel

Déléguée générale

A propos de la sélection

Plus de 700 films soumis à la sélection de Cinéma du Réel cette année, mais la difficulté des choix et de l'équilibrage final n'a pas augmenté dans les mêmes proportions... C'est que la production documentaire dont nous avons à rendre compte n'a pas l'infinie diversité du monde qu'elle cherche à observer... Dérives et dérapages cent fois dénoncés d'une télévision à l'écoute des taux d'audience qui déniche les formules garantes de succès reproductibles. Ainsi des petites histoires de famille, où pointe l'influence malfaisante des reality shows : nous signalions l'an dernier un nombre important de films autobiographiques, la tendance s'amplifie, mais pour quelques documents ayant une portée universelle - nous en présentons quelques-uns -, que de replis frileux sur le cocon familial, que de micro-événements d'une totale banalité qui ne peuvent intéresser que les personnes concernées... Le phénomène, semble-t-il, touche également la littérature. Sommes-nous si désespérés de l'état du monde que nous refusions d'ouvrir les yeux ?

Et quand elle tente d'ouvrir les yeux, la télévision de reportage, si elle met à disposition avec une incroyable immédiateté des images naguère encore très rares, se contente de moules et de recettes formelles que tout esprit un peu critique devrait passer au crible des remarquables principes cinématographiques de Cavalcanti, cités in extenso dans ce catalogue p.82. Nous nous permettrons simplement d'insister cette année sur le huitième, qui concerne l'utilisation de la musique, car nous avons été agacées par la surcharge emphatique du son dans un nombre très impressionnant de films, comme s'il fallait à toute force combler le moindre vide, le cas extrême étant une sorte de fond sonore de musique « douce » ininterrompue, à laquelle se superposent dialogues et commentaires. Un film bien fait n'a pas peur du silence!

Une question : pourquoi le cinéma documentaire actuel éprouve-t-il tant de difficulté à témoigner des fractures sociales qui déchirent notre société ? Nous pensons à tous ces documents sur les douloureux problèmes des sans-abri ou des banlieues, dans lesquels le réalisateur, par manque de temps ou sentiment de culpabilité peut-être, a du mal à trouver la distance juste par rapport à ses personnages ou à son sujet.

C'est avec grand plaisir que nous accueillons cette année bon nombre de jeunes réalisateurs, certains même avec leur premier film. Voilà de quoi bien augurer de la vitalité du documentaire à l'aube du second siècle de cinéma!

Suzette Glénadel, Monique Laroze-Travers

About the selection

Over 700 films have been submitted for selection to the Cinéma du réel this year, but the choices and final weighing up have not been made any more difficult for all that ... The documentary film production, which we have had to take into consideration, is not as infinitely diverse as the world it seeks to observe... Television, condemned over and over again for its divergences and digressions, keeps its attention focused on the viewer ratings, eager to discover ways of guaranteeing renewable hitprogrammes. We are thus presented with trivial family episodes which reveal the harmful influence of the reality shows. Last year, we indicated there was a considerable number of autobiographical films and the trend is increasing, yet, for the few documents with a universal scope - some of which are being shown - what a lot of feeble retreats into the family cocoon and pathetically banal microcosmic events which car be of interest only to the people concerned... The same phenomenon also seems to be affecting literature. Have we given up hope with the state of the world to the extent that we now refuse to open our eyes?

As far as reporting is concerned, television is trying to open its eyes, but, if the images it presents to the public at such incredible speed were not so long ago quite rare, it still contents itself with formal configurations and precepts, which any slightly critical mind should closely examine in the light of Cavalcanti's remarkable cinematographic principles, quoted at length in this catalogue p.82. This year, we would simply like to underline the eighth of these, concerning the use of music, as we have been irritated by the very striking number of films which are insistently overloaded with sound, as if the smallest empty space had to be filled up at all costs. The most extreme example is a kind of continuous «soft» background music superimposed with dialogues and commentary. A well-made film has nothing to fear from silence!

A question: why do today's documentary films find it so difficult to bear witness to the social issues which are tearing our society apart? We are thinking in particular about all the documents there are about the painful problems of the homeless and those living in the suburbs, in which the directors, short of time or perhaps out of guilt, have difficulty in putting the right distance between themselves and their characters or subjects.

We are extremely pleased to welcome many young film-makers, some of whom are here with their first film. This is certainly a favourable omen for the documentary film's vitality at the dawn of the second century of cinema.

Suzette Glénadel, Monique Laroze-Travers

Je déteste les frontières, la barrières, les limites.

Nous qui faisons des films, nous les sautons, les transgressons sans cesse. Les frontières contribuent à la réduction, la « chosification » du cinéma. Elles sont faites pour les catalogues, les manuels, les dictionnaires, pas pour les cinéastes.

Cette année, un film m'a bouleversé, *Ladybird*, *Ladybird*, un autre étonné, *Au travers des oliviers*, deux œuvres de « documentaristes » faisant simplement leur métier de cinéaste.

Chaque année ici même, des films nous touchent, des films de réalisateurs qui se sont engagés dans le réel pour le filmer/fictionnaliser.

Pour les cent ans, il était bon de réaffirmer cette évidence, cette liberté, en organisant une rétrospective à cheval sur les frontières. Le Cinéma du Réel n'est pas un musée, mais un festival, vivant!

Jacques Bidou

Président de l'association Les Amis du Cinéma du réel

I detest frontiers, barriers and limits.

We film-makers leap over them and violate them endlessly. Frontiers tend to reduce and « reify » cinema. They are there for catalogues, dictionaries and manuals, not for film-makers.

This year, I was overwhelmed by a film called Ladybird, Ladybird, and astonished by another, Au travers des Oliviers, the work of two documentary directors simply doing their job as film-makers. Each year even now, films affect us, films made by directors who have involved themselves in reality in order to film/fictionalise it.

On the occasion of the centenary, it was appropriate to reaffirm this obvious fact and this freedom by organizing a retrospective which overlaps frontiers. The Cinéma du réel is not a museum, but a festival, it is alive!

Jacques Bidou

Président de l'association Les Amis du Cinéma du réel

Liste des membres de l'Association

Membres d'honneur :

Chantal Akerman
Margot Benacerraf
Fernando Birri
Vittorio De Seta
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 CNRS audiovisuel

Membres de droit :

Le directeur général du Centre national de la cinématographie
Le directeur du Livre et de la lecture (ministère de la Culture)
Le directeur de la Communication (ministère des Affaires étrangères)
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 Femis

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 national du cinéma (Mozambique) Helga Reidemeister, réalisatrice (RFA) Mario Simondi, Festival dei popoli de Florence (Italie) William Sloan, Cinémathèque du Musée d'art moderne de New-York (USA) Eckart Stein, ZDF Mayence (RFA) Peter Stevens, National Film Television Archives Ottawa (Canada) Junichi Ushiyama, Nippon Audiovisual Library (Japon) Jacqueline Veuve (Suisse) Colin Young, (Grande-Bretagne)

Membres actifs :

■ à titre personnel Thierry Augé

Nurith Aviv Bernard Baissat Jean-Louis Berdot Jacques Bidou Marie-Clémence Blanc-Paes Dominique Bourgois Roger Caracache Emma Cohn Pascale Dauman Marielle Delorme Raymond Depardon Gérard Desplanques Bernard Dubois Bertrand van Effenterre Joële van Effenterre Christian Franchet d'Espèrey Denis Freyd Pascal Gallet Nicole Gaudez Izza Genini Evelyne Georges Michel Grunbaum Gérard Guérin Mariama Hima Yves Jaigu Martine Jouando Robert Kramer Catherine Lamour Bernard Latarjet Pascal Leclercq Georges Luneau Suzanne Mercier Marco Muller Marie-Pierre Muller Samba Félix Ndiaye Jean-Luc Ormières Christian Oddos Cesar Paes Paulo Paranagua Risto-Mikaël Pitkanën Jacques Poitrenaud Solange Poulet Reine Prat Jérôme Prieur Marie-Claire Quiquemelle Carole Roussopoulos Godfried Talboom Marie-Christine Wellhoff

■ au titre de leur institution

Jean-Michel Arnold, CNRS Image-média Alain Begramian, CNC Catherine Blangonnet, Direction du Livre et de la lecture Marcel Bonnaud, Cnac GP Martine Blanc-Montmayeur, BPI Michel Brunet, Ministère de la Coopération Danielle Chantereau, Ina Alain Donzel, CNC Jean Dufour, BPI Dominique Follet, BPI Françoise Foucault, CFE Thierry Garrel, Sept Suzette Glénadel, BPI Daniel Goudineau, Direction des programmes AV du CNC Gérald Grunberg, BNF Claude Guisard, Ina Alain Morel, Mission du Patrimoine Marie-Christine de Navacelle, MAE Dominique Païni, Cinémathèque française Jean Rouch, CFE Guy Seligmann, Scam Dominique Sentilhes, Médiathèque des Trois mondes

Conseil d'administration :

Jean-Michel Arnold Catherine Blangonnet Jacques Bidou, président Martine Blanc-Montmayeur Dominique Bourgois Michel Brunet Danielle Chantereau, secrétaire générale Marielle Delorme Dominique Follet, trésorière Denis Freyd, vice-président Thierry Garrel Suzette Glenadel Gérald Grunberg Martine Jouando Alain Morel Marie-Pierre Muller Marie-Christine de Navacelle Jean Rouch Guy Seligmann Jacqueline Veuve

Seize ans de Cinéma du Réel

En 1979, la BPI 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 CNRS / Images Media et le CFE. 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 : Salah Abou Seif (1994), Laure Adler (1993), Chantal Akerman (1991), Cosme Alves Netto (1981), Françoise Arnoul (1993), Nurith Aviv (1988), Ahmed Bedjaoui (1982), Anne-Marie Bertrand (1988), Kathleen de Béthune (1990), Laura Betti (1987), Martine Blanc-Montmayeur (1994), Jürgen Böttcher (1986), Nella Banfi-Broussou (1983), Michel Brault (1980), Pascale Breugnot (1986), Freddy Buache (1983), Antonio Campos (1989), Vladimir Carvalho (1993), Eva Cendrowska (1994), Malik Chibane (1994), Claire Devarrieux (1987). Eric Dietlin (1984), Assia Djebar (1979). Alain Durand (1982), Nicolás Echevarria (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), Mihaïl 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 Maspero (1990), Don Mattera (1994), Gianfranco Mingozzi (1990), Joëlle Miquel (1989), Edgar Morin (1980),

Samba Félix Ndiaye (1991), Dominique Noguez (1993), 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), Lionel Rogosin (1993), Jean Rouch (1979), Helma Sanders (1982), Geraldo Sarno (1987), William Sloan (1982), Caroline Spry (1991), Eckart Stein (1988), Peggy Stern (1985), Radovan Tadic (1994), 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, RFA

1981

N!aï, the story of au!Kung woman, réal. John Marshall et Adrienne Miesmer, USA 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.

1002

In spring one plants alone, réal. V. Ward, Nouvelle-Zélande. The Weavers, réal. James Brown, USA

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. 1 Negroponte, P. Stern,
M. Erder, USA
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, USA Les temps du pouvoir, réal. Eliane de Latour, France. Auf der Suche nach El Dorado, réal. Olivier Herbrich, RFA

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, USA Urzad, 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, URSS Angano... angano, réal. César Paes, France. Artémise, réal. Joële van Effenterre, France. Le Carré de Lumière, réal. B. Ferreux, France. Tiden har inget namm, réal. S. Jarl, Suède.

1990

Sensucht nach Sodom,
réal. Hanno Baethe, Hans Hirschmüller,
Kurt Raab, RFA
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.
La ville Louvre,
réal. Nicolas Philibert, France.
Sijainen,
réal. Antti Peippo, Finlande.

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 Kolporteuren, toten Hunden und anderen Wienern. réal. Ulrich Seidl, Autriche. Voyages au pays de la Peuge, réal. S. Abdallah, M. Lazzarato, R. Ventura, A. Melitopulos, France. Droit au but. réal. Philippe Costantini, France. Zili Byli sem Semenov, réal. H. Frank etV. Eisner, URSS.

1992:

Black Harvest, réal. B. Connolly, R. Anderson, Australie. In and out of time. réal. Elizabeth Finlayson, Etats-Unis. Brother's Keeper, réal. J. Berlinger, B. Sinofsky, Etats-Unis. 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. Contes de cyclones en septembre réal. C. Succab-Goldman, France. The writing in the sand, réal. Collectif Amber films, Grande-Bretagne.

1993

Children of fate,
réal. Andrew Young, Susan Tod, USA
Wen die Götter lieben,
réal. Johannes Holzhausen, Autriche.
These hands,
réal. Flora M'mbugu-Schelling, Tanzanie.
Contes et comptes de la cour,
réal. Eliane de Latour, France. Babelville,
réal. Philippe Baron, France,
Histoires autour de la folie,
réal. Paule Muxel,
Bertrand de Solliers,
France.
Rudens Sniegas,
réal. Valdas Navasaitis, Lithuanie.

1994

Metaal en melancholie,
réal. Heddy Honigmann, Pays-Bas. A
Arca dos Zo'e,
réal. Dominique Gallois
et Vincent Carelli, Brésil.
City of the steppes,
réal. Peter Brosens et Odo Halflants,
Belgique.
The time of our lives,
réal. Michael Grigsby, Grande-Bretagne.
Une vie saline,
réal. Sophie Averty, France.
Habehira vehagoral,
réal. Tsipi Reibenbach, Israel.
Thierry, portrait d'un absent,
réal. François Christophe, 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

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'URSS

1990 :

L'Inde : réalité et fascination. Hommage à Joris Ivens.

A San Antonio de los Baños (Cuba) : L'école des cinéastes latino-américains.

1991

L'Australie, à l'autre bout du rêve. Nouvelle-Zélande.

1992

A la découverte de l'Amérique Latine.

1993:

Etats-Unis: Loin d'Hollywood.

1994

Aspects du documentaire italien. Hommage à Vittorio De Seta

Le jury international

Omar Amiralay (Syrie) João Botelho (Portugal) Jean-Marie Drot (France) Christian Franchet d'Espèrey (France) Marina Goldovskaya (Russie)

décernera

- le Prix Cinéma du Réel (50 000 F)
- le Prix du Court métrage (15 000 F)
- le Prix Joris Ivens (15 000 F)
- le Prix de la Scam (30 000 F)

Omar Amiralay

Né à Damas en 1944. De 1965 à 1970, formation dans le théâtre et le cinéma à Paris. De 1970 à 1980, il réalise en Syrie Film-essai sur l'Euphrate, La vie quotidienne dans un village syrien, Les poules, A propos d'une révolution. Depuis 1981, il tourne pour les chaînes de télévision françaises les films suivants: Le malheur des uns... (F2), Benazir Bhutto (La Sept), Un parfum de paradis (F3), Le sarcophage de l'amour (F2), Vidéo sur sable (F2), L'ennemi intime (A2), La dame de Shibam (TF1), A l'attention de Madame le Premier Ministre (TF1/La Sept). Il prépare actuellement Michel, tu m'as volé ma mort (La Sept-Arte).

João Botelho

Cinéaste portugais né en 1949. A réalisé : Conversa Acabada (1981) Un adieu portugais (1985) Este tempo (1988) O ar No Dias dos Meus anos (1992) Aqui na Terra (1994) Treis Palmeras (1994)

Jean-Marie Drot

Né le 2 mars 1929 à Nancy. Licencié en lettres modernes et philosophie, il effectue un premier voyage aux États-Unis en 1948, pour travailler sur Henry James à l'université de Colombia. Un an plus tard, il part à Rome, pendant deux ans, réaliser pour la télévision vaticane une série d'émissions mensuelles représentant la vie des saints à travers les peintres. En 1951, il devient producteur et réalisateur à la télévision française. Il est président de la commission télévision à la SGDL et représentant des réalisateurs de télévision au Haut Comité de l'audiovisuel de 1977 à 1981. Conseiller Culturel à l'Ambassade de France en Grèce, de juillet 1982 à décembre 1984, il devient en janvier 1985 directeur de l'Académie de France à Rome-Villa Médicis. Il a par ailleurs produit un certain nombre d'émissions à France-Culture, a publié des romans (Le départ de novembre, Une mort difficile), des recueils de poèmes (Soleil, bel assassin, La longue nuit des amants frileux) et de nombreux essais (Joseph Delteil, prophète de l'an 2000, Fassianos ou la volupté mythologique, Le frangipanier de Féline).

Christian Franchet d'Espèrey

Né le 17 mars 1944 à Alger. Après des études de sciences politiques et de droit à Paris, il entre à l'ORTF en 1970 pour y effectuer une étude sur France-Culture, avant de rejoindre le secteur international de l'ORTF. En 1975, il participe à la mise en place de FR3, et entre, en 1977, dans le secteur des coproductions, où il suit le lancement de séries de fiction (Les Grandes conjurations, l'Aérospatiale, etc...) ainsi que de grandes séries documentaires (Les Grands fleuves du monde, Les Grands déserts, Les Dossiers noirs, L'Aventure de l'art moderne, etc...). Secrétaire général de FR3 de 1987 à 1989, il devient responsable des documentaires de France 3 où, de 1990 à 1994, il met au point un système de collaboration entre auteurs, réalisateurs, producteurs indépendants, CNC et unités régionales de production de France 3. Il est aujourd'hui attaché au service de l'audit de cette chaîne.

Marina Goldovskaya

Née en 1941. Elle sort diplômée de l'académie du Film de Moscou en 1963. Professeur à l'université de Californie (UCLA) dans le département Film & Télévision et à l'université de Moscou dans le département du journalisme télévisé. Écrivain, scénariste, réalisatrice, elle a notamment tourné : Le chirurgien Vishnevsky (1969), Le metteur en scène de théâtre Juri Zadavsky (1971), L'acteur Arcady Raikin (1975), L'écrivain Alexandr Tvardvosky (1976), Le procès (1978), Pouchkine et Pouchtchino (1980), Bonjour, Bedoulya vous parle (1985), Le moujik d'Akhangelsk (1986), Le pouvoir de Solovki (1989), Aus dem Abgrund (1990), A taste of freedom (1991), Le miroir brisé (1992), La maison de la rue Arbat (1993), Le bonheur d'être né en Russie (1994).

Le jury des bibliothèques et du patrimoine

Anne-Marie Delaune, Bibliothèque municipale de Limoges Yvette Michau, Bibliothèque municipale d'Antony Jean-Pierre Beaurenaut, réalisateur Diplômé de l'École Louis Lumière. Suit des cours de dessin et de graphisme (Paul Colin). Scénariste de longs métrages, il est aussi assistant-réalisateur. Il travaille pour la télévision et a tourné des documentaires : Djibo, Migracao, Carnet de Voyage au Rwanda, Variations audiovisuelles sur l'Audio-Visuel, Les gens de la Cordelle, L'examen ou la porte!, Le pari de l'écrit, Le Monde 90, A propos de Tristes Tropiques, Paris-Musette, Portrait de famille, Le paris des Auvergnats, Second souffle

Pierre-Oscar Lévy, réalisateur

A réalisé :

Je sais que j'ai tort... mais demandez à mes copains, ils disent la même chose (1982), Trois petits tours (1986), Premiers mètres (1984), Le cabinet d'amateur (1986), L'histoire du soldat (1989), Zbig chef d'orchestre (1990), L'homme qui n'existe pas (1990), Premier convoi (1992), Youridivy (1993), C'est du gâteau (1994)

décernera

- le Prix des bibliothèques (30 000 F) attribué par la Direction du Livre et de la Lecture parmi des films de la compétition internationale ou du panorama français.
- le Prix du Patrimoine (15 000 F) attribué à un film français et portant sur la France.

Le Prix Louis Marcorelles

(achat du film et participation à un festival étranger) décerné par le Ministère des Affaires étrangères dans l'ensemble des films de production française.

Séances spéciales

Rallet

Etats-Unis, 222 min / 1995 / 16 mm / couleur sous-titres français

Réalisation, son et montage : Frederick Wiseman

Image: John Davey

Production et distribution : Zipporah Films One Richdale Avenue, Unit # 4 Cambridge, Mass. 02140 / Etats-Unis

Tél: (1 / 617) 576 3603 Télécopie : (1 / 617) 864 8006

L'American Ballet Theatre sous tous ses aspects : les répétitions à New York, base de la compagnie, les tournées, entre autres Athènes et Copenhague, le travail des chorégraphes et des maîtres de ballet avec les solistes et le corps de ballet, mais aussi les aspects financiers, la recherche de partenaires et l'administration de la troupe.

Ballet is a film about the American Ballet Theatre. It shows the Company in rehearsal in their New York studio and on tour in Athens and Copenhagen. The film shows choreographers and ballet masters and mistresses working with principal dancers, soloists and the corps de ballet as well as sequences involving the administration and fund raising aspects of the Company.

Frederick Wiseman

Né en 1930. S'oriente d'abord vers une carrière juridique. Il aborde le cinéma en 1963 en produisant The cool world, réalisé par Shirley Clarke. Réalisateur indépendant depuis 1967. Travaille essentiellement avec la station de télévision publique de New York WNET (PBS). A réalisé

- Titicut follies, 1967 High school, 1968
- Law and order, 1969 Hospital, 1970
- Basic training, 1971 Essene, 1972
- Juvenile court, 1973 Primate, 1974
- Welfare, 1975 Meat, 1976 Canal zone. 1977 ■ Sinaï field mission, 1978 ■ Manauvre.
- 1979 Model, 1980 Seraphita's diary (fiction), 1982 ■ The store, 1983 ■ Racetrack,
- 1985 Deaf, 1985 Blind, 1986 Multihandicapped, 1986 Adjustment and work,
- 1986 Missile, 1987 Near Death, 1989
- Central Park, 1989 Aspen, 1991 Zoo,
- 1992 High school II, 1994

Csáladsirató

Thrène pour une famille

Hongrie. 76 min / 1993 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres anglais

Réalisation: László B. Révész Image : Laios Nádorfi, Tamás Szommer Montage: Károly Csalócki

Production : MTV Télévision hongroise

Szabadság tér 17 1054, Budapest / Hongrie

Tel: (36 1) 132 49 41 / Télécopie: (36 1) 153 45 68

Distribution : MTV Export Tel : (36 1) 132 23 01 / Télécopie : (36 1) 132 23 02

« L'histoire commence comme un conte : il était une fois un cordelier hongrois et sa femme dans un petit village près de Vukovar. Ils donnèrent naissance à six filles qui épousèrent chacune un homme de nationalité différente. » (László B. Révész)

Ces six soeurs ont par la suite été séparées par les hasards des frontières et les tragédies de la seconde guerre mondiale, puis de la guerre civile en ex-Yougoslavie. En quête de nouvelles, le réalisateur, fils de l'aînée d'entre elles, entreprend avec ses parents installés en Hongrie de rendre visite à leurs familles dispersées. Au cours de ce périple. qui part d'Allemagne et s'achève dans la Croatie dévastée, où l'ancienne maison familiale n'est plus que ruines, ils reconstituent les histoires des unes et des autres. Mais les communications sont interrompues par la guerre, l'une des soeurs a trouvé une fin tragique, et d'une autre on ne sait plus rien...

« The story begins as a fairy tale : once upon a time there was a Hungarian ropemaker and his wife living in a small village near Vukovar. They had six daughters who each married a man of a different nationality. » (László B. Révész)

These six sisters were later separated by the frontier changes and tragedies of the Second World War, and then the civil war in former Yugoslavia. In search of their news, the director, who is the son of the eldest daughter, sets out with his parents, now settled in Hungary, to visit his dispersed relatives. Their journey starts in Germany and ends up in war-devastated Croatia, where the old family house is now nothing but ruins. Along the way, they fit together the different life courses of each member of the family. But communication is interrupted by the war, one of the sisters met a tragic death, and the family are without news of another.

László B. Révész Né en 1942. Etudes de sociologie à l'université d'Arts et de Philosophie et de mise en scène au Collège d'art dramatique et cinématographique. Tourne des films culturels et pédagogiques, puis des documentaires historiques et d'actualités. A notamment réalisé

- Deux millions, 1969 Pogány, village de Baranya I-IV, 1970-72 ■ Vacances, 1974
- La visite, 1974 10 ans d'une ferme en Hongrie, 1982 ■ Quitter le ring, 1989
- Voyage vers une destination inconnue, 1989
- Le jeune Széchenyi, 1991 Ma Révolution, 1992 ■ Le Théâtre indépendant, 1992

Mercredi 15 mars, 17h00 / Studio 5

Dansaren

La danseuse

Suède. 96 min / 1994 / 35 mm / couleur sous-titres anglais

Réalisation : Donya Feuer Image: Gunnar Källström Son: Lasse Summanen Montage: Kerstin Eriksdotter

Avec : Anneli Alhanko, Erland Josephson Production: Svenska Filminstitutet / STV2 Svenska Filminstitutet: P.O. Box 27126 S 10252, Stockholm / Suède Tel : (46 8) 665 11 00 Télécopie : (46 8) 662 26 84 / 661 18 20

Distribution: Svensk Filmindustri S 11788 Stockholm / Suède

Tel: (46 8) 58 75 00 / Télécopie: (46 8) 668 50 70

De ses débuts à l'école de danse de Stockholm, à l'âge de treize ans, jusqu'à son entrée dans la carrière professionnelle à dix-sept ans, Donya Feuer a suivi Katja Björner, jeune espoir de la danse : discipline des répétitions avec les maîtres de ballet et les chorégraphes, travail du corps torturé quotidiennement, concours, trac, débuts en scène... « Comment saisir quelque chose de fugitif? L'expérience une fois qu'elle est acquise ? Le mouvement dès qu'il est fait ? L'instant même où une série de mouvements et de pas devient danse? Comment entrevoir le corps : le corps qui se transforme en instrument, inévitable, fascinant - quand il raconte un autre genre de vérité ? Grâce à Katja, s'est présentée une possibilité inespérée – celle d'accompagner l'éclosion et le développement d'une artiste, et d'élucider le mystère intimidant de l'es-sence de la danse. Soudain, j'ai compris que le film sur la danse que je portais en moi pouvait se réaliser. » (Donya Feuer)

Donya Feuer followed Katja Björner, a young hopeful of the dance world, from her beginnings at the Stockholm dance school, when she was 13, to the start of her professional career at the age of 17: the discipline of rehearsals with the ballet masters and choreographers, the torturous everyday physical work, competitions, stage fright, first performances on stage ... « How do you capture something that is vanishing? Experience once it is gained? Movement once it is made? The very moment when a series of movements and steps becomes dance? How do you catch sight of the body at all: the body as it is transformed into an instrument, inevitable, fascinating when it becomes the teller of another kind of truth? Thanks to Katja, an unexpected opportunity presented itself - to accompany an artist coming into being, as she developed, to elucidate something of the awesome in the innermost essence of the dance. Suddenly, I rea-lized that the film on dance I had long had in mind could now be made. » (Donya Feuer)

Née en 1934. Etudes à la Juilliard School of Music. Danseuse dans la compagnie de Martha Graham puis chorégraphe au Théâtre Royal de Stockholm depuis 1966. Elle travaille actuellement sur la chorégraphie des prochains spectacles d'I. Bergman. A réalisé :

■ Ett Liv. 1975

Samedi 18 mars, 20h00 / Salle Garance Mardi 21 mars, 18h00 / 14 Juillet Beaubourg

Vendredi 10 mars, 20h00 / Salle Garance Lundi 20 mars, 18h00 / 14 Juillet Beaubourg



Focurile mortilor

Les feux des morts

Roumanie. 13 min / 1993 / vidéo Beta SP / couleur Film sans paroles

Réalisation : Cornel Mihalache Image : George Oprea

Son : Mihai Pocorski Montage : Dobrica Lospa

Production et distribution : FAV Fondation

d'Arts Visuels

Sector 1, str. Cîmpineanu, nr 21

Bucarest / Roumanie

Tel: (40 1) 613 53 50 / Télécopie: (40 1) 613 53 50

Le Jeudi Saint au cimetière, les femmes préparent les tombeaux, et pleurent leurs disparus dans la nuit, à la lueur vacillante des feux des morts.

It is Maundy Thursday at the cemetery. The women are decorating the graves and, in the flickering glow of the lights for the dead, they weep in the night for those who disappeared.

Cornel Mihalache

Né en 1963. Diplômé de l'Académie de cinéma et théâtre en 1991.

- De Cracun ne-am luat ratia de libertate (A Noël, nous avons pris notre ration de liberté), 1990 ■ Chagrins, 1991
- Le sculpteur: 1994

Gbanga Tita

France / Belgique. 7 min / 1994 / 35 mm / N.B. sous-titres français

Réalisation et montage: Thierry Knauff

Image : Michel Baudour Son : Bruno Tarrière

Production: Abacaris Films / RTBF / Eurimages /

Prod. du Sablier

Distribution: Abacaris Films 128 bd Auguste Blanqui 75013 Paris / France Tel: (33 1) 47 07 54 54 Télécopie: (33 1) 43 37 12 54.

« Lengé, Pygmée Baka, connaît les récits du début du monde et les mélodies de Tibola, l'éléphant blanc...

Il a vu l'oiseau Fofolo poursuivre les rayons

Il restait juste assez de pellicule pour un seul plan. Quatre minutes pour le visage et la voix qui, du fond des âges, se souviennent de Gbanga Tita, la calebasse de Dieu. Il y avait la rivière, la forêt, les enfants...» (Thierry Knauff).

« Lengé, a Baka Pigmy, can tell the tales of the beginning of the world and sing the songs of Tibola, the white elephant... He has seen the bird Fofolo chase the sun's

There was just enough film left for a single shot. Four minutes for the face and the voice, which recall, from time immemorial, Gbanga Tita, God's calabash.

There was the river, the forest and the children... » (Thierry Knauff).

Thierry Knauf

Né en 1957 à Léopoldville. Etudes de lettres puis de cinéma à l'INSAS de Bruxelles. A notamment réalisé:

- Le sphinx, 1986 Abattoirs, 1987
- Seuls, 1989 Anton Webern, 1991

Haïti, le silence des chiens

France. 55 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres français

Réalisation : Raoul Peck Image : Raphaël Mulard Son : Frederic Ullman Montage : Charlotte Boigeol

Production: KS Visions / La Sept-Arte / Velvet Films

Distribution : KS Visions

20 rue d'Aumale 75009 Paris / France

Tel : (33 1) 42 80 69 57 Télécopie : (33 1) 42 80 19 13

Elu démocratiquement président de Haïti en décembre 1990 avec 67 % des suffrages, le père Jean-Bertrand Aristide fut renversé à peine un an plus tard par le coup d'état militaire de Raoul Cedras, qui laissa 3000 morts. Contraint à l'exil, Jean-Bertrand Aristide s'installa à Washington. Pour gérer les affaires du pays, il désigna, en Haïti, un Premier ministre convenable pour tout le monde, Robert Malval. Le film, tourné en mars-avril 1994, soit avant le retour du président Aristide en Haïti, interroge la relation des deux hommes, ces deux « chefs », un temps associés en apparence, mais que leur personnalité et leur vision du monde opposent. La caméra scrute tour à tour les deux hommes, là où chacun exerce son pouvoir : Aristide à Washington, Malval à Port-au-Prince. Chacun s'explique, se justifie ou règle ses comptes. A distance. Et le « climat » du film se nourrit du commentaire du réalisateur.

Democratically elected President of Haiti in December 1990 with 67 % of the votes, father Jean-Bertrand Aristide was ousted from office scarcely a year later by Raoul Cedras' military coup d'état, which claimed 3000 lives. Forced into exile, Jean-Bertrand Aristide settled in Washington. Robert Malval, a man to everyone's taste in Haiti, was elected Prime Minister to manage the country's affairs. The film, made in March and April 1994 just before President Aristide's return to Haiti, examines the relationship between the two men, these two « chiefs », once associates to all appearances, but whose personality and outlook on life clash. The camera scrutinizes both men in turn, in the cities where each exercises power: Aristide in Washington, Malval in Port-au-Prince. Each man makes himself clear, justifies his actions and settle his differences. At a distance.

Raoul Peck

Né en 1953 à Port au Prince, Haïti. Etudes d'ingénieur économiste de 1974 à 1981. Journaliste et photographe de 1980 à 1985. Académie du Film et de la Télévision de Berlin (1982 à 1987). A réalisé :

- De Cuba traigo un cantar, 1982 Leught, 1983 ■ Exzerpt (vidéo expérimentale), 1983
- Burial, 1983 Le Ministère de l'intérieur est de notre côté (co-auteur), 1984 ■ Merry Christmas Deutschland, 1984 ■ Haitian corner (fiction), 1987-1988 ■ Lumumba, la mort du prophète, 1991 ■ L'Homme sur les quais (fiction), 1993

Vendredi 10 mars, 14h00 / Petite salle

Dimanche 12 mars, 14h00 / Studio 5 Vendredi 17 mars, 20h30 / Salle Garance Samedi 18 mars, 20h00 / Salle Garance Mardi 21 mars, 18h00 / 14 Juillet Beaubourg

Les Hommes du port

Suisse / France. 64 min / 1995 / 16 mm / couleur sous-titres français

Réalisation : Alain Tanner Image : Denis Jutzelen Son : Henri Maikhoff Montage : Monika Goux

Production: Les Films du cyclone / Thelma Film / La Sept-Arte / TSR / avec la participation de

Gaumont TV.

Les Films du cyclone :

16-18 rue Vulpian 75013 Paris / France

Tel: (33 1) 45 35 75 75 / Télécopie: (33 1) 43 36 20 97

« Passionné par le néo-réalisme italien, j'étais allé à Gênes pour la première fois en 1947. Simplement pour voir l'Italie, encore ravagée à l'époque par les effets de la guerre. J'y étais retourné cinq ans plus tard, étouffant dans mon pays natal, la Suisse. J'avais décidé de m'embarquer dans la marine marchande pour voir le monde. Avant de partir sur des cargos autour de l'Afrique, je suis resté une année à Gênes, travaillant dans une compagnie de navigation. Ce fut mon premier contact avec le monde du travail, et avec les hommes de la mer et des ports. Je reviens à Gênes pour la première fois quarante ans plus tard. (...) Le port et la ville n'ont pas beaucoup changé d'aspect. Mais ce qui s'y passe est complètement différent. Le port se meurt. (...) A Gênes, le contex-te économique, social et politique est explosif. Mais on sent aussi que les choses bougent et que le pays est à la veille de réelles transformations. » (Alain Tanner)

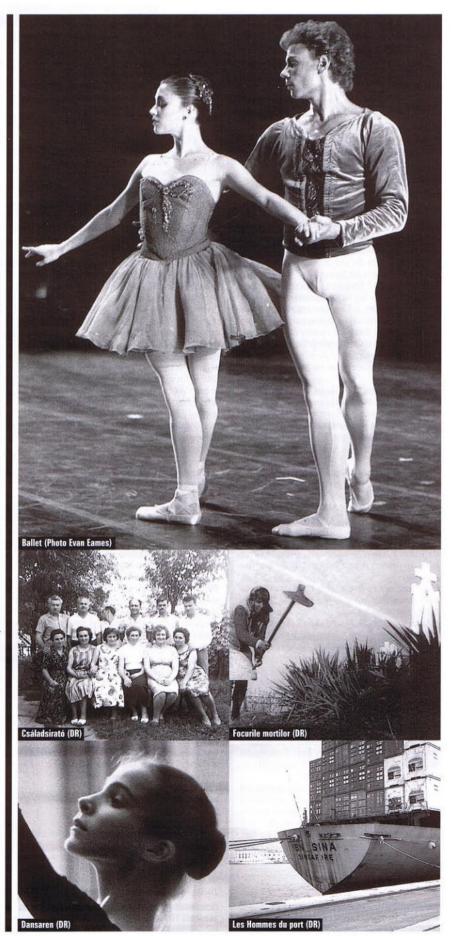
« Impassioned by Italian neorealism, I went to Genoa for the first time in 1947. Quite simply to see Italy, still devastated at the time by the effects of the war. I went back there five years later, feeling stifled in my home country Switzerland. I had decided to embark upon a career in the the merchant navy to see the world. Before taking the cargo boats to sail round Africa, I stayed in Genoa for a year and found a job in a ship-ping company there. I came into contact for the first time with workers and with men of the sea and ports. My return to Genoa was not until forty years later. (...) The port and the city had not changed much outwardly. But something completely different has happened there - the port is dying (...). In Genoa, the socio-economic and political context is explosive. Yet there is the feeling that things are moving and that the country is about to undergo some real transformations. » (A.T.)

Alain Tanner

Né en 1929. Fondateur avec Claude Goretta du ciné-club universitaire de Genève en 1951. A notamment réalisé :

■ Nice Time (coréalisateur : Claude Goretta), 1957 ■ Charles mort ou vif, 1969 ■ La Salamandre, 1971 ■ Retour d'Afrique ■ Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000, 1976 ■ Les années Lumière, 1981 ■ Dans la ville blanche, 1983 ■ Une flamme dans mon cœur, 1987 ■ La vallée fantôme, 1987 ■ La femme de Rose Hill, 1989 ■ L'homme qui a perdu son ombre, 1991

Vendredi 17 mars, 20h00 / Studio 5



B

Raja Sarajevo

La bande de Sarajevo



Suède. 49 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres anglais

Réalisation et son : Erik Gandini Image : Martina Iverus

Montage: Erik Gandini, Lotta Wallin Production: Gandini Multifilm / SVT 1 Gandini Multifilm: Valhallav 7 Hus 16 S 11422 Stockholm / Suède

Tel: (46 8) 15 99 76 / Télécopie: (46 8) 15 62 82

Ventes TV: SVT International Programme Sales S 10510 Stockholm / Suède

Tel: (46 8) 784 60 56 / Télécopie: (46 8) 784 60 75

Asja, Faris, Soba et Enes ont vingt ans. Piégés dans Sarajevo livrée aux bombes et aux snipers depuis plus de mille jours, ils jouent du rock, vont faire du ski et sortent ensemble pour ne pas devenir fous. Le soir où expire l'ultimatum de l'Onu aux Serbes, ils n'écoutent même pas les informations, et se font un petit concert. « On joue un rôle, on fait semblant d'avoir une vie normale », dit l'un d'eux... Mais dans les ruines de l'hôpital, Faris explose : « Combien de temps faudrat-il pour reconstruire ? Je n'ai rien fait de mal, je suis innocent, je ne veux pas vivre ici. »

Grâce au réalisateur, ils peuvent garder le contact avec Leyla, une copine de leur raja (bande) réfugiée en Suède. C'est par elle qu'il a fait leur connaissance. Les « vidéolettres » qu'ils échangent forment la base du film.

A group of friends trapped in Sarajevo. Enes, Soba, Asja and Faris, all in their 20'ies. Under the shelling and the fire of the snipers they play music, go skiing, meet at cafes, try not to go crazy. The night when all the world news cameras are pointed at Sarajevo for the countdown before the UN ultimatum, they don't listen to the news. Instead, they play an underground concert and have fun together.

« We just act to live... this is not reality! » says Enes. But later, in the ruins of the hospital, Faris bursts out: « How long will it take to rebuild all this? I didn't do no harm, I'm innocent. I don't want to live here. » Only one of them, Leyla, is in Sweden as a refugee. She can neither communicate nor meet her old raja (Sarajevo slang for « group of friends » or « gang »). But through the filmmaker they can send « videoletters » to each other.

Erik Gandini

Né à Bergame en 1967 de parents italo-suédois. Vit à Stockholm depuis 1986, *Raja Sarajevo* est sa première réalisation.

La Vérité assiégée

Belgique. 68 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres français

Réalisation: N. Borgers, L. Asako Gladsjo

Image: John Knoop, Luc Malice

Son : Nevidljiv Bic Montage : Marc Bissot

Production: Max le Producteur / Images

création / Wannabee

Distribution: Max le Producteur

12 Avenue Ariane 1200, Bruxelles / Belgique Tel : (32 2) 773 48 90 / Télécopie : (32 2) 773 48 98

Enquête sur les media indépendants dans trois républiques d'ex-Yougoslavie en guerre : en Bosnie, comme en Croatie et en Serbie, quelques journalistes tentent de s'opposer à l'idéologie nationaliste des gouvernements en place et leur mainmise sur l'information, et se battent pour une presse libre et démocratique. Ces dissidents s'expriment dans des magazines, comme Vreme à Belgrade ou Feral Tribune à Split, ou sur de petites radios comme B 92 à Belgrade ou Radio 99 à Sarajevo ; ils aspirent à la paix, dénoncent l'information officielle, utilisent volontiers la dérision, et essaient de présenter une information « objective » : ils ont par exemple créé des circuits de circulation des nouvelles via l'étranger, et s'ouvrent mutuellement leurs colonnes. Le film cherche à montrer comment le caractère monstrueux de la guerre a fait évoluer leur réflexion et leur personnalité.

An inquiry into the independent media in three warring ex-Yugoslavian republics: in Bosnia, as well as in Croatia and in Serbia, some journalists are trying to prevent the press and television being taken over by the governments in power and exploited as vehicles of nationalist ideas. These dissidents write in magazines, such as Vreme in Belgrade or Feral Tribune in Split, or broadcast on the small radio stations, such as B 92 in Belgrade or Radio 99 in Sarajevo ; they long for peace, denoun-ce official information, take pleasure in being derisive, and try to inform the public « objectively »: for example, they set up news broadcasting networks via foreign countries, and exchange opportunities to write articles in the magazine sections on which they work. The film seeks to show how the grotesque character of war has caused their ways of thinking and their personalities to evolve.

Leslie Asako Gladsjo

Journaliste à la RTBF puis réalisatrice pour West East Productions. Professeur à l'université de San Francisco, puis productrice. A notamment réalisé :

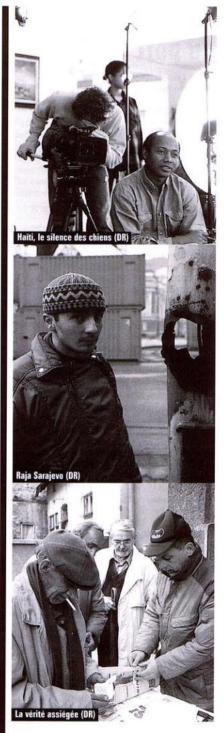
■ Pranks !, 1988 ■ Mechanical Sound Orchestra, 1990 ■ Survival Research Laboratories (trois épisodes), 1989-91 ■ Stigmata: The Transfigured Body, 1992

Nathalie Borgers

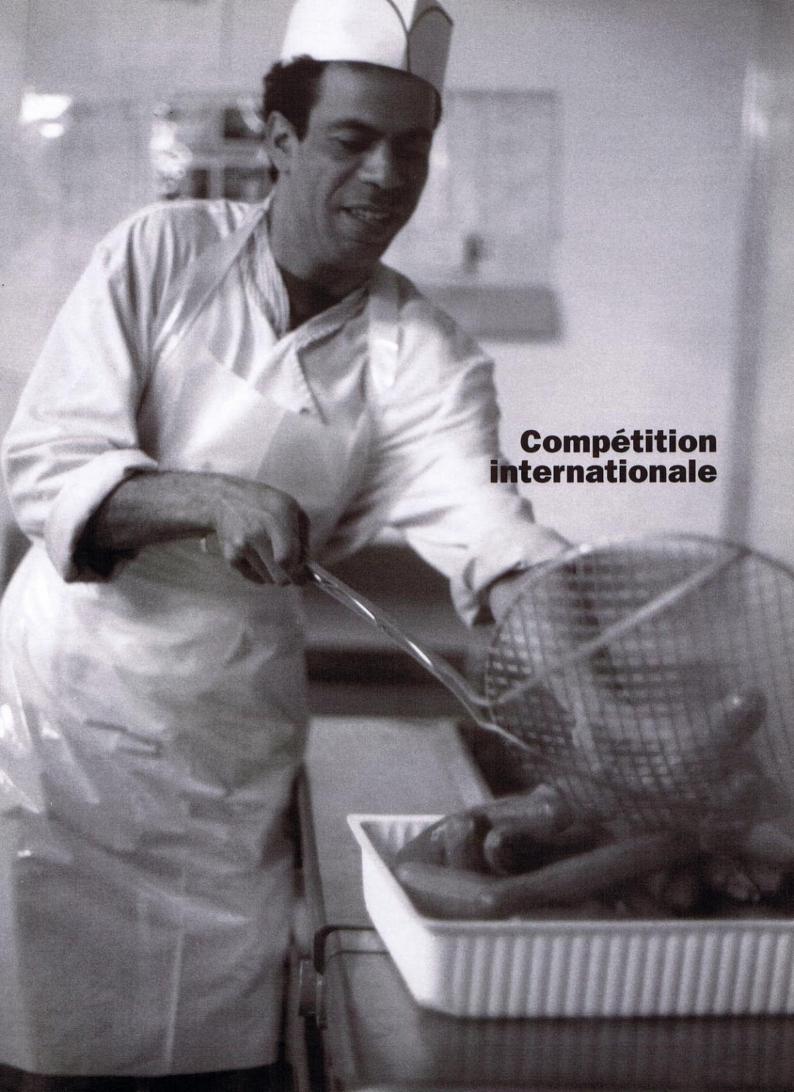
Diplôme de cinéma de Havard. Productrice indépendante à San Francisco. A réalisé :

■ Circle The Earth, 1989 ■ Le Grand Défi: The Big Challenge, 1990 ■ In the Belly of the Beast, 1990 ■ Piece of Mind, 1991 ■ A Different Melody, 1991

Vendredi 10 mars, 14h00 / Petite salle



Mercredi 15 mars, 17h00 / Studio 5



Babaçu

Brésil. 20 min / 1994 / 16 mm / couleur Film sans paroles

Réalisation: Lyonel Lucini Image: Antonia Segatti Son: Chico Bororo Montage: Manfredo Caldas Musique originale: João Madson Production: Proa Cinema e video SQN. 205, Bl. « C », Ap. 105 70843.030 / Brasilia DF / Brésil Tel: (55 61) 274 59 36

Eloge du babaçu, cette sorte de palmier de la forêt brésilienne, essentiel à l'économie de certaines communautés qui en tirent nourriture et objets usuels.

In praise of the babaçu, a species of palm tree growing in the Brazilian forest, and essential for the economy of certain communities who depend on it as a source of food and everyday objects.

Lyonel Lucini

Professeur à l'université de Brasilia dans le département des arts, du cinéma et de la communication. Directeur du centre de production cinématographique de Brasilia. A notamment réalisé : ■ Taim ■ Antártida

Mercredi 15 mars, 14h30 / Salle Garance

Samedi 18 mars, 17h00 / Studio 5

Bahnhof Brest

Terminus Brest

Allemagne, 90 min / 1994 / 35 mm / noir et blanc sous-titres anglais

Réalisation: Gerd Kroske Image: Dieter Chill Son : Uve Haussig Montage: Karin Schöning. Production: 0 Film Lychenerstr. 82 D-10437, Berlin / Allemagne

Tel : (49 30) 445 75 44 / Télécopie : (49 30) 445 75 44

Distribution: Lansus

5 rue Artur Groussier 75010 Paris Tel: (33 1) 42 49 14 68 / Télécopie: (33 1) 42 49 14 79

Distribution pour l'Allemagne : Edition Manfred

Salzgeber

Tous les trains s'arrêtent en gare de Brest-Litovsk, station-frontière entre la Pologne et la Biélorussie. Dans cet espace anonyme se croisent des destins individuels, qui ont vécu toute la souffrance de deux guerres ou de différentes occupations, et qui font la trame de la grande Histoire, évoquée par les images d'archives d'anciens films de propagande, où déià se croisaient des trains. Un vieil homme raconte comment il est passé des camps nazis aux camps soviétiques ; un vétéran s'est suicidé, laissant un ultime message « Adieu, ma patrie », mais le nouvel état l'a trahi ; un jeune soldat russe, retour d'Allemagne, rentre chez lui, dans un monde qu'il ne reconnaît plus... Mais si l'émailleur de cimetière garantit vingt ans les photos qu'il fait graver sur les marbres, le chauffeur de taxi manque de clients car l'essence est trop chère... Travail des douaniers face aux petits commerçants et aux contrebandiers, des policiers face aux candidats à l'émigration, tous changements qui mettent en lumière les questions nouvelles qui depuis l'écroulement de l'Union Soviétique se posent aux gens dans cette région éternellement frontalière.

All the trains stop at Brest-Litovsk station, the frontier-station between Poland and Byelorussia. The individual destinies which cross paths in this anonymous space have lived through all the suffering of two wars and different occupations. These destinies weave the web of History, recalled by the archive images of old propaganda films. An old man relates how he went from the Nazi camps to the Soviet camps; a veteran committed suicide, leaving a last message « Farewell, my homeland », but the new state betrayed him; a young Russian soldier, back from Germany, returns home in a world he no longer recognizes... But the taxi driver without customers because petrol is too expensive, the work of customs officials, of the police, these are all examples of the changes which highlight the new issues facing the inhabitants of this eternal border region since the collapse of the Soviet Union.

Né en 1958 à Dessau. Dramaturge et auteur à la Defa. Université de cinéma et TV de Babelsberg. A notamment réalisé ou co-réalisé :

■ Leipzig im Herbst (Leipzig en automne), 1989 ■ La Vilette, 1990 ■ Nordlicht (Aurore boréale). 1992 ■ Kurzschluss (Court-circuit), 1993

Samedi 11 mars, 14h30 / Salle Garance Vendredi 17 mars, 14h00 / Petite salle

Barbut

Danemark, 6 min / 1994 / 35 mm / couleur Film sans paroles

Scénario et réalisation : Ole Askman Image: Steen Rønne, Ole Askman.

Henning Bendtsen Son: Jesner Bo

Montage: Ole Askman, Steen Rønne Production: Statens Filmcentral Vestergade 27

DK 1456 Copenhague K / Danemark Tel: (45 33) 13 26 86 / Télécopie: (45 33) 13 02 03

Distribution: Ophelia Film & Video Wilders Plads, Bygning J 1. DK 1403 Copenhague K / Danemark Tel / Télécopie : (45 31) 57 62 00

Sur l'ouverture du Barbier de Séville, un barbier dans sa petite boutique du centre de Copenhague, filmé en caméra cachée depuis la maison en vis-à-vis.

To the accompaniment of The Barber of Seville overture, a barber in his small shop in the centre of Copenhagen is filmed by a hidden camera placed in the house opposi-

Ole Askman

Né en 1939. Débute comme mécanicien radio en 1961. Puis, ingénieur du son de nombreux courts métrages danois et étrangers et d'un grand nombre de longs métrages danois. Il a fait ses débuts en 1968 comme metteur en scène en réalisant Capriccio, court métrage. Depuis, il a réalisé un nombre important de courts métrages et travaille depuis un an à un scénario de long métrage. A réalisé entre

■ Capriccio, 1968 ■ Denmark sets the table, 1969 ■ Motion, 1970 ■ Maelk det er mig, 1971 ■ Tarnet, 1973 ■ Danmark, 1974 ■ Russerne på Bornholm, 1987 ■ Con spirito / Om Carlo Zecchi, 1991

Vendredi 10 mars, 20h00 / Studio 5 Jeudi 16 mars, 14h30 / Salle Garance



Bichorai

Belgique. 60 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres français

Réalisation : Philippe de Pierpont

Image: Alain Marcoen Images Hi 8: Zorito Son: Philippe Sellier Montage: Philippe Boucq

Production: Dérives / Wallonie Image Production /

RTNB / RTBF

Dérives : 4 Quai Churchill B-4020, Liège / Belgique Tel : (32 41) 42 49 39 / Télécopie : (32 41) 42 66 98 **Distribution** : Wallonie Image Production

6, rue des Fories B-4020 Liège / Belgique

Tel: (32 41) 43 11 27 / Télécopie: (32 41) 43 07 29

En 1991, Philippe de Pierpont réalisait Birobezo, princes de la rue, dans lequel il faisait le portrait de six enfants qui vivaient en bande dans les rues de Bujumbura. Trois ans après, il retourne au Burundi, avec une caméra Hi 8 destinée aux enfants. Ils ont grandi, le groupe n'existe plus, chacun a pris son chemin. La ville aussi a changé suite aux premières élections libres, au coup d'état et aux massacres qui ont suivi. Pourtant la vie continue et c'est d'elle que parle le film. Pas d'images du conflit, juste les six enfants qui racontent leur vie quotidienne. Mais l'insécurité et la violence ambiantes imprègnent avec force les scénarios de leur imaginaire que Zorito met en scène avec sa caméra.

In 1991, Philippe de Pierpont made Birobezo, princes de la rue, in which he portrayed six children living in a gang in the streets of Bujumbura. Three years later, he returns to Burundi with a Hi 8 camera for the children. They have grown up, the gang has broken up and each has gone his own way. The town too has changed following the first free elections, the coup d'état and the ensuing massacres. Yet life continues and this is the subject of the film.

No images of the conflict, just the six children talking about their daily life. But the surrounding insecurity and violence forcefully pervade the scenes from their imagination which Zorito films with his camera.

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 cinéma avec Raoul Ruiz, puis stages de vidéo et de techniques de reportages. Egalement scénariste de bandes dessinées. A notamment réalisé:

- 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, Dessins d'un film
- Storyboard, 1990 Birobezo, princes de la rue, 1991 L'homme qui marche, 1992
- Mieux vaut être riche et Américain que pauvre et Burkinabé, 1993

Dimanche 12 mars, 17h30 / Salle Garance Jeudi 16 mars, 14h00 / Studio 5

Cantagalo Der Hügel zum singenden Hahn

Cantagalo / La colline au coq chanteur

Allemagne. 95 min / 1994 / 16 mm / couleur

sous-titres anglais

Scénario et réalisation : Thomas Keller,

Andreas Weiser Image: Thomas Keller Son: Calico Wendel Montage: Yvonne Loguens

Production: Perpetua Film / SWF Baden-Baden /

South-West channel

Perpetua Film: Reichenberger Straße 75

10999 Berlin / Allemagne

Tel: (49 30) 618 69 41 / Télécopie: (49 30) 612 37 46

Jorge Degas, musicien brésilien émigré au Danemark, retourne avec femme et enfants à Rio de Janeiro, dans la favela de Cantagalo, où il a passé toute sa jeunesse, et où habite encore sa famille, prisonnière d'un quotidien sans espoir qu'il ne pourrait plus supporter. Car ses soeurs, nièces et neveux sont pris dans le cercle implacable de la pauvreté, de la violence et de la criminalité qui ronge la « cité merveilleuse », derrière le décor extraordinaire où l'on entraîne les touristes. Par ses yeux, le film découvre ses proches, l'homme Alexandre derrière le chanteur Macarrao, l'homme Christiano derrière Processo, dealer de cocaïne à dix-huit ans, l'homme Marco Aurelio derrière M. mafieux et chef de bande.

Jorge Degas, a Brazilian musician who emigrated to Denmark, returns with his wife and children to Rio de Janeiro, back to the Cantagalo favela, where he spent all his youth and where his family still lives, captives of a desperate daily life which he could bear no longer. Because his sisters, nieces and nephews are caught in the vicious circle of poverty, violence and crime which plagues the « wonderful city », behind the extraordinary scenery shown to the tourists. Through his eyes, the film reveals those close to him. the man Alexander behind the singer Macarrao, the man Christiano behind Processo, the eighteen-year-old cocaine dealer, and the man Marco Aurelio behind M, a mafioso and ringleader.

Thomas Keller

Né en 1960 à Schweinfurt. De 1963 à 1980, vit à São Paulo. En 1980, retourne en Allemagne où il suit des études d'administration et de tourisme. Entre 1982 et 1985, il suit des cours à l'Ecole Publique d'Optique et de Photographie à Berlin. En 1985, il fonde Perpetua Film. Depuis, il travaille comme réalisateur radiophonique, cameraman (notamment avec Thomas Schadt et Helga Reidemeister), auteur et metteur en scène.

Andreas Weiser

Journaliste, musicien et auteur. Dès 1981, travaille en free-lance pour le SFB. Entre 1986 et 1993, fait de nombreux séjours au Brésil, d'où résultent de nombreuses réalisations radiophoniques.

Vendredi 10 mars, 17h30 / Salle Garance Jeudi 16 mars, 14h00 / Petite salle

Complaints of a dutiful daughter

Etats-Unis. 44 min / 1994 / 16 mm / couleur

Réalisation : Deborah Hoffmann Image : Frances Reid Musique : Marie Watkins

Montage: Jennifer Chinlund, Deborah Hoffmann

Production: Deborah Hoffmann 5569 Lawton Avenue

CA 94618, Oakland / Etats-Unis Tel : (1 510) 654 58 46 / Télécopie : (1 510) 658 47 83

Distribution: Women make movies 462 Broadway, Suite 500 NY 10013, New Yok / Etats-Unis Distribution pour l'Europe: Films Transit

402 East Notre Dame Montreal H2Y 1C8 / Canada

Tel : (1 514) 844 3358 / Télécopie : (1 514) 844 7298

« La première fois que ma mère m'a demandé « Mais quel est donc au juste notre lien de parenté ? », j'ai eu un vrai choc. Je n'ai pas su quoi dire. Je redoutais de dire simplement : « Je suis ta fille ». J'avais peur dans ce cas de la traumatiser si elle réalisait à quel point elle perdait la mémoire. » (Deborah Hoffmann)

Au-delà de la description de la progression de la maladie d'Alzheimer chez sa mère, et de l'évolution de ses réactions de fille devant l'irrémédiable jusqu'à une solution libératrice pour l'une et l'autre, la réalisatrice explore les relations familiales, le vieillissement, la mémoire et l'amour.

« The first time my mother asked me « How exactly is it that we're related? », I was really shocked. I didn't know what to say. I was ashamed to just say « I'm your daughter ». I was afraid that if I did, it would upset her terribly to realize that she had forgotten. » (Deborah Hoffmann)

The film chronicles the various stages of a mother's Alzheimer's disease and the evolution of a daughter's response to the illness, until an acceptance which is finally liberating for both mother and daughter. Ultimetaly, it is an exploration of family relations, ageing, the meaning of memory, and love.

Deborah Hoffmann

Travaille sur des documentaires dans la région de San Francisco depuis une douzaine d'années. Elle a notamment monté *The times of Harvey Milk,* Color adjustment, de Marlon Riggs, Ethnic notions, Men who molest, Common threads, Acting

Complaints of a dutiful daughter est sa première réalisation.

Lundi 13 mars, 17h00 / Studio 5 Vendredi 17 mars, 17h30 / Salle Garance

Coûte que coûte

France. 100 min / 1995 / 35 mm / couleur

Réalisation et image : Claire Simon Son: Dominique Lancelot Musique originale: Arthur H Montage: Catherine Quesmand Production: Les Films d'Ici / La Sept / Arte

Distribution: Les Films d'Ici 12, rue Clavel, 75019 Paris

Tel: (1) 44 52 23 23 / Télécopie: (1) 44 52 23 24

« Produire COÛTE QUE COÛTE! Sauver la boîte COÛTE QUE COÛTE! Même si on n'est pas payés tout de suite, continuer COÛTE QUE COÛTE!

Trouver de nouveaux clients COÛTE QUE COÛ-

De nouveaux fournisseurs COÛTE QUE COÛ-TE!

Le film raconte l'histoire d'une petite en-treprise, toute jeune, où l'on fabrique des plats cuisinés pour les grandes surfaces. Le patron et les employés mènent la guerre économique avec les moyens du bord. » (Claire

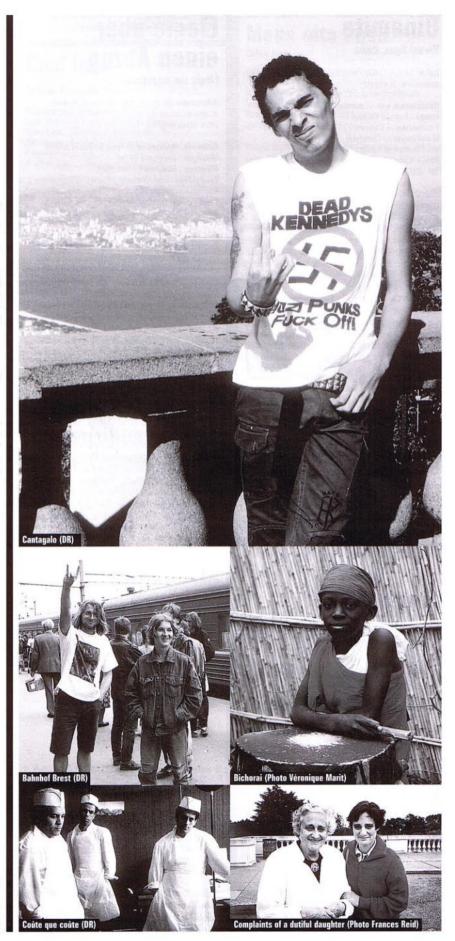
« Produce at all costs! Save the company at all costs! Even if we are not paid immediately, keep going at all costs!
Find new customers at all costs!
New suppliers at all costs!

The film relates the story of a small, very young, company which prepares ready-toserve dishes for supermarkets. The director and the employees engage in economic warfare with all the means at their disposal. » (Claire Simon)

Claire Simon

A notamment réalisé :

- Madeleine, 1976 Tandis que j'agonise, 1980 ■ Barres, barres, 1984
- La police, 1988 Les patients, 1989 Scènes de ménage, 1991 Récréations, 1992



Samedi 11 mars, 20h30 / Salle Garance Mercredi 15 mars, 13h00 / 14 Juillet Beaubourg Mercredi 15 mars, 16h00 / 14 Juillet Beaubourg



Dinamite

Nuraxi figus, Italia

Italie, 54 min / 1994 / vidéo Beta / couleur sous-titres français

Réalisation, son et montage : Daniele Segre Image: Franco Robust Production: I Cammelli / CGIL Nazionale

Distribution: I Cammelli Via Cordero di Pamparato 6 10143, Turin / Italie

Tel: (39 11) 74 79 48 / Télécopie: (39 11) 77 10 438

Nuraxi Figus, Sardaigne. Par quatre cents mètres de fond, à la seule lumière des lampes frontales des casques, avec la menace de la dynamite, un mois avec les mineurs de la CarboSulcis en grève : l'Eni, organisme d'état propriétaire, souhaite se défaire de la seule mine de charbon encore exploitée en Italie, et les hommes, comme leurs pères avant eux, luttent pour sauver leur travail. Mais en faisant le film, ils donnent une autre dimension à leur parole pendant cette grève : « Nous, mineurs communicants, nous voulons dire qu'il est urgent de se donner un élan, de reprendre un chemin interrompu, de se faire reconnaître... Notre dignité est en jeu, et nous sommes sûrs de pouvoir vaincre. »

Nuraxi Figus, Sardinia. Four hundred metres underground, the only light is that which comes from the lamps on their helmets, the threat of dynamite, a month with the CarboSulcis miners on strike: the Eni, the state owning organisation, wants to get rid of the only coal mine still exploited in Italy, and the men, like their fathers before them, are struggling to save their jobs. Yet this film enables them to give another dimension to what they say during the strike : « We are miners who communicate; we want to say that we urgently need to boost our morale, to resume the steady march and to win respect... Our dignity is at stake, and we are certain of victory. »

Daniele Segre

Né en 1952. Commence à faire de la photo en 1972, puis devient professionnel. Cinéaste depuis 1976. En 1981, il fonde I Cammelli, société de production. Il travaille beaucoup pour la télévision. A notamment réalisé :

■ Perché droga, 1976 ■ Il potere dev'essere bianco-nero, 1978 Testadura, 1983 ■ Vite di ballatoio, 1984 ■ Manila Paloma Blanca, 1992 Crotone, Italia, 1993

Elegie über einen Abzua

Élégie sur un retrait

Allemagne, 28 min / 1994 / 35 mm / couleur et noir et blanc sous-titres anglais

Scénario, réalisation et image : Frank Müller

Musique: Bernhard Pröve Montage: Stephan Krumbiegel.

Production: FilmAkademie Baden-Wuerttemberg

Mathildenstrasse 20

71638, Ludwigsburg / Allemagne

Tel: (49 7141) 96 91 03 / Télécopie: (49 7141) 96 92 98

Alors qu'il marque la fin d'une époque, le retrait des centaines de milliers de militaires qui constituaient les troupes d'occupation en Allemagne est passé presque inaperçu. Ce départ, l'un des plus grands exercices de stratégie de l'histoire récente, est indissociable du changement radical des forces politiques en Europe. Le retrait des Américains de leur base en Bade-Wurtemberg, parallèlement à celui des Russes qui quittent l'Allemagne de l'Est, ne laisse de la guerre froide ni vainqueurs ni vaincus. Le film reflète les interrogations et les incertitudes de cette situation.

One of the largest military exercises in history takes place in Germany, almost unnoticed - the drawdown of hundreds of thousands of American and Russian soldiers. The drawdown is accompanied by a radical change of political structures in Europe. The film reflects the irritations and uncertainties under the new political circumstances. The American drawdown in Baden-Wuerttemberg is shown in contrast to the Russian drawdown in Eastern Germany - without winners, because the Cold War knew only losers on all sides. The departure of the occupation forces marks the end of an era.

Né en 1966 à Eindhoven. Etudes universitaires aux Etats-Unis. Assistant cameraman pour la télévision. Etudes de cinéma à la FilmAkademie Baden-Wuerttemberg depuis 1991. A réalisé :

■ Schwarzwaldhochstraße, 1993

Family business

Grande-Bretagne. 36 min / 1994 / 16 mm / couleur

Réalisation et image: Sarah Cole Son: Alison Millar

Montage: Sarah Cole, Mary Finlay

Production: National Film and Television School Beaconsfield Studios / Station Road

HP9 1LG, Beaconsfield / Bucks / Grande-Bretagne Tel: (44 494) 671 234 / Télécopie: (44 494) 674 042

En 1920, Nino Monti quittait la Sicile pour l'Amérique sans un sou en poche. Il avait dix-sept ans. Il allait travailler quarante ans sur les docks de Philadelphie, faire des heures supplémentaires, économiser pour tout laisser à son fils Sam. Sam règne maintenant sur une affaire prospère, il a réalisé les rêves de réussite de son père. Mais il approche de l'âge de la retraite, et se désole de ne voir personne dans la famille, surtout pas sa fille Valérie, manifester d'intérêt pour lui succéder à la tête de son entreprise de pompes funèbres...

Nino Monti left Sicily in 1920 and came to America with nothing. He was seventeen. He worked in the docks of Philadelphia for 42 years, often doing working double shifts, so that he could give everyhing to his son, Sam. Sam now runs a flourishing funeral business and has fulfilled his father's dreams. But he is nearing retirement and there is noone to take over the business. Valerie, his daughter, would rather do other things.

Née en 1964 en Angleterre. Etudie l'anthropologie à Cambridge. MA d'Anthropologie Visuelle à Manchester. En 1990, entre à la NFTS où elle réalise de nombreux courts métrages, parmi les-

■ Why Wear White ?, 1989 ■ St Paul's

Dimanche 12 mars, 17h30 / Salle Garance Jeudi 16 mars, 14h00 / Studio 5

Samedi 11 mars, 14h00 / Studio 5 Lundi 13 mars, 20h30 / Salle Garance Samedi 11 mars, 17h00 / Studio 5 Mercredi 15 mars, 20h30 / Salle Garance

Father, son and holy war

Inde. 120 min / 1994 / 16 mm / couleur sous-titres anglais

Réalisation, image

et montage : Anand Patwardhan Son : Pervez Merwanji Production : Anand Patwardhan

27 Lokmanya Tilak Colony Marg, Street n°2

Dadar, 400014, Bombay / Inde

Tel: (91 22) 414 37 82 / Télécopie: (91 22) 414 29 46

« Au départ il s'agissait d'un film contre la violence entre communautés en Inde. Pendant les sept ans qu'a demandés sa réalisation, m'est apparue de façon de plus en plus nette l'évidence d'un lien entre la religion, la violence et l'identité masculine. Le film fait l'hypothèse qu'une des clés psychologiques expliquant la violence contre l'autre réside dans le manque de confiance en soi que peuvent ressentir les hommes, et qui résulte luimême inévitablement de la façon dont s'est construite la notion d'identité masculine. » (Anand Patwardhan).

La première partie *Trial by fire*, construite autour de la symbolique du feu, explore en particulier le *sati*, ou sacrifice de la veuve sur le bûcher de son mari, et les incendies criminels qui ont ravagé Bombay en 1993. La seconde, *Hero pharmacy*, montre comment, dans le contexte ancien de la haine entre hindouistes et musulmans, le besoin de se révéler « des hommes » provoque le passage à la violence.

« Father, Son and Holy War began as a film about communal violence in India. In the seven years it took to complete, the connection between religion, violence and male identity became increasingly apparent. The film explores the possibility that a key to the psychology of violence against the other lies in male insecurity, itself a product of the very construction of manhood. » (Anand Patwardhan) The first part, Trial By Fire, based on the symbolism of fire, examines in particular the sati, or sacrifice of the widow on her husband's pyre, and the criminal fires which devastated Bombay in 1993.

The second part, Hero pharmacy, shows how, in the former context of the hatred which Hindus and Moslems felt for each other, the need to prove oneself to be « a man » drives men to violent acts.

Anand Patwardhan

Né en 1950. Etudie la littérature anglaise, la sociologie et les communications. Participe au mouvement d'opposition à la guerre du Viet-Nam, puis à divers mouvements civiques : projet de développement et d'éducation dans l'Inde Centrale, mouvement anti-corruption, mouvements pour les droits démocratiques, pour le droit au logement. A notamment réalisé :

■ Business as Usual, 1971 ■ Waves of Revolution, 1974 ■ Prisoners of Conscience, 1978 ■ A Time to Rise, 1981

■ Bombay our City, 1985 ■ In Memory of Friends, 1990 ■ In the Name of God, 1992

Vendredi 10 mars, 20h00 / Studio 5 Jeudi 16 mars, 14h30 / Salle Garance

Femminielli

Italie. 77 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres français

Réalisation : M. Buono, C. Fornari, P. Riccardi

Image : Franco Giorgio Son : Alberto Pirelli

Montage: Silvio Baglivo, Cinzia Brezza, Pierluigi

Caso, Roberto Crescenzi Production : Aleph Film / RAI 2 Distribution : Aleph Film Via Durazzo 28, 00195, Rome / Italie

Tel: (39 6) 32 52 137 / Télécopie: (39 6) 37 24 976

« Femminiello est un mot napolitain qui exprime tous les aspects de l'homosexualité. L'histoire que nous racontons est justement celle d'un groupe de femminielli, une histoire qui se déroule sur dix ans. C'est aussi notre histoire avec eux, avec leurs fêtes privées, les mariages, la prison, la mort. Tout commen-ce une nuit de 1982, sur un trottoir derrière la place Garibaldi, au cours du tournage d'un documentaire pour la télévision. A partir de ce jour-là, peu à peu, nos vies ont commencé à se recouper. Le documentaire était fini, mais ils continuaient à nous rechercher comme nous les recherchions. Un coup de fil pour nous signaler une fête de carnaval, un pèlerinage, un décès, et nous partions filmer. D'abord en 16 mm, puis en BVU, puis en Betacam. Tout ceci pendant onze ans, jusqu'à ce que, l'an dernier, nous comprîmes que nous pouvions mettre un point final, que les histoires [de la Pollera, Moira, Barbara « Sandy Show »...] étaient arrivées à leur terme. » (M. Buono, C. Fornari, P. Riccardi)

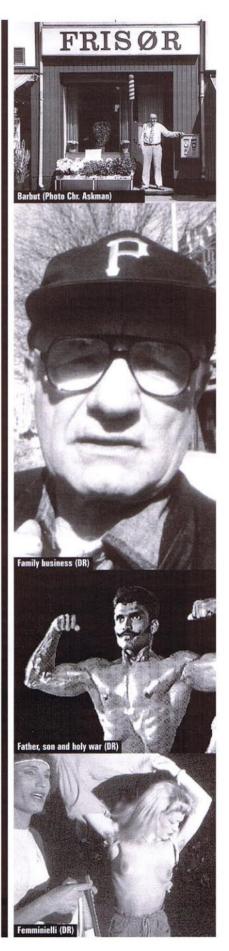
« Femminiello is a Neapolitan word denoting all facets of homosexuality. The story which we recount is precisely that of a group of femminielli, a story spanning a period of ten years. It is also the story of what we lived with them, at their private parties, at weddings, in prison and faced with death. It all started one night in 1982, on a pavement behind the piaz-za Garibaldi, while we were shooting a documentary film about them for television. From that day on, our paths began to interweave. The TV film was finished, but they wanted to remain in contact with us, as we did with them. They would call us up to let us know about different events, a carnival party, a pilgrimage or a death, and we went to film them. First of all, on 16 mm film, then using BVU and later Betacam. This continued on for eleven years, until last year when we understood that we could finally complete the film, as their adventures (those of the Pollera, Moira, Barbara « Sandy Show »...) had drawn to a close. » (M. Buono, C. Fornari, P. Riccardi)

Michele Buono, Carmine Fornari, Piero Riccard

Nés respectivement en 1956, en 1951 et 1954. Ils fondent en 1980 l'Aleph Film, société de production cinétélévisuelle qui a produit des reportages pour la RAI, le long métrage *L'ami arabe* de C. Fornari, des vidéoclips. Parmi les productions RAI:

- Rock dall'est, 1982 Ancona gli emigranti della boxe, 1982 ■ Messaggi speciali, 1984
- Ciavkini, 1987 Minitel e videotel, 1988
- Clausura, 1989 Il boss, 1993 Storie di Karima, 1994

Lundi 13 mars, 14h30 / Salle Garance Vendredi 17 mars, 17h00 / Studio 5





Fin de siglo

Belgique. 54 min / 1994 / 35 mm / couleur sous-titres français

Réalisation: Marilyn Watelet, Szymon Zaleski

Scénario: Szymon Zaleski Image: Jean-Claude Neckelbrouck Son: Thierry Massin

Montage : André Delvaux Production: Paradise Films / RTBF.

Unité Documentaire

Distribution: Paradise Films 29 rue de la Sablonnière B-1000, Bruxelles / Belgique Tel: (32 2) 218 60 44 / Télécopie: (32 2) 219 48 26

En ces temps de « période spéciale » résultant de l'écroulement du camp socialiste et du blocus américain, Fin de Siglo, le grand magasin de La Havane, ne fait pas exception aux problèmes de Cuba. « Si quelqu'un veut acheter une chemise, il faut lutter pour qu'elle soit dans notre magasin. Et s'il n'y a pas de chemise, faisons en sorte que le client se sente bien », dit Alfredo, le directeur. L'institution a mis en place une organisation modèle, destinée à gérer au mieux les difficultés d'un approvisionnement hypothétique et les attentes des acheteurs. A chaque étage, sa clientèle. Devant les rayons dégarnis, les vendeuses expliquent les arcanes du dispositif de rendez-vous et de coupons grâce auquel travailleurs méritants et jeunes mariés pourront se procurer les quelques articles proposés. Dans le fonctionnement quotidien, à travers réunions syndicales et assemblées du personnel, se dessinent les rapports créés par le système, et les tensions nouvelles qui se font jour dans la société cubaine.

During the « special period » following the collapse of the Socialist camp and the American embargo, Fin de Siglo, the department store in Havana, is a typical illustration of Cuba's problems. « If there aren't any shirts in stock, we have to see to it that the customer is properly looked after », says Alfredo, the director. The establishment has created an exemplary system to deal, as best it can, with the problems of hypothetical supplies and customers' expectations. Standing among the empty shelves, the shop assistants explain the mysteries of the appointment and coupon system, thanks to which deserving workers and young married couples will be able to acquire the few articles available.

The day-to-day running of the store and the trade-union and personnel meetings help give the picture of the relationships created by the system and the new tensions generated within Cuban society.

Née à Bruxelles en 1948. De 1969 à 1978, scripte à la Radio-Télévision belge. En 1975, fonde avec Chantal Akerman la société coopérative Paradise-Films.

Szymon Zaleski

Né à Lodz en 1952. Nombreux séjours à Cuba entre 1963 et 1968. Etudes à l'Insas puis auTNS. A réalisé :

■ Vocations, 1989

Samedi 11 mars, 17h30 / Salle Garance Mercredi 15 mars, 18h00 / 14 Juillet Beaubourg Mercredi 15 mars, 21h00 / 14 Juillet Beaubourg

Fine pena mai

Grande-Bretagne / Italie. 90 min / 1994 / 16 mm / couleur sous-titres anglais

Réalisation: Enrica Colusso

Image: Enrica Colusso, Kieran McGuigan Son: Antonio Barba, Aslak Mildh Montage: Lucia Zucchetti, Enrica Colusso Production: National Film and television school /

Meta Film / RAI

Distribution: National Film and television school NFTS: Beaconsfield Studios / Station Road HP9 1LG, Beaconsfield / Bucks / Grande-Bretagne Tel: (44 494) 671 234 / Télécopie: (44 494) 674 042

C'est le temps de Noël, et il fait beau sur l'île d'Elbe. Mais derrière les barreaux rien ne change pour les détenus de Porto Azzurro,

Le régime ordinaire semble supportable à Porto Azzurro : il autorise visites, réunions et discussions, dîners en commun et pratique des arts ; les gardiens, quoique sérieux, sont compréhensifs. Mais pour les condamnés à perpétuité, prisonniers politiques pour la plupart, la privation de liberté se double d'une privation totale d'espoir. Les périodes de permission de plusieurs semaines avec la famille sont d'une certaine façon une torture morale insupportable, car chaque retour à la vie « normale » accuse le drame du « jamais plus ».

De récentes évolutions de la loi pénale autorisent malgré tout une prochaine ouverture, et les hommes que l'on suit dans le film réapprennent à rêver. Rêver par exemple de quitter l'île d'Elbe pour la solitude d'une cabane dans les Pouilles...

It is Christmas, and the weather on the island of Elba is fine. But behind the prison bars, nothing has changed for the inmates of Porto Azzuro, or so little ...

The normal prison regulations in Porto Azzurro seem bearable enough: they allow for visits, meetings and discussions, eating together and artistic activities: the prison warders, though serious, are understanding. But for those who are serving life sentences, mainly the political prisoners, their loss of freedom is coupled with complete loss of hope. For them, periods of leave, when they spend several weeks with their families, are like unbearable bouts of moral torture, as returning to « normal » life only serves to accentuate the dramatic realization that they will never be free.

In spite of everything, recent changes in criminal law vouch for a more open-minded attitude to incarceration in the near future, and the men we see in the film are relearning how to dream. To dream, for example, of leaving the island of Elba to live alone in a hut in the Puglia region ...

Née à Rome en 1962. Assistante de production sur des documentaires télévisés en Italie. Etudes en France à l'université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3) et avec Jean Rouch. A réalisé :

Just a Matter of Faith

Samedi 11 mars, 14h00 / Studio 5 Lundi 13 mars, 20h30 / Salle Garance

Great Longstone

Grande-Bretagne. 17 min / 1994 / 16 mm / noir et blanc

Réalisation: Fiona Adams Image: Simon Poutter Son: Graham Porter Montage: Maggie Bowler Production: Norman Lochart Top Left Flat, n° 2, Hayburn Crescent

Partick Hill, G11 5AY, Glasgow / Grande-Bretagne

Tel: (44 41) 334 80 49

Disitribution: The British Council 11 Portland Place, W1N 4EJ Londres,

Grande-Bretagne Tel: (44 71) 930 84 66

Peinture impressionniste de Great Longstone, Derbyshire. Au cœur du village, au café-épicerie ou à la boucherie, les gens passent, se rencontrent, échangent les nouvelles. Charme éternel de la campagne anglaise : des photographies anciennes à l'aspect actuel du village, rien ou presque n'a changé. Mais des bribes de conversation évoquent l'évolution des différents intérêts ou soucis des habi-

An impressionist painting of Great Longstone in Derbyshire. In the centre of the village, at the café-grocery shop and at the butcher's, the people pass by, meet and exchange news. The eternal charm of the English countryside: old photographs showing the village as it appears today, nothing or virtually nothing has changed. But snatches of conversation evoke the evolution of the inhabitants different interests and concerns.

Diplômée de la Northern Media School. A débuté comme photographe, puis travaillé comme producteur de clips à Londres, puis sur diverses productions. Un film avec BBC Scotland est en cours de réalisation. A jusqu'ici réalisé

■ Ruby Grierson, Re-Shooting History, 1994

Dimanche 12 mars, 14h30 / Salle Garance Jeudi 16 mars, 20h00 / Studio 5

0

L'Île noire

Belgique. 52 min / 1994 / 35 mm / couleur sous-titres français

Réalisation : Rob Rombout Image : Louis Philippe Capelle Son : Philippe Sellier

Montage : Adriana Moreira de Oliveira Production : Nota Bene / Wallonie Image Production / RTBF / BRTN / Galatée Films Nota Bene : 25 rue Major René Dubreucq

1050, Bruxelles / Belgique

Tel: (32 2) 511 04 39 / Télécopie : (32 2) 511 04 39

Distribution: Wallonie Image Production

6, rue des Fories B-4020 Liège / Belgique

Tel: (32 41) 43 11 27 / Télécopie: (32 41) 43 07 29

Aujourd'hui en Mer du Nord, près de soixante mille personnes vivent off-shore.

A bord de la plate-forme pétrolière F. G McClintock, quatre-vingts hommes et une seule femme travaillent sept jours sur sept dans un environnement hostile, dans un espace limité, où les distractions sont rares et peu de place laissé aux états d'âme. Le film montre le rôle de chacun et les tâches parfaitement définies ; il observe leurs gestes, leur routine, leur silence. Il les écoute aussi, dire la difficulté de sauvegarder la vie de famille, d'assumer les passages de la vie « normale » à ces épisodes de huis clos plusieurs semaines d'affilée, et expliquer pourquoi ils continuent, quoique les compensations financières soient moins avantageuses que par le passé, en ces temps de crise économique où le chômage menace. Pendant ce temps-là, le bateau de sauve-

Pendant ce temps-là, le bateau de sauvegarde tourne inlassablement autour de la plate-forme pour assurer la sécurité de l'équi-

Today, there are about sixty thousand people living off-shore in the North Sea. On the F.G. McClintock oil rig, eighty men and one woman work seven days a week in a hostile environment and in a restricted area, with few recreational activities and little room for moodiness. The film shows the roles played by each person, how tasks are defined down to the last detail, and it observes their ges-tures, their routines and their silence. We hear them talking about the problems of continuing family life and accepting the transition from « normal » life to these episodes cut off from the world, as well as explaining why they carry on, despite salaries not being as good as they were, in these times of economic crisis with the threat of unemployment.

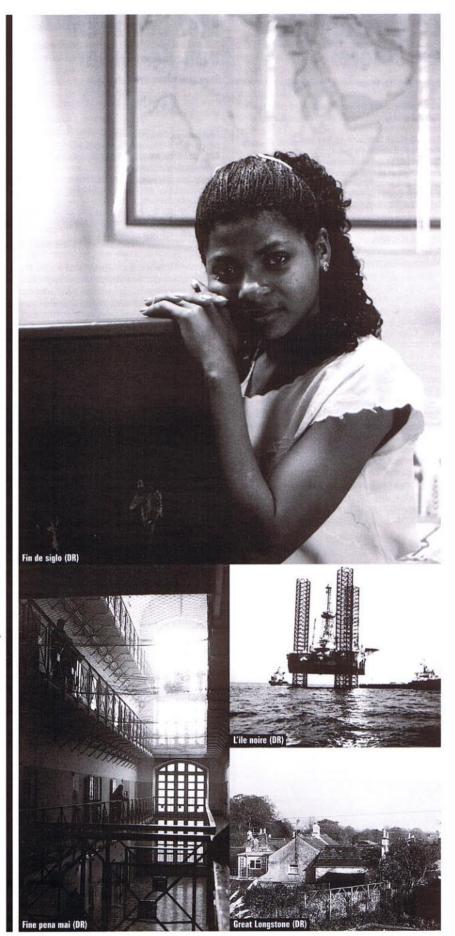
Meanwhile, the stand-by vessel circles tirelessly around the rig ready to come to the rescue in case of accidents...

Rob Rombout

Né le 8 juillet 1953 à Amsterdam. Professeur à l'Insas, à St Lukas et à Paris VIII. A réalisé :

- Le pouvoir d'achat des chômeurs, 1983
- L'homme qui en disait trop, 1985 Pas de cadeau pour Noël, 1986 ■ Entre deux tours, 1987 ■ Nord Express, 1990 ■ Transatlantique, Queen Elizabeth 2, 1992

Samedi 11 mars, 17h30 / Salle Garance Mercredi 15 mars, 18h00 / 14 Juillet Beaubourg Mercredi 15 mars, 21h00 / 14 Juillet Beaubourg





La Liberté en colère

Canada, 73 min / 1994 / 16 mm / couleur

Réalisation: Jean-Daniel Lafond

Scénario: Jean-Daniel Lafond, Francis Simard

Image: Martin Leclerc

Son: Jacques Drouin, Yves Gendron

Montage: Babalou Hamelin

Musique et chansons originales : P. Latraverse Production et distribution : Office national

du film du Canada

3155 Côte de Liesse H4N 2N4 Saint Laurent / Québec Tel: (1 514) 283 9805 / 06 / Télécopie: (1 514) 496 1895

« Dans les années 60, Vallières et Gagnon étaient des héros et leurs deux noms étaient tellement associés que l'on croyait parfois que Vallières-Gagnon n'était qu'une même personne. [...] Ils symbolisaient la liberté de pen-sée que l'on respectait, honorait même, que l'on admirait également dans le courage et la détermination que cela suppose. [...] Mais au début des années 70, la politique les sépare ; l'un, Charles Gagnon choisit « la voie dure » du marxisme-léninisme, l'autre, Pierre Vallières « la voie pure » de la contre-culture. [...] Séparés pendant vingt ans, comme des frères ennemis, peut-on imaginer qu'ils se retrouvent aujourd'hui autour des mêmes convictions concernant le pays à faire ? La rencontre réelle des deux personnages principaux va s'articuler initialement autour de l'entrée en scène de trois autres personnages. A leur façon, Francis Simard et Robert Comeau demandent des comptes, mais surtout ils parlent au présent, et c'est au nom des enjeux actuels du Québec qu'ils convoquent ceux qui furent leurs héros et qu'ils leur demandent de rompre leur silence. Le troisième personnage est *interprété* par Plume Latraverse. [...] » (Jean-Daniel Lafond)

« In the sixties, Vallièreres and Gagnon were heroes and their names were closely knit. (...) The kind of free-thinking they symbolised was respected, even esteemed. (...) Yet, at the beginning of the seventies, politics drove them apart, as one of them, chose « the hard line » of Marxist-Leninism and the other, the « pure line » of the counter trend. (...) After living separate existences, like feuding brothers, for twenty years it is difficult to imagine them reunited today, sharing the same convictions on how to build the country's future? The actual encounter of the two main characters hinges on the appearance of three others. Francis Simard and Robert Comeau are speaking about the present. It is because of the current problems facing Quebec, that they call on their former heroes and ask them to break their silence. The third one is played by Plume Latraverse. (...) » (Jean-Daniel Lafond)

Jean-Daniel Lafond

Né en France en 1944. Professeur de philosophie. Puis travaille pour la radio et le cinéma. A réalisé : ■ Les traces du rêve, 1986 ■ Le voyage au bout de la route ou la ballade du pays qui attend, 1987 ■ Le visiteur d'un soir, 1989

■ La manière nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant, 1991 Tropique Nord, 1994

Mercredi 15 mars, 17h30 / Salle Garance Samedi 18 mars, 13h00 / 14 Juillet Beaubourg Samedi 18 mars, 16h00 / 14 Juillet Beaubourg

Met een zoen van de leraar

Avec un baiser du professeur

Pays-Bas, 94 min / 1994 / 35 mm / couleur sous-titres annlais

Réalisation : Barbara den Uvl Image: Brigit Hillenius, Jaap Veldhoen Son : Jac Vleeshouwers, Tom d'Angremond

Montage: Jan Ketelaars

Production: Vara / Van der Hoop Films productions Van der Hoop straat 84 bis 1051 VI Amsterdam / Pays-Bas

Tel: (31 20) 682 99 82 / Télécopie: (31 20) 688 14 34

Distribution: Cinemien Entrepotdok 66 1018 AD Amsterdam / Pays-Bas

Tel (31 20) 627 9501 / Télécopie : (31 20) 620 9857

Le lycée Mondriaan à Amsterdam a été l'un des premiers établissements secondaires des Pays-Bas à faire le choix délibéré d'adapter sa politique à l'affluence croissante d'élèves issus de familles immigrées, essentiellement turques ou marocaines. Mais en dépit de ces efforts, les résultats peuvent être décevants, car il n'est pas facile de combler le fossé qui existe entre la culture d'origine et le mode de vie aux Pays-Bas. Une question qui se pose de façon plus aiguë pour les jeunes filles, souvent fortement dépendantes du milieu familial, et qui se manifeste par exemple par les nombreuses discussions autour du port du foulard islamique. La réalisatrice a elle-même enseigné dans ce lycée, alors essentiellement fréquenté par des élèves hollandais, et montre un nouveau contexte dans lequel les matières scolaires ne représentent qu'une partie du travail, car le suivi personnalisé de chaque élève est un des points forts de l'équipe péda-

The Mondriaan high school in Amsterdam was one of the first Dutch secondary schools which deliberately chose to adapt its policy to cater for the increasing influx of pupils from mainly Turkish and Moroccan immigrant families. But, in spite of these efforts, results can be disappointing, as bridging the gap between the original culture and the Dutch way of life is no easy task. This question affects more accutely young girls, and is strongly felt, for example, in the numerous discussions about wearing the Islamic headscarf. The filmma-ker was herself a teacher at the high school . She shows how her former colleagues cope with the new context in which academic subjects constitute only a part of the work in hand, since the individual attention given to each pupil is on of the teaching staff's strong points.

Barbara den Uyl

Née en 1949 à Amsterdam. Études de hollandais. Cours d'art dramatique et de mise en scène. Après 5 années d'enseignement, elle rejoint le collectif de films The Amsterdam City Journal. A réalisé : ■ Chaos in de rechtsstaat , 1981 ■ Hoeveel uur u naar school ?, 1983 Waar de ratten koning zijn, 1985 ■ Onder het plaveisel, 1987 ■ Dagboek van het vergeten, 1989 ■ In naam der wet, 1991 ■ Poco Mosso, 1993

Mercredi 15 mars, 14h30 / Salle Garance Samedi 18 mars, 17h00 / Studio 5

Mineros

Colombie, 24 min / 1994 / 16 mm / couleur sous-titres anglais

Réalisation : Erwin Göggel

Scénario, image et montage : Carlos Gaviria Son: Carlos Gaviria, Erwin Göggel, Luis Gonzalez Production et distribution : Mugre al Ojo A. Aereo 51923 Santafe de Bogota / Colombie Tel: (57 1) 292 41 00 / Télécopie: (57 1) 292 52 31

Suesca, village indien des Andes. Depuis que la société propriétaire a retiré ses capitaux et fermé la mine de charbon, qui, presque épuisée, n'était plus rentable, les anciens employés, redevenus petits paysans, continuent pour survivre à extraire artisanalement le charbon par les techniques traditionnelles, dans des conditions d'extrême insécurité et pour des résultats dérisoires. Mais, dans les difficultés de la vie quotidienne, ils gardent une dignité distanciée et lucide.

Suesca, an Indian village in the Andes. The owning company has withdrawn its capital and closed the local coal mine, which, nearly exhausted, had ceased to be profitable. The former employees have returned to their village existence, and to survive, they continue to extract the coal using traditional methods, in highly unsafe conditions and with pitious results. Yet, despite their daily hardship, they retain a lucid dignity.

Diplôme de mise en scène de la Schauspiel Akademie Zürich en 1976. Depuis 1977, il a travaillé comme producteur, acteur, cameraman ou réalisateur de plusieurs court-métrages documentaires ou de fiction.

Samedi 11 mars, 14h30 / Salle Garance Vendredi 17 mars, 14h00 / Petite salle

My vote is my secret

Chroniques sud-africaines, 1994

Afrique du Sud / France. 95 min / 1995 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres français

Réalisation: Julie Henderson, Thulani Mokoena,

Donne Rundle

Coordination : André Van In Montage : Aurélie Ricard

Production: JBA Production / Direct Cinema Workshop / La Sept-Arte / Périphérie Distribution: JBA Production 37, rue de Turenne 75003 Paris / France

Tel: (33 1) 48 04 84 60 / Télécopie: (33 1) 42 76 09 67

1991 : Nelson Mandela est libéré et l'apartheid aboli. L'Afrique du Sud entre dans une nouvelle phase de son histoire. Après une période d'euphorie, les tensions s'exacerbent à nouveau. C'est dans ce climat que se préparent les premières élections auxquelles sont conviées pour la première fois toutes les composantes de la population sud-africaine le 27 avril 1994.

Trois cinéastes du Direct Cinema Workshop décident de suivre l'événement dans cinq espaces différents, soit dans l'ex-Bophutatswana après la chute prémonitoire de Mangope, à l'intérieur d'un hostel base du parti Inkhata dans les environs de Johannesburg, dans un atelier de couture où se côtoient noires et métisses, dans une petite école de campagne pour les enfants des ouvriers agricoles noirs, au cœur de grandes exploitations tenues par des propriétaires blancs extrémistes, et enfin au côté du jeune Fodo, véritable porteparole de l'ANC à Kagiso Township.

Un regard unique, loin des images traditionnelles, sur l'intense émotion soulevée par ce vote historique.

« My vote is my secret, my darling », nous dit « little Lizzie » avec un clin d'oeil complice, car chacun sait dans l'atelier de couture où elle travaille pour qui elle va voter.

1991: Nelson Mandela is released and apartheid abolished. South Africa enters a new phase in its history. After a period of euphoria, the situation again becomes tense. This is the climate in which preparations are made for the first elections on 27 April 1994 which involve for the first time all the different populations.

Three filmmakers from the Direct Cinema Workshop decide to follow the event in five different places, in ex-Bophutatswana, inside a hostel serving as the Inkhata party's base, in a garment factory where black and coloured women work together, in a small country school for black farm labourers' children, in the heart of the farmlands owned by extremist whites, and lastly, along with young Fodo, the ANC's unequivocal spokesman in Kagiso Township.

« My vote is my secret, my darling » says « little Lizzie » with a knowing wink because, in the garment factory where she works, each of the women knows who she is going to vote for.

Dimanche 12 mars, 14h00 / Studio 5 Vendredi 17 mars, 20h30 / Salle Garance

Nachtschicht

Travail de nuit

Suisse. 18 min / 1994 / 16 mm / couleur Film sans paroles

Réalisation et montage : Matthias Bürcher

Image : Ueli Nüesch Son : Bastien Moeckli Production : Ecal / Davi

46 rue de l'industrie CH-1030 Bussigny / Suisse Tel : (41 21) 702 92 22 / Télécopie : (41 21) 702 92 09

Distribution: Matthias Bürcher 10, Chemin des Aubépines CH-1004, Lausanne / Suisse Tel et télécopie: (41 21) 646 37 91

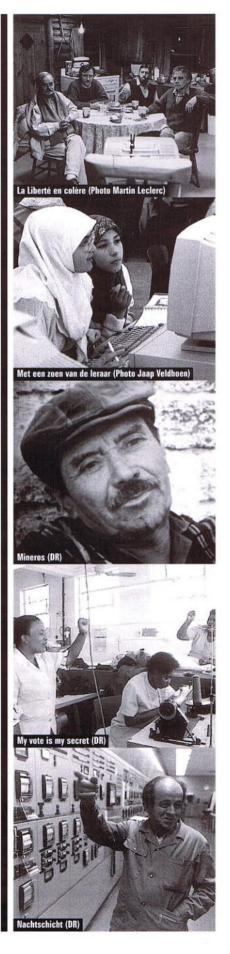
Depuis vingt-quatre ans, Joseph Erpen effectue la surveillance de nuit dans une usine chimique du Valais : fascination du décor du grand vaisseau silencieux, langage des lumières, routine des gestes, attente...

For twenty four years, Joseph Erpen has been night watchman in a chemical factory in Valais: the fascinating setting of a huge and silent vessel, the language of lights, routine gestures, waiting...

Matthias Bürcher

Né en 1965 à Zürich. Diplôme de réalisateur de la DAVI. Assistant-monteur et script. A réalisé :

- Bateau, 1990 Rose, 1991
- Un ange passe, 1993



Samedi 11 mars, 20h30 / Salle Garance Mercredi 15 mars, 13h00 / 14 Juillet Beaubourg Mercredi 15 mars, 16h00 / 14 Juillet Beaubourg



Ngor, l'esprit des lieux

Sénégal / France. 91 min / 1994 / 35 mm / couleur sous-titres français

Réalisation: Samba Félix Ndiaye Image: Long Lev, Bara Diokhane Son: Alioune Badara Cissoko Montage: Jean-Pierre Sanchez

Production : Almadies Films / Cap vert production /

Praximage

Almadies Films : 78 rue d'Aguesseau

92100 Boulogne / France

Tel: (331) 46 03 43 12 / Télécopie: (331) 46 03 49 48

Distribution: KS Visions

20 rue d'Aumale 75009 Paris / France

Tel: (33 1) 42 80 69 57 / Télécopie: (33 1) 42 80 19 15

« L'urbanisation de Dakar, de la fin de la seconde guerre mondiale à l'indépendance du pays en 1960, a complètement destructuré les anciens quartiers de la ville.

L'agglomération galopante a digéré peu à peu tous les quartiers traditionnels (Médina, Ouakam, Yoff,...), dont la population était majoritairement Lébou.

Les Lébous, fondateurs de la ville de Dakar et propriétaires terriens de la presqu'île du Cap vert, ont été les premières victimes de

cet urbanisme.

Ngor est actuellement le seul village rescapé, qui a su résister et s'opposer au tracé des urbanistes, grâce à une organisation sociale stable et l'emplacement de son site imprenable à l'extrême ouest de la presqu'île.

L'esprit des lieux est une chronique qui nous plonge dans le quotidien et l'intimité des habitants de Ngor, pour nous révéler quelques secrets de cette résistance acharnée... »

(Samba Félix Ndiaye)

« The urban development in Dakar, from the end of the Second World War until the country's independence in 1960, completely dislocated the city's old districts.

This unbridled development has gradually eaten up all the traditional districts (Medina, Ouakam, Yoff...), which were mainly inhabited by the Lebu.

The Lebu tribe, landowners from the Cap Verdi peninsula and founders of Dakar, are the worst hit by this urbanization.

Ngor is now the only village left intact, having succeeded in resisting and countering the town planners' projects, thanks to its stable social organization and its impregnable location in the far west of the peninsula.

This film is a chronicle which steeps us in the everyday intimate life of the villagers in order to reveal some of the secrets of their relentless resistance... » (Samba Félix Ndiaye)

Samba Félix Ndiaye

Né à Dakar le 6 mars 1945. Maîtrise de cinéma à l'Université de Paris-VIII. Monteur, producteur et réalisateur.

A réalisé :

■ Perantal, 1975 ■ Geti Tey, 1979 ■ Trésor des poubelles, série de courts-métrages dont Les Malles, 1989 ■ Dakar-Bamako, 1991

Lundi 13 mars, 17h30 / Salle Garance Mercredi 15 mars, 14h00 / Studio 5

Obraz neuvjadaemogo vremeni, ili ne khoces/ne ezdi

lmages d'une époque impérissable, ou si tu ne veux pas n'y va pas

Russie, 30 min / 1994 / 35 mm / couleur

Réalisation et montage : Valeri Viktorovic Solomin Scénario : Valeri Viktorovic Solomin, A. Koenkov

Image: V. Grebenjuk, B. Travkin, Valeri Viktorovic Solomin Son: Alla Koverdaeva Production: Studio SibirKino Novossibirsk B60087 122 Oulista Dantchenko / Russie

Tel: (7 38 32) 46 21 59 / Télécopie: (7 38 32) 46 12 12

Distribution: Arkeion Films 6 rue de Saint Pétersbourg 75008 Paris / France

Tel: (33 1) 44 70 98 98 / Télécopie: (33 1) 44 70 00 11

Un « prolétaire » russe se met dans la tête de se rendre en Amérique. Or, cette idée a des conséquences que l'on ne pouvait soupconner...

A Russian « proletarian » gets the idea into his head of going to America. This idea has unimaginable consequences...

Valeri Viktorovic Solomin

Né en 1938. Termine le VGIK en 1968. Parmi plus de 50 films, a notamment réalisé :

■ La ballade du Chauffeur ■ Vieille herbe

■ Les jours des futurs bouddhas

Osaka story

Grande-Bretagne / Japon. 75 min / 1994 16 mm / couleur sous-titres français

Réalisation, son et montage : Toichi Nakata

Image: Simon Atkins

Production: National Film and television school

Beaconsfield Studios / Station Road

HP9 1LG, Beaconsfield / Bucks / Grande-Bretagne Tel : (44 494) 671 234 / Télécopie : (44 494) 674 042

Distribution : Jane Balfour Films Burghley House, 35 Fortress road Londres NW5 1AD / Grande-Bretagne

Tel : (44 71) 267 5392 / Télécopie : (44 71) 267 4241

Après quelques années à l'étranger, Toichi, le réalisateur, retourne dans sa ville natale d'Osaka pour filmer les siens. Dans les mille et un détails de la vie quotidienne vont se révéler les fractures visibles et les problèmes plus secrets de cette famille prise entre deux cultures, la japonaise et la coréenne, dont les relations ont toujours été difficiles : le père entretient une autre famille en Corée, la mère se pose des questions sur le présent et sur son avenir, le frère est pris entre ses affaires dans l'entreprise paternelle et la secte dont il est adepte, une des sœurs a fait ses choix et assume son indépendance.

Quant à Toichi, son dilemme n'est pas moindre: doit-il rentrer pour de bon au Japon et jouer le rôle traditionnellement dévolu à l'aîné des fils? Ou peut-il retourner en Occident, et assumer seul ses choix de vie?

After spending a few years abroad, Toichi, the filmmaker, goes back to his home town, Osaka, to film his family. From the numerous details of everyday life, there emerge the visible schisms and hidden problems of this family living between the Japanese and Korean cultures, two cultures which have always found it difficult to co-exist. The father keeps another family in Korea, the mother is concerned about both her present and future position, the brother is torn between his involvement in the family business and the sect of which he is a member, one of the sisters has opted out and gone her own way. As for Toichi, his own situation is no less awkward. Should he return to Japan to settle down and fulfil the traditional role expected of an eldest son? Or should he return to the West to live his own life the way he chooses?

Toichi Nakata

Né en 1961. Etudes au Sarah Lawrence College à New York. Depuis 1989, étudie à la National Film and Television School dans le département Documentaires. A réalisé :

■ Minoru and me

Lundi 13 mars, 17h30 / Salle Garance Mercredi 15 mars, 14h00 / Studio 5 Lundi 13 mars, 14h00 / Petite salle Jeudi 16 mars, 17h30 / Salle Garance

Prijel k nam cirkus

Le cirque est arrivé

République tchèque. 23 min / 1994 16 mm / couleur

Réalisation et scénario : Kamila Vondrova

Image : Martin Sec Son : Michal Janousek Montage : Alois Fisarek Production : FAMU / Ceska Televize

Famu : Smetanovo nabi 2 11665 Prague Tel : (42 2) 26 64 51 6

Juraj Sliva était à la fois le clown et le patron du cirque croate Adria, qui tournait dans toute la Yougoslavie. Peu de temps après le début du conflit, il s'est réfugié en Roumanie, où il continue à travailler avec ce qui reste de sa troupe. Entre deux représentations dans des faubourgs assez misérables, il évoque les joies du passé et l'incompréhensible survenue de la guerre, avec une ironie amère : « Le monde entier n'est qu'un cirque ».

Juraj Sliva was both clown and owner of the Croatian circus, Adria, which toured the whole of Yugoslavia. Shortly after the conflict broke out, he fled to Romania where he now continues to work with what remains of his troupe. Between two performances, in relatively impoverished suburbs, he recalls past joys and the incomprehensible consequences of the war with bitter irony: « The whole world is nothing but a circus ».

Kamila Vondrova

Née en 1972. Pendant ses études d'ingénierie électrique, elle fonde une troupe de théâtre amateur. Puis, elle entre à la Famu, dans la section Documentaires. En 1993, elle commence à travailler pour la télévision. A réalisé :

■ Bohousek, 1993



Vendredi 10 mars, 17h30 / Salle Garance Jeudi 16 mars, 14h00 / Petite salle



Raulien's Revier

Le district de Raulien

Allemagne, 85 min / 1994 / 16 mm / couleur sous-titres français

Scénario et réalisation : Alice Agneskirchner

Image: Marcus Winterbauer

Son : Roman Probst, Gunnar Schlafmann

Montage: Tina Hillmann

Production: Hochschule für Film und Fernsehen « Konrad Wolf » Karl Marx Str. 33 / 34 14482 Postdam - Babelsberg / Allemagne Tel: (372) 331 789 81 / Télécopie: (372) 331 750 73 Distribution: Edition Manfred Salzgeber

Schloßstraße 29 12163 Berlin / Allemagne Tel: (49 30) 793 41 81 / Télécopie: (49 30) 793 38 88

« Madame Meyer cherche un avocat. Savaz voudrait emprunter 5 marks par des moyens peu orthodoxes. Ramona n'est pas rentrée hier soir. Un vieux monsieur dérangé fait du vacarme dans l'escalier. Et en plus, bien sûr, il y a le problème des Marocains. Karim, 16 ans, a une liaison avec Madame Illhardt. Son frère Sayed, 18 ans, l'a précédé, et il est ja-loux. Abdul, l'aîné, devrait s'occuper de ses frères, mais n'y arrive pas. Monsieur Belhardi, le père, musulman pratiquant, ne comprend plus le monde. Des cas typiques pour le superintendant Hans Raulien. Le district de Raulien: un quartier industriel dans la Ruhr, coicé entre l'autoroute et les aciéries Thyssen. Duisburg-Bruckhausen: 50 % de chômeurs, 75 % d'immigrés. Mais les gens essaient de s'en sortir. Il reste encore bien des problèmes, qui finissent par arriver dans le petit bureau de Raulien. La caméra enregistre ce qui se passe. Pas plus. C'est l'occasion d'expérimenter des solutions inattendues aux problèmes d'argent, d'avoir des conseils immédiats, simples et avisés, et de suivre les onze épisodes de la saga Illhardt-Belhardi. (...) » (Alice Agneskirchner)

« Mrs Meyer needs a lawyer. Savaz would like to borrow 5 Marks by some unorthodox means. Ramona didn't come home out all last night. A confused old man is causing trouble in the stairway. And then, of course, there is the thing with the Maroccans. Typical cases for police superintendant Hans Raulien. « Raulien's District » : an industrial area in the Ruhrgebiet, is wedged in between the motorway and the August Thyssen Steelworks. Duisburg – Bruckhausen : Unemployment runs at 50 % and the foreign population at 75 %. But they are trying to cope there. Yet, there is no shortage of problems and they all end up in Raulien's little office. The camera does nothing more than record what happens. This is an opportunity to witness unconventional solutions to money problems, quick, simple and sound pieces of advice and the ongoing Belhardi / Illhardt family crisis, in eleven episodes. (...) » (Alice Agneskirchner)

Alice Agneskirchner

Née en 1966. Etudes d'économie politique, d'ethnologie, et de théâtre. Assistante à la mise en scène à Salzbourg. Etudiante à l'Académie du film et de la télévision de Postdam-Babelsberg. A réalisé :

■... nicht in der Reue betäuben..., 1991

■ Die Frau vom Meer, 1992

Samedi 11 mars, 17h00 / Studio 5 Mercredi 15 mars, 20h30 / Salle Garance

Rew ffwd

Canada. 30 min / 1994 / 35 mm / couleur sous-titres français

Scénario et réalisation : Denis Villeneuve

Image: Martin Leclerc Son: Yves Gendron Montage: Suzanne Allard.

Production et distribution : Office national

du film du Canada 3155 Côte de Liesse

H4N 2N4 Saint Laurent / Québec

Tel: (1 514) 283 9805 / 06 Télécopie: (1 514) 496 1895

« Vous descendez de l'avion. Seul. Vous voilà dans une île du Sud comme il en existe plusieurs. Et il fait chaud. Si chaud.

On vous a demandé de faire un reportage. Une jolie femme, le soleil et la mer. Rien de bien compliqué. La routine. Le reste ne vous regarde pas. Ne vous concerne pas. Vous êtes seulement de passage. Efficace et pressé. D'autres voyages vous attendent. D'autres hôtels, d'autres reportages, d'autres cultures. Ailleurs.

Mais d'abord vous avez des photographies à livrer. Un contrat à respecter. Votre appareil est chargé, mais vos yeux restent fermés. C'est plus simple. Plus professionnel

A peine arrivé, vous prenez une voiture. Tout va comme prévu. Rondement. Selon l'horaire. Bientôt, vous serez de retour.

Survient la panne, brutale. En plein ghetto. Le quartier est dangereux. Du moins pour les gens comme vous. Ceux qui viennent d'ailleurs. Ceux qui savent par cœur le jour et l'avion du retour. Et qui touchent du bout des doigts leur billet d'avion pour se rassu-

Maintenant, tout peut vous arriver. Tout, même ce que vous n'aviez pas planifié. » (Michel Coulombe)

« You get off the plane. Alone. Here you are on a South Sea island, like many others. And it is hot. So hot.

You have been asked to write a story. A pretty woman, the sun and the sea. Nothing very complicated. Routine. The rest is none of your business. You are just passing through. Efficient and in a hurry. Other trips are awaiting you. Other hotels, other reports, other cultures. Elsewhere. But first you have photographs to deliver. A contract to fulfil. Your camera is loaded, but you keep your eyes shut. It is simpler. More professional as well. Straight after you have arrived, you take a car. Everything goes as planned. Briskly. According to schedule. You will soon be back. You have a breakdown, cruel. Right in the middle of the ghetto. The area is dangerous. At least for people like yourself. People who come from somewhere else.

Now, anything can happen. Anything, even things which you had not planned. » (Michel Coulombe)

Né en 1967. Etudes de communication à l'université du Québec, spécialisation cinéma. Travaille pour Radio-Canada, puis avec Pierre Perrault.

Mercredi 15 mars, 17h30 / Salle Garance Samedi 18 mars, 13h00 / 14 Juillet Beaubourg Samedi 18 mars, 16h00 / 14 Juillet Beaubourg

Senhora **Aparecida**

Portugal. 55 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres français

Réalisation: Catarina Alves Costa Image : Jose Luis Carvalhosa Son: Quintino Bastos

Montage: Catarina Alves Costa, Pedro Duarte Production: SP Filmes / RTP Télévision portugaise

Distribution: SP Filmes Rua das Praças, 60 1° 1200 Lisbonne / Portugal

Tel: (351 1) 396 42 22 / Télécopie: (351 1) 397 13 52

Au village de Senhora Aparecida, à quelque cinquante kilomètres de Porto, la préparation de la fête annuelle se déroule cette année dans une ambiance plus tendue qu'à l'ordinaire : le nouveau curé, frais émoulu du séminaire, prétend empêcher la procession traditionnelle des « ensevelis », qui ont fait vœu de se faire porter jusqu'à la chapelle dans un cercueil ouvert pour remercier la Vierge d'avoir exaucé leur prière. Superstition contre argumentation théologique, fidélité à la parole donnée prise à la lettre ou interprétée par l'esprit... Peu à peu, le conflit 'envenime, d'autant plus inévitable que l'identité du village et la fierté de ses habitants sont en jeu, car il est le seul au Portugal à avoir maintenu vivante une tradition jadis très répandue.

In Senhora Aparecida's village, some fifty kilometres from Porto, the atmosphere in which preparations for the annual feast are this year taking place, is more strained than usual: the new priest, fresh from the seminary, intends to stop the traditional procession of the « buried » ones, who are fulfilling their vow to have themselves carried to the chapel in an open coffin, by way of thanks to the Virgin for answering their prayers. Superstition against theological reasoning, loyalty to the given word, taken literally or interpreted by the spirit... A conflict gradually develops. It is all the more inevitable because the village's identity and its inhabitants' pride are at stake, this being the only village in Portugal to have kept up a once widespread tradition.

Née en 1967. Maîtrise d'Anthropologie Sociale et 3ème cycle d'Anthropologie Visuelle et Film Documentaire au Granada Centre, Université de Manchester. A réalisé :

■ Regresso a Terra, 1992 ■ A grande noite do Fado, 1994 Ora chorando ora rindo, 1994

Lundi 13 mars, 14h30 / Salle Garance Vendredi 17 mars, 17h00 / Studio 5

Slásk/Schlesien

Silésie

Allemagne. 80 min / 1994 / 35 mm / couleur sous-titres anglais

Réalisation: Viola Stephan

Image: Bogdan Dziworski, Viktor Kossakovsky

Son : Wolfgang Widmer Montage : Yvonne Loquens

Production: Viola Stephan Filmproduktion /

Südwestfunk Baden-Baden

V. Stephan Filmproduktion : Grünewaldstraße 27

D-12165 Berlin / Allemagne

Tel : (49 30) 823 32 32 / Télécopie : (49 30) 823 84 37 Distribution : Freunde der Deutschen Kinematek

Welserstraße 25 D-10777 Berlin / Allemagne Tel : (49 30) 218 68 48

Jadis province prussienne renommée pour sa production minière, la Silésie est devenue po-lonaise en 1945. Trois millions d'Allemands ont été expulsés ; certains n'ont pas pu ou n'ont pas voulu partir, et se sont sentis à l'étranger sur la terre natale où le polonais a remplacé l'allemand. Tourné à Milków, autrefois Arnsdorf, village au pied des montagnes, le film prend le temps de découvrir, à travers les lieux et les personnes, les traces d'une Allemagne oubliée : la mine a fermé, mais l'orchestre de mineurs joue toujours avec son uniforme chamarré, les vieilles dames se rappellent les chansons de leur jeunesse, et le cimetière témoigne du passé. Mais il s'attache aussi au présent, à cette perplexité nouvelle qui vient modifier la perception qu'ont les habitants de leur identité, en ces temps d'après-commnunisme et d'après-réunification.

Once a Prussian province renowned for its coal-mining, Silesia became a part of Poland in 1945. Three million Germans were deported; some could not or did not want to leave, and felt like foreigners in their homeland where the Polish language replaced German. The film, which was shot in Milków, formerly Arnsdorf, a village at the foot of the mountains, rediscovers the traces of a forgotten Germany at, through places and people. The mine has closed, but the miners' band plays on, the old ladies remember the songs of their youth, and the cemetery testifies to the past. Yet, the film is also concerned with the present, with those fresh feelings of confusion which alter the way the inhabitants perceive their identity, in this post-Communist and post-reunification period.

Viola Stephan

Née à Heidelberg. Etude de langues et civilisations slaves. Cours de théâtre à Varsovie en 1976, puis de cinéma à New York. Fréquents séjours en URSS et Pologne. Travaille dans le documentaire depuis 1979. A notamment réalisé ;

- Mit dem Verstand ist Rußland nicht zu fassen, 1981 ■ Liebe am Nachmittag, 1982
- Vchutemas, 1984 Künstler in Moskau, 1984
- Adel auf Amerikanisch, 1985
- Kunstgeschäfte, 1986 Das Geschäft mit der öffentlichen Meinung, 1987 Bronzezeit, 1988 An American in Moscow, 1989 Die Reise von Petersburg nach Moskau, 1991 Komm mit mir nach Georgia, 1992 Kriegsende, 1992

Lundi 13 mars, 17h00 / Studio 5 Vendredi 17 mars, 17h30 / Salle Garance

Solo, de wet van de favela

Solo, la loi de la favela

Pays-Bas. 54 min / 1994 / 16 mm / couleur sous-titres anglais

Réalisation : Jos de Putter Image : Brian Sewell Son : Marc van der Willigen Montage : Puck Goossen Production : VRPO TV

PO Box 11 1200 JC Hilversum / Pays-Bas Tel : (31 35) 712 212 / Télécopie : (31 35) 712 252

Ventes : Fortuna Films, Ilse Hughan Prinsengracht 770

1017 LE Amsterdam / Pays-Bas Tel : (3120) 625 88 71 / Télécopie : (3120) 63 80 149

« Rio, été 1994. Tandis que le Brésil se passionne pour le déroulement de la Coupe du monde de football aux Etats-Unis, Leonardo et Anselmo, onze ans, membres d'une petite équipe locale, s'entraînent dans les rues de leur favela, en rêvant d'un avenir chez les pros, d'un vrai maillot et d'un vrai club, seul échappatoire à la violence et au crime omniprésents. Quand apparaît un chercheur de talents du club Fluminense, ils croient que leur rêve va se réaliser. Mais il est bien difficile de décrocher un contrat avec un club vedette, d'autant plus pour Anselmo qu'il oublie d'apporter ses chaussures au match qui doit tester ses capacités. Après ce match, Leonardo doit choisir : continuer à jouer dans la favela avec son copain, ou intégrer seul le grand club où il pourra gagner de quoi faire vivre sa mère. A-t-il vraiment le choix, ou ne subit-il pas tout simplement (la loi de la favela), qui, d'une manière ou d'une autre, s'impose à tous les enfants de la rue ? » (Jos de Putter)

« Rio, Summer 1994. While Brazil is all excited about the World Cup matches taking place in the United States, eleven-year old Leonardo and Anselmo, members of a small local team, are training in the streets of their favela, dreaming of one day becoming pros, the only way of escaping the omnipresent violence and crime. When a talent scout from the Fluminense club turns up, they think their dream is going to come true. But it is very difficult to clinch a contract with a top club, all the more so for Anselmo when he forgets to bring his boots to the match where his skills are to be put to the test. After the match, Leonardo is faced with a choice : continuing to play with his mate in the favela or joining the big club alone and being able to earn enough to keep his mother. Does he really have the choice, or is he not simply subjected to the (law of the favela?). » (Jos de Putter)

Jos de Putter

Né en 1959. Diplôme de littérature et de philosophie à l'université de Leyde en 1984. Critique de cinéma et journaliste. A réalisé :

■ Cambodge: la maladie invisible et Bulgarie: le retour, 1991 ■ Het is een schone dag geweest, 1993

Lundi 13 mars, 14h00 / Petite salle Jeudi 16 mars, 17h30 / Salle Garance

Wasurerareta kodomotachi

Les enfants oubliés

Japon. 100 min / 1994 / 16 mm / NB et couleur sous-titres anglais

Réalisation et montage : Hiroshi Shinomiya Image : Toshihiko Uriu, Jun Manuel Son : Yukio Kubota, Nobuyuki Kikuchi

Production: Office Four. Hirosue building, 4th floor 8 Sakamachi 160 Tokyo / Japon

8 Sakamachi 160 Tokyo / Japon Tel : (81 3) 33 54 38 69 / Télécopie : (81 3) 33 54 38 69

Filmés sur quatre ans, épisodes de la vie d'Emong, J. R., Christina, et Marilou, enfants ou adolescents qui vivent de la récupération des ordures en périphérie de Manille.

« Smokey Mountain, la décharge à ordures, est le bidonville le plus abominable d'Orient, sujet de discrimination pour les Philippins eux-mêmes qui le traitent de repaire de criminels. Ma première impression a été saisissante : des taudis qui grimpent sur les pentes du tas de déchets ; l'odeur pestilentielle des détritus ; les mouches ; les gens qui fouillent les ordures, les jambes noircies par la saleté. J'ai senti mon corps se révulser, comme si j'étais en enfer. Mais les enfants que j'ai rencontrés étaient merveilleux. Ils me souriaient, et pas un seul ne m'a demandé d'argent (il y a beaucoup d'enfants qui mendient en ville). Leurs yeux étaient directs et vifs. Oui, j'ai ressenti quelque chose de difficile à comprendre. J'ai commencé à filmer en mars 1989. J'ai loué une chambre et suis allé chaque jour à Smokey Mountain. J'ai appris juste assez de Tagalog pour me débrouiller. J'ai noué contact avec les habitants en faisant des photos que je donnais ou vendais sans bénéfice. On m'appelait Hiro, et j'avais de plus en plus d'amis. » (Hiroshi Shinomiya)

Filmed over 4 years, episodes in the lives of children and teenagers who live off recuperated rubbish on the outskirts of Manila. « The rubbish dump, Smokey Mountain, houses the most wretched shanty town in the East, it is even shunned by the Filipinos themselves who consider it to be a den of criminals.

On first sight, I was startled: hovels built up over the heaps of rubbish; the stinking smell of refuse; the flies; people sifting through the rubbish, their legs black with filth. My whole body was revolted, as if I were in hell. But the children whom I met were wonderful. They smiled at me, and not one of them asked me for money (there are many child beggars in the city).

I started filming in March 1989. I rented a room and went every day to Smokey Mountain. I learnt enough Tagalog to get by. I formed relationships with the inhabitants by taking photos which I gave away or sold just to break even. They called me Hiro, and I made more and more friends. » (Hiroshi Shinomiya)

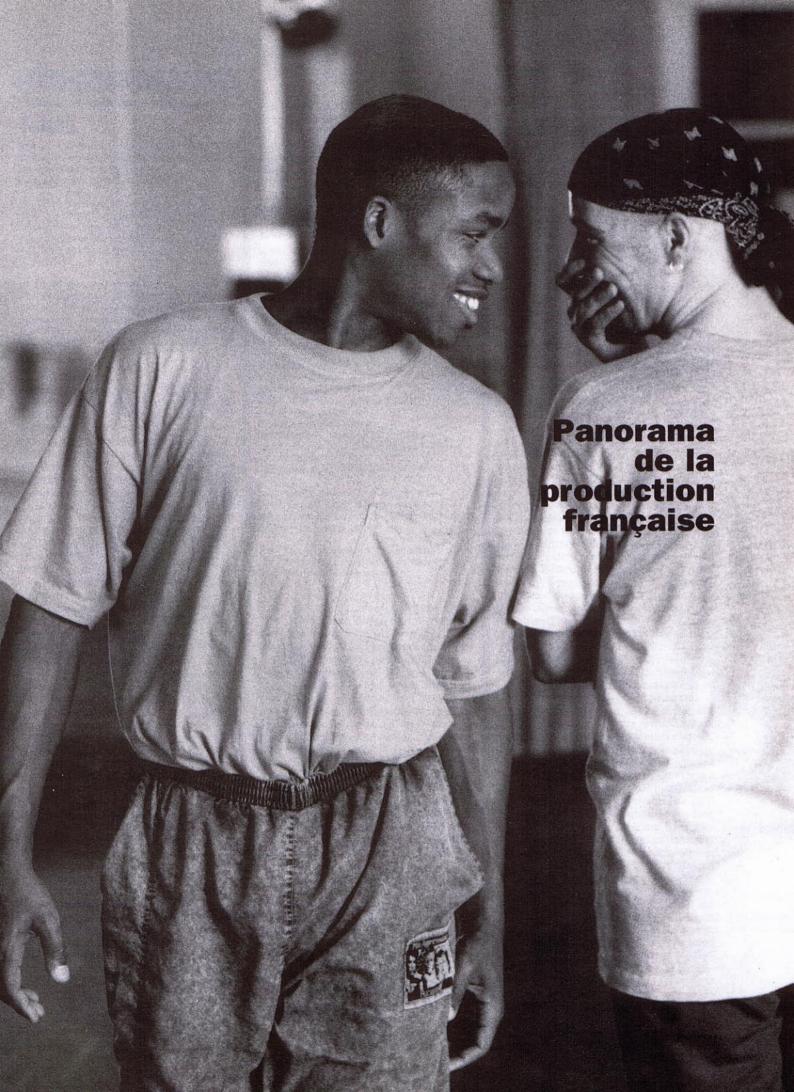
Hiroshi Shinomiya

Né en 1958. En 1984, commence à travailler pour le cinéma à Dentsu Film. A réalisé :

■ L'expérience de Kyoto, 1986

Dimanche 12 mars, 14h30 / Salle Garance Jeudi 16 mars, 20h00 / Studio 5





Belfast, à l'école | Boxa de izolare de la paix

52 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur sous-titres français

Réalisation : S. Gordey, P. Barrat, J. Bertucci Image: O. Raffet, B. Koenig, A. Mansir Son: Simon Wood, Martin Kennedy Montage: John Bertucci, Danielle Gaynor, Jamileh Nedai, Christine Carrière Production: Point du Jour / Channel Four TV Point du Jour : 38, rue Croix des Petits Champs

75001 Paris Tel: (1) 47 03 40 00 / Télécopie: (1) 47 03 39 48

Belfast 1994. Pour la première fois depuis vingt-cinq ans, la guerre civile semble s'apaiser. Le temps de la paix est-il enfin venu? Pendant ces deux mois, une équipe de télévision française réalise une série de chroniques de trois minutes, diffusées chaque soir sur Channel Four sous le titre de Belfast Lessons. Elle y filme une dizaine de lycéens de classe terminale, à Hazelwood College, un des rares établissements mixtes et intercommunautaires de Belfast. Petit à petit, les jeunes gens prennent la parole et pour la première fois disent leurs quatre vérités, pas toutes bonnes à dire ni agréables à entendre sur la guerre qui divise leur pays. Belfast, à l'école de la paix rend compte de cette expérience.

Belfast 1994. For the first time in twenty-five years, the civil war seems to have died down. Has peacetime come at long last? For three months, a French television crew made a series of three-minute chronicles, entitled Belfast Lessons, broadcast every evening on Channel Four: For their subject, they took ten sixth-formers at Hazelwood College, one of the rare mixed, intercommunity schools in Belfast. Gradually the youngsters find their words and for the first time state some plain truths, not all pleasant to say, nor pleasant to hear about the war which divides their country.

Né en 1957. Directeur de l'Information et des Programmes de Point du Jour. A réalisé :

■ Iran: Une foi pour tous..., 1985 ■ La liberté de Fidel, 1986 ■ Nicaragua si..., 1987 ■ 89x5, 1989 ■ Famine Fatigue ou Le Pouvoir de l'Image, 1990 / 91 Les Grands Mensonges du XXème siècle, 1991

John Bertucci

Né en 1950. A réalisé :

■ Sous l'Arbre de la Nuit, 1988 ■ Et La Vie Continue (co-réalisateur), 1991 ■ Chronique d'une victoire, 1992 Bruits de Londres, 1993

■ Chapitre d'un homme seul!. 1993 ■ Maisons d'Europe / Londres, 1994 ■ Chaque jour pour Sarajevo, 1994 ■ Rock'n'Roll Attitudes, 1994

■ Des syndicats : pourquoi faire ?, 1994

Serge Gordey

Né en 1953. A réalisé :

■ Portugaises d'origine, 1984 ■ Prévoir et A la recherche du silence, 1992 . Chaque jour pour Sarajevo, 1993 Brigitte et Thomas, malgré les frontières, 1994

Vendredi 17 mars, 17h00 / Petite salle Dimanche 19 mars, 17h00 / Petite salle

France / Roumanie, 12 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur Film sans paroles

Réalisation et image : Elena Raicu Son: Gabriel Honganu, Vlad Grigorescu Montage: Nita Chivulescu

Production: Ateliers Varan 6, impasse Mont-Louis 75011 Paris

Tel: (1) 43 56 64 04 / Télécopie: (1) 43 56 29 02

Tuer est un acte rapide, nettoyer après l'abattage est un travail plus long. Métaphore sur le nettoyage d'un abattoir en Roumanie.

Killing is quickly done. Cleaning up afterwards takes longer. A metaphoric vision of the cleaning of a slaughter house in Romania.

Licenciée de Langue et Littérature Roumaines à l'université de Bucarest en 1986. Ethnologue au Centre national de la Création Populaire à Bucarest.

Chère grand-mère

18 min / 1995 / 16 mm / couleur et noir et blanc

Réalisation, image et son : Patrice Dubosc Montage: Françoise Beloux, Magali Ollivier Production: Kinofilm

83 rue Notre-Dame des Champs 75006 Paris Tel: (1) 43 29 75 99 / Télécopie: (1) 43 20 64 65

« Des films 8 mm tournés par une mère dis-

une grand-mère polonaise inconnue, un « vovage de retour », une femme aimée

des fragments à partir desquels il s'agit, pour le héros, de renouer les fils rompus de la vie. » (Patrice Dubosc)

« 8 mm films made by a mother since departed.

an unknown Polish grand-mother, a « journey back »,

a woman loved

fragments which help the hero tie up again the broken threads of life. » (Patrice Dubosc)

Patrice Dubosc

Né en 1963. Etudes supérieures en ethnologie et formation documentaire avec Jean Rouch. Chère grand-mère est son premier film.

Dimanche 12 mars, 14h00 / Petite salle Mercredi 15 mars, 17h00 / Petite salle

Samedi 11 mars, 14h00 / Petite salle Vendredi 17 mars, 13h00 / 14 Juillet Beaubourg Vendredi 17 mars, 16h00 / 14 Juillet Beaubourg



C La Conquête de Clichy

80 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation: Christophe Otzenberger

Image: Stéphane Krausz Son: Frédéric de Ravignan Montage: Bernard Sasia

Production: Ima Productions / France 2 Distribution: Ima Productions

11 rue Christiani 75018 Paris

Tel: (1) 42 23 01 01 / Télécopie: (1) 42 62 57 07

« L'histoire se passe à Clichy, dans les Hauts de Seine, le département de Charles Pasqua. De tout temps socialistes, la ville et le canton sont convoités par le RPR, qui a mandaté Dider Schuller pour s'en emparer...

Va-t-il réussir, et comment ?

Et quelles sont les réponses du PS, un an après la défaite de mars 1993 ?

Durant cinq mois, jour après jour, de réunions d'état-major en débats dans les HLM, du travail de militants et associations parallèles aux idées lancées par les uns et reprises par les autres, en passant par la vie quotidienne de la permanence RPR, son travail et ses promesses, j'ai suivi cette campagne locale, similaire en bien des points à la na-

J'ai regardé aussi ce que sont les idées devenues... » (Christophe Otzenberger)

« The story takes place in Clichy, a town in the Hauts de Seine department for which Charles Pasqua is deputy.

The town and its constituency, socialist from time immemorial, are much coveted by the conservative RPR, which has charged Didier Schuller with the task of taking them over... Will he succeed, and how?

And what answers do the socialists have, one year after the March 1993 defeat Day by day for five months, I followed the staff meetings, the debates that took place on council housing estates, the work of militants and alternative associations, the ideas thrown out by some and taken up by others, the daily life at RPR headquarters, its work and promises - a local campaign which offers many similarities to the national-level

I also took a look at what ideas have become... » (Christophe Otzenberger)

Christophe Otzenberger

Né en 1961. Fonde en 1987 Méli-Mélo Productions qui ferme en 1992. Réalise des sujets courts et des documentaires, dont :

■ Toi + moi = 3, 1986

Conversations avec des immigrés rentrés au pays

1 - Sékou Doucouré

36 min / 1994 / video U-Matic / couleur

Scénario, réalisation, image, Son et montage: Michael Hoare

Production: Avenir Vivable / Ville de Montreuil /

GRDR

Distribution: Avenir Vivable 35 Bd des Batignolles 75008 Paris

Tel: (1) 42 51 50 44

« En mars et avril 94 au Sénégal et au Mali, j'avais la mission de rencontrer cinq personnes rentrées au pays, et filmer des petits sujets de dix minutes sur cette expérience, pour les éventuels candidats au retour. Le film devait être une plateforme de débat et de réflexion pour une ONG de formation. Nous avons découvert que chacun avait beaucoup à dire, une expérience riche et une personnalité forte. De la matière donc, j'ai tiré cinq portraits d'une durée de 33 à 56 minutes. Voici le premier, Sékou Doucouré, menuisier artisan, qui nous parle de son atelier à Tambacara, cercle de Yélimané, Mali. » Michael Hoare)

« In March and April 94, I travelled around Senegal and Mali filming what was supposed to be five short subjects on the experiences of former immigrants to France who had decided to move back to their countries. The idea was to prepare a one hour composite film to be used as a platform for discussion and reflection. In the process, we discovered that each person had lots to say, a rich experience and strong personality. From the twelve hours of recorded material. I thus edited five portraits from 33 to 56 minutes long. This is the first, a conversation with Sékou Doucouré, carpenter and craftsman in his workshop in Tambacara, Yelimané, Mali. » (Michael Hoare)

Né en 1948. Animateur de la Revue Documentaires. A tourné des films militants et associatifs. A notamment réalisé

■ Ici et là-bas, 1988 ■ Réunion, 1992

Fièvre de cheval

45 min / 1994 / 35 mm / couleur

Réalisation et image: Patrick Jan

Son: Yves Laisné

Montage: Isabelle Martin Production: Square Productions / La Sept-Arte

Distribution: Square Productions 24 rue de la Faisanderie 75116 Paris

Tel: (1) 47 27 19 27 / Télécopie: (1) 47 27 19 27

« Le matin, sur l'hippodrome de Mont-de-Marsan, au tempo assourdissant des Mirages de la base aérienne toute proche, de longues files de chevaux soulèvent la poussière des allées cavalières pour se rendre sur les pistes. Des adolescents apprennent et miment les gestes de leurs aînés aux casaques bariolées. L'école d'apprentis-jockeys est au centre des écuries. Une centaine d'élèves à majorité féminine y vivent. A travers le regard de quelques élèves en formation confrontés à l'école, aux entraîneurs, aux jockeys confirmés et aux propriétaires, le film présente, en termes d'adéquation, rêve professionnel et réalité sociale. Ce film se veut un regard tendre sur des hommes et des femmes qui désirent vivre peau contre peau avec le cheval. L'entourer d'amour est un acte quasi-religieux. » (Patrick Jan)

« In the morning, on the Mont-de-Marsan racecourse, in tempo with the deafening Mirage jets at the nearby air base, long lines of horses raise the dust on the briddle paths on their way to the track. Teenagers learn and mime the gestures of their elders in their multi-coloured blouses. The apprentice-jockey school is in the midst of the stables. About a hundred, mostly female, pupils live there. Through the eyes of some of the trainees, who have to cope with the school, the trainers, the confirmed jockeys and the owners, the film juxtaposes a professional dream and social reality. This film seeks to lovingly observe men and women who wish to live in close contact with horses. Giving these animals an all-encompassing love is an almost religious act » (Patrick Jan)

Né en 1957. Débute comme apprenti-jockey en 1971. Fin 1979, accidenté à l'entraînement, découvre la photographie. Directeur photo sur des courts métrages et des documentaires. A réalisé ■ Lad, 1985 ■ Péké-Péké, le bruit des bateaux, 1988

Samedi 11 mars, 20h00 / Petite salle Samedi 18 mars, 14h00 / Studio 5

Dimanche 12 mars, 20h00 / Petite salle Jeudi 16 mars, 17h00 / Studio 5

Dimanche 12 mars, 17h00 / Studio 5 Dimanche 19 mars, 18h00 / 14 Juillet Beaubourg Dimanche 19 mars, 21h00 / 14 Juillet Beaubourg

Galilée, au nom des pierres

60 min / 1994 / 16 mm / couleur sous-titres français

Réalisation: Bernard Mangiante Image : Nurith Aviv, Denis Gheerbrant Son : Jean-Claude Boulanger

Montage: Bernard Mangiante, Ruben Korenfeld Production: La Sept - Arte / RTBF / WDR /

ImaProductions

Ima Productions: 11 rue Christiani 75018 Paris Tel : (1) 42 23 01 01/Télécopie : (1) 42 62 57 07 Distribution: SFP 2 avenue de l'Europe

94366 Bry sur Marne Cedex

Tel: (1) 49 83 40 00

« J'ai tenté, en observateur étranger, de trouver un chemin pour comprendre un peu mieux les relations complexes qu'entretiennent depuis quelques décennies les Palestiniens et les Juifs, voisins et adversaires sur une même terre dont chacun dit à sa façon : « Ici, c'est chez moi. » (...) J'ai choisi une région qui fait partie d'Israël depuis la « guerre d'indépen-dance » de 1948, et où vit la plus importan-te minorité arabe de l'état juif : la Galilée. Dans notre imaginaire occidental, la Galilée évoque la Bible. J'avais été surpris de voir à quel point l'archéologie biblique était présente dans la culture et la politique israéliennes. Voilà qui offrait un angle d'approche (...): faire entrevoir comment à une stratigraphie historique et archéologique répond une imbrication des mythes et de l'imaginaire national des peuples qui cohabitent en Galilée, et comment tout cela affecte la mémoire et les rêves des acteurs de ce drame. En suivant ce chemin, j'ai rencontré Mahmoud, citoyen arabe d'Israël, originaire de Tarshiha, en Galilée, probablement le premier archéologue palestinien. Son histoire et celle de sa famille est l'un des fils conducteurs de mon film. (...) » (Bernard Mangiante)

« As a foreign observer, I have tried to find a way of understanding a little better the complex relationships established over the last few decades between Palestinians and Jews. (...). For my inquiry, I chose the region of Galilee, where the largest Arab minority in the Jewish state is to be found.

In our Western imagination, Galilee recalls the Bible. I had been surprised to see to what extent biblical archeology was present in Israeli culture and politics. Here was an ex-

cellent line of approach. (...)
By taking this direction, I met Mahmoud, an Arab Israeli citizen from Tarshiha in Galilee, and probably the first qualified Palestinian archeologist. His personal history and that of his family is one of my film's main themes. (...) » (Bernard Mangiante)

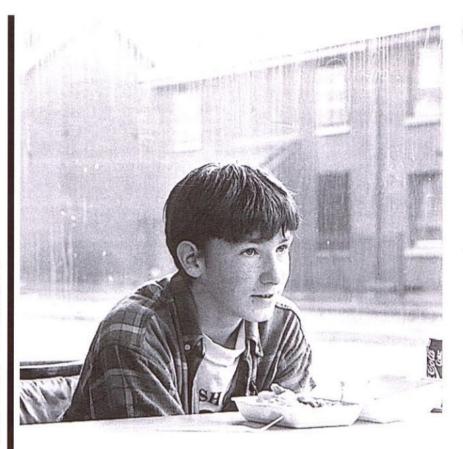
Bernard Mangiante

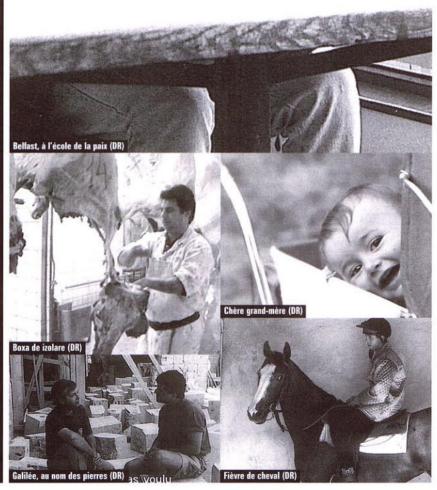
Né à Marseille en 1957. A vécu à Berlin de 1979 à 1987, et a étudié à la Filmakademie. A réalisé :

■ Corps perdus ou les années de voyage (fiction), 1982 Le premier regard d'Ulysse, 1986 ■ Les camps du silence, 1988

■ Inventaire avant fermeture, 1990

Dimanche 12 mars, 17h00 / Petite salle







Le Goût du toro

28 min / 1994 / 16 mm / couleur

Réalisation : Jean-Pierre Vedel Image : Roland Querry Son : Olivier Chaub Montage : Bruno Gaultier

Production: Ellipse / France 3 Sud / Groupe

Gramma

Ellipse: 7 rue Michel Labrousse, Parc d'activités

de Basso-Cambo 31100 Toulouse Tel : 61 76 55 99 / Télécopie : 61 44 20 73

« Ils sont vingt-cinq, ils sont français, ils élèvent des toros de combat en Camargue. Cette micro-société imprégnée de tradition camarguaise et provinciale vit comme en vase clos. Elle apparaît comme une sorte d'aristocratie pastorale, sans particule, mais non sans particularisme.

Le film évoque les histoires du passé sur fond d'archives inédites, il montre aussi la réalité complexe des temps présents.

Qui sont ces hommes emportés par le goût du toro? A quoi ressemble ce toro qui trotte dans leur tête, masses noires qui s'entrechoquent dans leurs champs?

Rêves de paysans, de toreros, d'hommes d'affaires, loin des foules bruyantes, en Camargue, en secret, ils préparent « le grand jour » à Madrid ou ailleurs. » (Jean-Pierre Vedel)

« They number twenty five, they are French and they rear fighting bulls in the Camargue. This micro-society, permeated with Camargue and provincial traditions, lives cut off from the world. It seems like some sort of rural aristocracy: though their names are not those of traditional nobility, they are, nonetheless, of note.

The film recalls past events against a background of unreleased archives, it also shows the complex reality of the present day.

Who are these men empassioned by their liking for bulls? What do the bulls of their dreams look like, these black masses crashing into each other in the fields?

Dreams of peasants, of toreros, of businessmen, far from the noisy crowds, in the Camargue, they secretly prepare for « the big day » in Madrid or elsewhere. » (Jean-Pierre Vedel)

Jean-Pierre Vede

Né en 1955. Diplômé d'études supérieures d'audio-visuel de l'université de Toulouse / Le Mirail. A réalisé :

- Le grand saut, 1983 Un jour pour Villanueva, 1987 El Temple, 1987
- Souvenir d'une chanson L'écrou
- Un torero l'hiver, 1990

Une Histoire qui n'a pas de fin

100 min / 1994 / 35 mm / couleur

Scénario, réalisation et montage : Paule Muxel,

Bertrand de Solliers Image : Agnès Godard Son : Jean-Pierre Fenié

Production: M de S Films / Planète Câble M de S Films: 23, rue Etienne Marcel 75001 Paris Tel: (1) 40 39 94 39 / Télécopie: (1) 40 39 94 59

Le film nous met en rapport avec la réflexion et le regard de soignants. Infirmier, aide soignant, chef de service, prêtre, chercheur, bénévole, ces personnes, en contact direct avec les patients séropositifs ou atteints du Sida, s'expriment sur le sens de la vie, leur rapport à la mort, le sens de la relation et leur vision du monde.

The film puts us in touch with the way those involved in health-care think and see. Nurses, auxiliaries, consultants, priests, researchers and volunteers, all these people who are in direct contact with HIV positive patients or persons sick with AIDS speak about the meaning of life, their rapport with death, the significance of relationships and their view of the world.

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 ■ Histoires autour de la folie, 1993 ■ Sida, paroles de l'un à l'autre, 1993

■ Mémoires d'asile, d'après Histoire autour de la folie, 1994

J'ai eu la chance d'être berger

26 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation et image : Gilles Rivière

Son : P. Ferrier, J.R. Ciampi Montage : François Mommeja, Gilles Rivière.

Production: Aktis

64 rue du Caillou Gris, BP 2304 31020 Toulouse Cedex

Tel: 61 22 83 03 / Télécopie: 61 22 07 18

« Avoir trente-deux ans en 1993, perpétuer les gestes ancestraux d'une activité qui s'éteint peu à peu ; guider, protéger, soigner un troupeau de 1800 bêtes ; s'isoler quatre mois du genre humain ; dominer le monde du haut des 2800 mètres du Mont Valier, languir des siens... ». Telle est la vie de Guy Sabarthes durant sa dernière saison d'estive.

« Being thirty-two years old in 1993, carrying on the ancestral gestures of an activity which is gradually disappearing; guiding, protecting and looking after a flock of 1800 sheep; being cut off from the rest of mankind for four months, dominating the world from the top of the 2800-metre Mont Valier, longing to be with one's own kind...». Such was Guy Sabarthes' life during his last summer season.

Gilles Rivière

Reportages pour la télévision. A réalisé, entre autres :

■ Le peseur de couleur ■ La cité de Carcassonne ■ Balade dans les forêts de la montagne noire ■ Paysages cathares

Dimanche 12 mars, 17h00 / Petite salle Jeudi 16 mars, 13h00 / 14 Juillet Beaubourg Jeudi 16 mars, 16h00 / 14 Juillet Beaubourg Vendredi 10 mars, 14h00 / Studio 5 Jeudi 16 mars, 18h00 / 14 Juillet Beaubourg Jeudi 16 mars, 21h00 / 14 Juillet Beaubourg

Samedi 11 mars, 17h00 / Petite salle Samedi 18 mars, 14h00 / Petite salle

Marcel, prêtre

42 min / 1994 / 35 mm / couleur

Réalisation et image : Jean Gaumy Son: Jean-Paul Buisson Montage: Christian Zarifian Production: Films Seine Océan / Arca / La Sept - Arte

Films Seine Océan : 45 rue Jules Lecesne

76600 Le Havre

Tel: 35 43 64 63 / Télécopie: 35 21 36 28

« Tout a commencé il y a trente ans à Aurillac. J'étais alors pensionnaire à l'Institution Saint-Eugène. L'abbé Marcel Puech était préfet de discipline. J'avais quatorze ans, ce fut pour moi une rencontre décisive : il était devenu à mes yeux une référence, un exemple.

En 1990, je suis allé le filmer en Auvergne, à Raulhac, dans sa paroisse. Ce devait être l'occasion de retrouver le Marcel d'avant, mais aussi de filmer la vie quotidienne d'un curé de campagne. Au final, ce fut surtout la nécessité de réconcilier l'image d'enfance que je gardais de lui avec celle de la personne malade, fragile, un peu absente que je découvrais adulte.

Je m'imposais inévitablement de filmer le travail du temps. » (Jean Gaumy)

« It all started thirty years ago in Aurillac. I was at the time a boarder at the Institution Saint-Eugène. The priest, Marcel Puech, was then a disciplinary prefect. I was fourteen years old and this was a decisive encounter for me - in my eyes, he had become a re-

ference, an example.

In 1990, I went to film him in Auvergne, in Raulhac, his parish. This was to be an opportunity to catch up with the Marcel I had once known, but also to film the daily life of a country priest. In the end, it was above all the need to reconcile the childhood image which I had kept of him with that of the sick, fragile and somewhat absent person whom I discovered as an adult.

Inevitably, I set myself the task of filming the work of time. » (Jean Gaumy).

Né en 1948. Devient photographe à l'agence Gamma en 1973. Rejoint l'agence photographique Magnum dont il devient membre en 1977. Réalise des reportages photographiques à travers le monde. Publie des livres. A réalisé :

■ La Boucane, 1984 ■ Jean-Jacques, 1987

Marcel, prêtre (Photo Jean

Dimanche 12 mars, 17h00 / Studio 5 Samedi 19 mars, 18h00 / 14 Juillet Beaubourg Samedi 19 mars, 21h00 / 14 Juillet Beaubourg



Les Mercredis de la Chalouette

55 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation, image et montage: Philippe Vallois Production: Films du Toucan / Institut National de l'Audiovisuel

Films du Toucan : 18 bis Boulevard de la Bastille

75012 Paris

Tel : (1) 44 67 99 33

« Durant l'hiver 93-94, je me suis rendu tous les mercredis dans la maison de retraite médicalisée « la Chalouette » pour y créer une animation : je filmais les pensionnaires avec une petite caméra et je leur présentais en suivant les images enregistrées. Malgré le peu d'intérêt que les plus atteints par l'âge portent en général à la télévision, le fait de se retrouver sur l'écran les sortait curieusement de leur torpeur, les amusait, les fascinait. Ils pouvaient rester ainsi des heures accrochés à ces images de leur quotidien ; peut-être parce que ce quotidien - même avec ses limites - est le dernier lien avec la vie, et se détache avec force des souvenirs confus. N'étant pas habitué à cet univers, j'ai dû faire au départ un certain effort pour ne pas me laisser entraîner dans la morosité ambiante. Et puis, peu à peu, j'ai été touché par la sincérité, la bonté, l'intérêt que me portaient ces nouveaux amis. Ils offraient à ma caméra une multitude de petits scénarios inspirés de leurs peurs, de leurs obsessions, des cicatrices de leur vie passée. (...) » (Philippe Vallois)

« During the winter of 1993-1994, I went every Wednesday to the old people's nursing home, « la Chalouette », to entertain them : I filmed the pensioners with a small camera and afterwards showed them the recording. Although the older people generally show litt-le interest in watching television, they were strangely enough enlivened, amused and fascinated at seeing themselves on the screen. They could thus spend hours with their eyes riveted on these images of their daily life; perhaps because this everyday existence - limited as it might have been - was their last link with life and stood out vividly from their confused memories. Not being used to this kind of world, I first had to make something of an effort to prevent myself from being affected by the morose atmosphere. And then, gradually, I was moved by the sincere, kind feelings and the interest which these new friends showed me. They gave me the opportunity to film numerous short scenarios of their fears, their obsessions and the scars left by their past experiences. (...)» (P. Vallois)

Philippe Vallois

De 1973 à 1976, il réalise quarante portraits de personnalités artistiques et littéraire pour le magazine Gaumont. A réalisé :

- Johan, 1976 Nous étions un seul homme, 1979 ■ Halteroflic, 1983 ■ Huguette Spengler (Ma patrie la nébuleuse du rêve), 1983
- SNCF Mambo, 1984 L'énigme des sables, 1987 ■ Nijinski la marionnette de Dieu, 1990

■ La Consultation, 1994

Dimanche 12 mars, 14h00 / Petite salle Mercredi 15 mars, 17h00 / Petite salle

Un Métier comme un autre

26 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation et image : Julie Bertuccelli Son : Catherine Lecoq Montage : Sylvaine Dampierre Production : Ateliers Varan 6 impasse Mont-Louis 75011 Paris

Tel: (1) 43 56 64 04 / Télécopie: (1) 43 56 29 02

Ils se sont un jour retrouvés au cimetière de Pantin avec en main « la pelle et la pioche ». Parce qu'ils étaient chômeurs, ou immigrés, et qu'il faut bien vivre... Mais vivre en côtoyant la mort et le deuil, est-ce bien faire « un métier comme un autre »? Le film fait l'expérience d'une journée avec les fossoyeurs. Une journée d'automne finalement pas si semblable aux autres...

One day, each found himself at the Pantin cemetery holding « the spade and the pickaxe » in their hands. Because they were unemployed, or immigrants – and you have to earn a living somehow... But working close to death and mourning, is it really « a job like any other »? The film shows a typical day in the life of these gravediggers. An autumn day which is, nonetheless, quite different from any other...

Julie Bertuccelli

Née en 1968. Maîtrise de philosophie.

Napoli 90

8 min / 1994 / 16 mm / couleur sous-titres français

Réalisation et montage : Benoît Finck, Sarah Petit

Image: Benoît Finck

Son: Daniel Sobrino, Nicolas Cantin Production: Benoît Finck, Sarah Petit c/o 14 rue du faubourg Saint Martin 75010 Paris

Tel: (1) 42 02 66 38 / (1) 42 47 00 27

« Un regard posé sur le travail à Naples, sur l'industrie, sur l'artisanat : à l'écoute d'un sculpteur nostalgique, au travers de son portrait, transparaît celui de Naples, où les traditions se figent en statues. » (Benoît Finck, Sarah Petit)

« A view of work in Naples, of industry and crafts: listening to a nostalgic sculptor, the portrait that emerges reflects that of Naples, a city where traditions take on the form of statues. » (Benoît Finck, Sarah Petit)

Benoit Finck

Diplôme de l'Ecole Louis Lumière. A réalisé : ■ Métronome, 1990 ■ Révolutionnaire, 1991

Sarah Petit

Etudes à Paris VII Jussieu. A réalisé : • Un convoi en Croatie, 1994

Samedi 11 mars, 20h00 / Petite salle
Samedi 18 mars, 14h00 / Studio 5

Jeudi 16 mars, 18h0
Jeudi 16 mars, 21h0

Vendredi 10 mars, 14h00 / Studio 5 Jeudi 16 mars, 18h00 / 14 Juillet Beaubourg Jeudi 16 mars, 21h00 / 14 Juillet Beaubourg

La Nuit partagée

68 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation: Philippe Larue Image: Eric Laporte, Philippe Larue Son: Philippe Faugas, Olivier Do Huu, Jean-Luc Audy, Fabien Krzyzanovwski

Montage: Tobby Trotter Production et distribution : Injam 38 rue du Maroc 75019 Paris

Tel: (1) 42 05 68 63 / Télécopie: (1) 46 07 44 75

Huit rappeurs/danseurs/chanteurs de la banlieue parisienne rencontrent le chorégraphe contemporain Jean-François Duroure avec qui ils préparent un spectacle musical pour

le festival d'Avignon.

« Concu comme un carnet de bord en images de la genèse d'un projet chorégraphique, La nuit partagée dresse le portrait de neuf personnages : huit danseurs et un chorégraphe. Regarder, écouter, vivre cette création, depuis un théâtre vide jusqu'au spectacle qui l'habitera, en passant par les esquisses, les hésitations d'un chorégraphe et de ses in-

Les « coulisses » qui s'offrent à nous sont tout à la fois celles d'un spectacle et celles de la rue. On y parle de travail, de devenir mais aussi d'expériences et de doutes.

Plus qu'un simple documentaire sur la Danse, ce film se veut une véritable histoire : l'histoire d'une rencontre et d'un apprivoisement réciproque. » (Philippe Larue)

Eight rappers/dancers/singers from the Paris suburbs meet up with the contemporary dance choreographer, Jean-François Duroure, to prepare a musical show for the Avignon Festival.

« Originally conceived as a daily record in images covering the birth of a choreographic project, La nuit partagée paints the por-trait of nine characters : eight dancers and

a choreographer.

We watch, listen to and experience this creation, beginning with an empty theatre right up to the day when the show finally brings it to life, following the first sketches of the project, through the moments of indecision encountered by a choreographer and his

The « wings » which are opened up to us are both those of the theatre performance and those of the street. Work and future developments are discussed there, but also ex-

periences and doubts.

More than a simple documentary about Dance, this film seeks to be an actual story; the story of an encounter and of a group of people getting to know each other. » (Philippe Larue)

Philippe Larue

Diplômé de l'École Nationale Louis Lumière (Section Cinéma). Co-fondateur en 1985 de la Compagnie C.T.P. Éclairagiste sur des spectacles de danse, metteur en scène, il est aussi assistantréalisateur sur des tournages cinématographiques. La nuit partagée est sa première réalisation.

Dimanche 12 mars, 20h00 / Petite salle Jeudi 16 mars, 17h00 / Studio 5

Paroles peintes

26 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation : Gil Moizon Image: Joël Krellenstein Son: Rolly Belhaccen Montage : Agnès Poullin Production et distribution : Injam 38 rue du Maroc 75019 Paris

Tel: (1) 42 05 68 63 / Télécopie: (1) 46 07 44 75

Arrivée à l'âge de la retraite, Yvonne, agricultrice dans le bocage vendéen, a eu un jour une inspiration subite. Depuis ce beau jour, où elle partit en ville s'acheter un pinceau et des tubes de couleur, et où, dans le secret de sa chambre, elle peignit son premier tableau, Yvonne n'a plus cessé de créer, à sa manière, sans modèle, libérant tout son monde intérieur. Un art aux couleurs vives, à la composition surgie comme par merveille dans sa précision, qui fait parler les sensations et les sentiments trop longtemps contenus, résumés dans le demi-aveu des légendes

When Yvonne, a farmer's wife living in the Vendée bocage, reached the age of retirement, she had a sudden inspiration. Since that fine day when she went to town to buy herself a paintbrush and tubes of paint and when, in the privacy of her bedroom, she painted her first picture, Yvonne has not stopped creating, in her own way, without subjects, giving expression to her personal universe. Brightly coloured paintings, where composition in all its detail emerges as if by miracle and which voice sensations and feelings suppressed for too long, but now conveyed in undertones through painted inscriptions.

Directeur photo sur de nombreux documentaires et longs métrages. A réalisé

■ Chicagogo ■ Rapport de Palestine

Retrouver **Oulad Moumen**

50 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur et NB sous-titres français

Réalisation : Izza Genini

Image, son et montage: Jean-Claude Lubtchansky Production et distribution: Sogeav Ohra 21 avenue du Maine 75015 Paris

Tel: (1) 45 49 92 30 / Télécopie: (1) 45 44 00 40

« Un jour de mars 92, je tins le pari de réunir ma famille dispersée à Oulad Moumen, dans le sud de Marrakech, là où mes parents la fondent dans les années 10. (...) Ce retour à notre passé fit comme s'évanouir les années écoulées depuis. (...) Elles étaient pourtant bien là, ces années : dans le témoignage de nos amis et voisins arabes, dans les documents d'archives historiques et familiales, dans ceux rares et précieux de la vie judéo-arabo-berbère du Maroc. Elles étaient aussi et tout simplement dans la vie quotidienne de ma famille, partie d'une ferme d'oliviers dans le sud marocain et qui, en neuf enfants et deux ou trois générations, a décrit les grandes étapes de la migration humaine (...), du régionalis-me le plus serré au mondialisme le plus éclaté, de la connaissance d'une langue unique et dialectale (l'arabe) au multilinguisme coloré. (...) Ces changements n'ont pas pour autant signifié la rupture avec nos racines. (...) Voilà pourquoi j'ai désiré compléter l'histoire que mes parents commencèrent de me raconter un jour de l'été 1975. » (Izza Genini)

« One day in March 92, I took up the challenge of trying to reunite my scattered relatives back in Oulad Moumen, south of Marrakesh, the place where my parents had first founded the family (...). It was as if this return to the past caused the intervening years to melt away (...) And yet there they were, those years, in the accounts of our Arab friends and neighbours, in the historical and family archives, those rare and precious chronicles of life shared by the judeo-arabic Berber cul-ture of Marocco... They were also present quite simply in the daily life of my family, which had started out from a small olive farm in south Marocco and then, through the destinies of nine children over two or three generations, had portrayed the main phases of human migration (...), starting from an extremely tight-knit regional existence through to a world-wide dissemination, from the knowledge of a single dialect-based language (Arabic) to a colourful multilingualism (...) These changes have not, however, meant that we have broken away from our roots (...) This is why I felt the wish to finish the story that my parents had begun to tell me one day in the summer of 1975. » (Izza Genini)

Née au Maroc. Vit en France depuis 1960, où elle étudie les langues à la Sorbonne et à l'école des Langues Orientales. En 1973, crée Sogeav, société de production et distribution. De 1987 à 1992, produit et réalise la série Maroc, corps et âme (10x26') sur la musique et la culture marocaines.

Vendredi 17 mars, 17h00 / Petite salle Dimanche 19 mars, 17h00 / Petite salle

Dimanche 12 mars, 14h00 / Petite salle Mercredi 15 mars, 17h00 / Petite salle

Rugby, palombes | Le Village et chocolats

56 min / 1994 / vidéo Beta SP / couleur

Réalisation et images : Philippe Costantini

Son : Jean-Pierre Fenié Montage: Richard Vargas. Production: Cie Phares et Balises/

La Sept-Arte / BBC Cie Phares et Balises: 10, rue Biscornet

75012 Paris

Tel: (1) 43 07 75 / Télécopie: (1) 43 43 20 42

« A Oloron Sainte Marie, au pied des Pyrénées, que l'on soit Basque ou Béarnais, on ne fait qu'un autour du ballon ovale. On joue pour le plaisir, on vit les mêmes passions. Ouvriers, paysans, boulangers, on partage tout et on est solidaire dans la joie comme dans l'adversité. » (Philippe Čostantini)

« At Oloron Sainte Marie, at the foot of the Pyrenees, whether you are Basque or from the Bearn, all differences are forgotten when it comes to the oval ball. Pleasure is at the heart of the game, and everyone experiences the same passion. Worker, farmer, baker all is shared in common and a spirit of solidarity rules the moments of joy as well as adversity. » (Philippe Costantini)

Philippe Costantini

Né le 21 mai 1947 à Loches. Chef opérateur sur divers films et émissions de télévision. A réali-

■ 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 ■ Ceux de Saint-Cyr, 1993

au cimetière

52 min / 1994 / 35 mm / couleur sous-titres français

Scénario et réalisation : Thierry Compain

Image: Camille Le Quellec Son : Pascal Coulombier

Montage : Geneviève de Gouvion St-Cvr Production: Lazennec Bretagne / F3 Quest Lazennec Bretagne : 57 quai de la Prévalaye

35000 Rennes

Tel: 99 65 44 88 / Télécopie: 99 65 42 44

« Depuis une dizaine d'années, à l'occasion de la Toussaint, je photographie les habitants de l'Ile-Grande dans leur cimetière (...) L'idée centrale de ce film s'est petit à petit imposée comme filmer tout le village dans son cimetière. Filmer tout un village qui pose volontairement pour une caméra, nouveau témoin des temps, petit cimetière portable des temps modernes. Un village qui, à chaque Toussaint, « habite » son cimetière, avec toutes ses voix, tous ses visages, à majorité de femmes, des noms égrenés au fil des déambulations dans les allées, des histoires racontées, ici ou là, par tous, en français et en breton, mêlant souvent le cocasse au grave. On sait la place prédominante de la mort en Bretagne, et l'importance de sa représentation. Ce film voudrait, au-delà de toute démonstration, tenter de saisir, de faire surgir, dans ces gestes et paroles au quotidien, une prégnance particulière de la mort, propre à cette culture. Trouver de la vie dans la mort, en quelque sorte... » (Thierry Compain).

« For about ten years now, I have been photographing the inhabitants of Ile-Grande in their cemetery on All Saints' Day (...) Filming all the villagers in the cemetery gradually imposed itself as the central theme of this film. Filming all the villagers who had agreed to pose for a camera, the new eyewitness of our times, a small portable cemetery of our modern age. A village which « fills » its cemetery every All Saints' Day, with all its voices, all its faces, mostly womens', names cited as they stroll down the alleyways, stories exchanged here and there by all, in French and in Breton, often mixing humour and solemnity. It is well-known that death and its representation occupy an important place in Brittany. Without attempting any demonstration, this film endeavours to capture and convey through these everyday gestures and words, the particular implications which death holds for this culture. Finding life in death, in some way... » (Thierry

Compain). **Thierry Compain**

Né en 1953. Ingénieur du son à France 3 depuis 1973. Créateur de bandes sonores. A réalisé : ■ Skerlijenn, 1986 ■ Mili, 1988 ■ Le tailleur de

sons - Yann Paranthoen, 1990 ■ Comme un ange après un temps de misère, 1991

Samedi 11 mars, 14h00 / Petite salle Jeudi 17 mars, 13h00 / 14 Juillet Beaubourg Jeudi 17 mars, 16h00 / 14 Juillet Beaubourg





Le village au cimetière (DR)

Samedi 11 mars, 17h00 / Petite salle Samedi 18 mars, 14h00 / Petite salle



L'expérience des limites

En quoi, aujourd'hui, tous les dispositifs, toutes les aventures aux confins du documentaire et de la fiction relèvent-ils d'une telle nécessité? Comment justifier, expliquer cette intuition commune qui nous a amenés à choisir cet angle d'attaque, ce jeu avec les limites, comme territoire pour célébrer sans l'embaumer les cent ans du cinéma dans le cadre du Cinéma du Réel? Qu'est-ce qui, dans ce jeu de transgression avec les genres, les codes, les interdits et les règles, permet au cinéma de s'interroger sur lui-même, ici et maintenant? De cet acte iconoclaste, quasi-blasphématoire au regard d'une vision sacrée et dogmatique du cinéma nous avons trouvé de nombreuses traces, dans tous les courants, toutes les écoles, toutes les époques, toutes les régions prolixes en production documentaire. Toutes les formes semblent avoir été envisagées, les unes après les autres, pour remettre en jeu le processus d'enregistrement cinématographique. Tous les procédés ont été imaginés pour questionner son éventuelle objectivité, pour travailler cette étrange relation, cette attente complexe qui unit le spectateur à l'objet filmique. Mise en scène : le mot est lâché même s'il s'applique ici à des dispositifs tangents. Dans Route One USA de Robert Kramer, un acteur-personnage est littéralement balancé par son metteur en scène sur la Route One à la frontière Nord des Etats-Unis avec pour mission d'en atteindre l'autre extrémité. Ce même acteur-personnage balancera à son tour le film et son réalisateur en cours de route pour le laisser affronter (enfin) seul (!) cette réalité qui est la sienne, qui fut la sienne, et avec laquelle il tente, sinon une réconciliation, du moins des retrouvailles. Voilà déjà une forme impure, une mue en direct, qui met en scène, en jeu, à l'épreuve l'énergie motivante, le flux dynamique, le point de vue en crise du metteur en scène. Mais c'est aussi - dualité essentielle, indispensable - la réponse à une question en crise, elle aussi, mais plus universelle. Comment filmer le monde, comment filmer l'Amérique, comment filmer le pays d'où l'on vient. Il est donc question de mémoire dans ces appareils à reconstituer, ces machines à transcender les peurs et à questionner les fantômes qui s'amusent à jouer à saute-limites. Revisiter, mais pas n'importe comment, sans feindre l'innocence du premier regard, comme si le cinéma avait besoin, à certaines époques, face à des réalités qu'il ne peut saisir dans l'instant, dans l'affrontement direct, de recourir à des stratagèmes plus complexes. Il y a bien complot, chez Rivette, chez Eustache, dans la façon de piéger le travail des autres, le jeu des comédiens-êtres-personnages, de se tendre à soi-même de petits et de grands traquenards pour voir comme on dit au poker. Il y a bien ruse et morale, dans cette façon dont Eisenstein, Flaherty, Murnau, Epstein, Welles, Munk, Rossellini et d'autres s'amusent à mettre en scène des acteurs non professionnels, des êtres du réel qu'ils appréhendent et dont ils tentent de capter la densité, une part de vérité. Qui trompe qui dans cet échange ? Qui prend le plus gros risque? Mais surtout qu'est-ce qui se révèle sous nos yeux que ni la fiction ni le documentaire n'auraient pu attraper? D'où vient, aujourd'hui, la nécessité d'avoir affaire à des dispositifs aussi complexes que celui de Kiarostami dans Close-up quand l'être devient à la fois personnage, acteur et même metteur en scène ? Il y a, au début du film de Marcel Ophuls, Veillées d'armes, une phrase de Philippe Noiret qui peut nous aider à mieux cerner cette attente. Ophuls et Noiret constatent qu'en ex-Yougoslavie, comme au Rwanda, comme en Ethiopie, la présence des images n'a rien changé. Que le fait de savoir n'empêche pas les génocides, la passivité, l'inaction. Que peut-être même des images des camps de concentration n'auraient rien changé à l'ignorance réelle ou feinte, à la passivité face à l'holocauste. « Lumière, parenthèse d'un siècle, belle parenthèse, qui s'est fermée à l'époque des camps où le cinéma de fiction n'a pas récupéré son frère le documentaire », explique Jean-Luc Godard 1/. Que faire, donc, quand donner à voir ne suffit pas, ne suffit plus ? Soit se réfugier dans la fiction, « Abel sans Caïn, ou inversement 1/», soit v repasser, quand ça devient possible, quand on peut circuler, écouter, voir, enregistrer. Ces expériences limites sont le meilleur antidote à ce flux d'images inhibantes, culpabilisantes, paradoxalement amnésiantes auxquelles nous avons à faire chaque jour : faux documentaire, images anonymes, fragmentaires, sans point de vue, sans début ni fin, dont le point ultime du cynisme et de la déresponsabilité se trouve dans cette chronique diffusée sur Euronews et lâchement nommée No Comment. On voit des gens tirer sur d'autres gens, on ne sait pas de quel côté on est, qui tire et pourquoi, qui meurt en face. Ces fonds de poubelle sont pires que la propagande qui croyait encore au pouvoir de l'image. Elles détruisent l'image elle-même dans ce qu'elle est objet de croyance et de doute, dans ce qu'elle charrie de l'autre et de nous-même, elles annihilent notre rapport au réel, elles l'effritent, le rendent hypothétique. No Future, plus de mémoire, nous sommes devenus comme ces gens qui assistent à un drame sur le trottoir ou derrière la vitre, non pas en spectateurs (de cinéma), mais en télespectateurs : êtres passifs, solitaires, prisonniers d'un présent sans fin dont la névrose se nourrit chaque jour, submergée d'images insensées, dont la culpabilité enfle jusqu'au cynisme, dont l'impuissance nourrit l'impuissance 4/. Amertume...

Faire acte de mémoire n'est donc pas enregistrer, mais revisiter. Parcourir un lieu qui existe déjà, avec qui, d'une façon ou d'une autre, réelle, fantasmée, projetée, accaparée, on a déjà eu affaire. Faire acte de mémoire n'est pas se laver, expier, mais simplement dépasser la terreur du fantasme, du refoulé, induire un mouvement, guetter un sens, renouer. Oue cherchent Eisenstein au Mexique, Welles au Brésil, Murnau à Tahiti, Rouch en Afrique, Rossellini en Inde? De quelle quête s'agit-il, de quel « pays imaginaire » 2/est-il question? D'un lieu de rencontre, d'échange, entre le réel du monde et la fiction de l'être-cinéaste, et vice-versa. Il est donc question de soi et de l'autre, de la maîtrise de la mise en scène et de l'immaîtrisable de la réalité. Dans ce rapport d'altérité basé sur la différence et l'échange, toutes les méthodes sont bonnes tant qu'elles respectent cette double dualité. Quand Jacques Rivette croisait Jean Eustache sur un trottoir, qu'est-ce qu'ils se racontaient ? « Il faut tout écrire et parler de soi », disait Eustache. Et Rivette lui répondait : « Il ne faut pas parler de soi, et il ne faut rien écrire » 3/. De L'Amour fou à Une sale histoire, on parcourt tout le spectre des possibles dans la mise en jeu de soi, de l'autre et de la relation. Du texte écrit venu de la parole et de l'expérience vécue, à celui inventé dans un dispositif narratif souple mais bien cadré, fiction et réel s'amusent à cache-cache, se jouent l'un de l'autre, et le film en fait de même avec le spectateur. Dans cette partie de tennis entre mémoire et imaginaire sans cesse recommencée, certains films comme Las Hurdes de Luis Buñuel n'en finissent pas de nous questionner. Tout y est, le donné à voir (cette misère, cachée, refoulée, tapie d'une Espagne ancestrale), la fascination morbide du regard, l'attirance subjective vers les miroirs de l'inconscient, comme une conjugaison, une polyphonie, une forme résolument hétérogène qui caractérise la modernité Toutes les scènes sont parcourues les unes après les autres comme autant de microcosmes d'une réalité en crise. De l'île bretonne aux terres arides d'Espagne, du paradis perdu de Tahiti aux rues du Caire et de Rio, de la salle de théâtre à la chambre à coucher, autant de scènes surgissent d'un monde chaotique, impur, « au travail », que viennent capter tous ces courants d'un cinéma ouvertement hétérogène : Néoréalisme, cinéma direct, Cinema Novo, Free Cinema. Ce cinéma adulte sait qu'il faut laisser une chance à l'autre en installant une durée, une distance, en privilégiant les temps faibles, chemin poursuivi et poussé jusque dans ses formes les plus radicales par Raymond Depardon. Cette place de l'autre s'avère d'autant plus nécessaire que ce cinéma là se sait aussi cruel, violent, voyeur. « Il vous pèle jusqu'au novau 6/», disait Jean Epstein, tandis que Victor Erice évoque « le pouvoir prédateur de la caméra 7/». Le temps de la mise à mort et de la rédemption ?

C'est quand il oublie sa propre cruauté que le cinéma bascule, va jusqu'à la trahison, la dépossession, la mutilation. Quand Caïn détruit Abel... La fiction mutilante a su piller le réel, le vider de son sang, comme dans la version intitulée *Tonnerre sur le* Mexique, montée et massacrée, contre les choix d'Eisenstein, par Don Hayes et Howard Aices, il faudra attendre le patient travail de Jay Leyda pour voir un montage de Que Viva Mexico ! monté dans l'esprit de son auteur. Inachèvement, travestissement, comme pour It's all true, film maudit de Welles qu'on ne lui laissera jamais terminer et qui sera finalement reconstruit et sauvé par Bill Krohn. Myron Meisel et Richard Wilson. Le cinéma a aussi besoin de ses sanctuaires, de ses victimes sacrificielles, de ses héros et martyrs pour se souvenir de la règle du jeu. C'est bien d'eux qu'il s'agit dans Le Tombeau d'Alexandre, quand Chris Marker entretient une correspondance imaginaire avec Medvedev, autre grande victime expiatoire d'une fiction totalitaire. Il y a, dans cette impureté revendiquée d'un cinéma-limite qui revisite, reparcourt, hante des lieux habités, la mise en forme d'un concept, dans toute sa richesse, dans toute sa violence : l'altérité. Le cinéma, c'est ce qui nous échappe. Ce que nous voyons de nous projeté, et ce qui échappe à notre désir de maîtriser le récit qui se déroule devant nous. Cette double dialectique, qui s'adresse tant au réalisateur qu'à son spectateur, se retrouve mise en forme de façon flagrante, affirmée, démasquée dans tous ces films qui s'amusent à brouiller les pistes, à mélanger les genres pour mieux transmettre, égarer, inscrire le souvenir. Ces objets jouent à mettre constamment à l'épreuve notre propre croyance, jeu de masque et de dévoilement dont le récit (voir le texte de Jean-Louis Comolli, Eloge du ciné-monstre) et les êtres incarnés (voir L'Enjeu du personnage, par Charles Tesson) sont les champs d'investigation multiples. Dans cet espace entre l'être, l'acteur et le personnage dont parle Charles Tesson se joue un acte qui s'amuse constamment à retourner l'étoffe du film, à mettre en péril l'acte même de manipulation. Du temps de la peur à celui de la reconnaissance, mouvement décrit par Jean Louis Comolli, se joue aussi, le temps d'un film, une forme de révélation qui n'est ni plus ni moins que l'histoire même d'un siècle de cinéma. Chaque film de ce programme se donne donc à voir non comme la vérité mais comme une recherche. Celle d'un temps perdu, celle d'un espace où chacun trouverait sa place.

Frédéric Sabouraud

- 1/propos de Jean-Luc Godard et André S. Labarthe reccueillis et mis en forme par Aurélien Bory et Yvan Schreck dans *Limelight*, janvier 1995, p.15.
- 2/j emprunte cette expression à Eduardo Bruno, rédacteur en chef de la revue italienne Filmcritica et auteur d'un ouvrage sur Rossellini.
- 3/Jean Eustache, par Alain Philippon, collection « Auteurs », Cahiers du Cinéma, p.16.
- 4/Comme le couple Joyce dans Voyage en Italie de Roberto Rossellini, mais sans le miracle final.
- **5**/voir à ce titre le très beau texte d'Alain Bergala sur Rossellini dans *Le Cinéma révélé*.
- **6**/Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, 1921, in *L'aventure du cinéma direct*, Gilles Marsolais, Seghers, 1970, p. 330.
- **7**/Entretien avec Victor Erice, Cahiers du cinéma, n°457, p. 34.

Experimenting with Limits

What is it that today makes all the mechanisms, all the experiences at the outermost limits of the documentary and fiction film such a pressing need? How can we justify or explain the shared intuition which has led us to choose this line of attack, this play on limits, as the territory on which to celebrate, without embalming, the hundred years of cinema within the Cinéma du réel? In this game of transgression with genres, codes, things allowed and not allowed, what is it that enables the cinema to question itself in the here and now?

We have found countless traces of such undertakings - iconoclastic, almost blasphemous, with regard to the sacred and dogmatic vision of cinema - in all currents, all schools, all periods and all regions prolific in documentary production. Every kind of form seems to have been envisaged as a means of calling cinematographic recording into question. Every kind of procedure has been imagined to probe its eventual objectivity and forge that strange relationship of complex expectation between the spectator and the filmic object. Directing: the word slips out even if, in the case in point, it refers to mechanisms that are tangential. In Route One USA by Robert Kramer, an actor-character is litterally flung onto the Route One highway at the northern frontier of the USA, with the assignment to make his way to the other end of the highway. This same actor-character will, in turn, drop the film en route along with its director, who is left to (finally) face alone (!) the reality that is and was his own - and with which he attempts, if not a reconciliation, at least a reunion. This is an already impure form, a live transformation, that directs, puts at risk and tests the director's motivating force, his dynamic motion and crisis-ridden viewpoint. Yet, it also provides - and here lies an essential, crucial duality - the answer to an equally crisisridden question of a more universal nature. How does one film the world or America, how does one film one's own country? At this point, what is involved is the memory of devices capable of reconstituting the world, of machines for transcending fears and questioning those phantoms who bemusedly play the game of « leap-the-limits ». One is revisiting, but not just anyhow - without pretence to the innocence of how one saw for the very first time, as if the cinema were sometimes faced with realities impossible to capture in the present moment through direct confrontation and needed, therefore, to resort to more complex stratagems. Ruse is certainly afoot in Rivette's and Eustache's films in the way they seek to ensnare both the work of others and the acting of their actors-beings-characters, afoot in the way they set small and large traps for themselves in order « to see », as is said in poker. A certain wile and morality are indeed present in the way in which Eisenstein, Flaherty, Murnau, Epstein, Welles, Munk, Rossellini, among others, enjoy directing non-professional actors, real human beings whom they apprehend and whose density or partial truth they endeavour to convey. Who is deceiving whom in this exchange? Who is taking the biggest risk? But more importantly, what is it that is revealed to us which neither fiction nor the documentary might have grasped? What gives rise to the present-day necessity for employing such complex mechanisms as the one used by Kiarostami in Close-up, where the individual becomes both character, actor and even director? At the beginning of Marcel Ophuls' film, Veillées d'armes, there is a sentence spoken by Philippe Noiret which may help us to define this expectation more clearly. Ophuls and Noiret observe that in former Yugoslavia, as in Rwanda and Ethiopia, the presence of images has changed nothing. That the fact of knowing does not prevent genocides, passivity or inaction. That perhaps even images of the concentration camps may not have altered in any way the real or feigned ignorance, the passive attitude to the holocaust. As Jean-Luc Godard explains, « Lumière / Light, the parenthesis of a century, a beautiful parenthesis which was closed at the time of the camps, when the fiction film had still not harnessed its sibling, the documentary film » 1/. So what is to be done when showing images is not enough, no longer enough? Should one take refuge in fiction « Abel without Cain, or the other way round » 1/, or go over things again when it becomes possible, when one can move around, listen, see and record? Experimenting with limits is the best antidote to the stream of images that confronts us daily, arousing our inhibitions, shame and, paradoxically, our amnesia: false documentaries, anonymous, fragmented images which offer no particular viewpoint and have neither beginning nor end. The most telling example of this ultimate form of cynicism and lack of responsibility is to be found in the chronicle broadcast by Euronews under the cowardly name. No Comment. We see people shooting at other people, we know nothing of which side they are on, who is firing and why, or who is dying on the other side. These garbage scrapings are even worse than propaganda, which at least was based on a belief in the power of images. They destroy the image itself as an object of belief and doubt, destroy what the image conveys of other people and ourselves. They annihilate our relationship with reality, causing it to crumble, rendering it hypothetical. With « No Future » ahead and devoid of memory, we have become like those who



witness tragedy on the sidewalk or from behind windows, not as spectators (of films) but as televiewers: passive, solitary prisoners of an endless present whose neurosis finds daily nourishment in these senseless all-pervading images, whose guilt distends to the point of cynicism, whose impotence nurtures impotence 4. Bitterness...

Materializing memory is not, therefore, a matter of recording, but of revisiting. Going back through a place which already exists and which one had previously encountered in some way or another, whether in reality, fantasy, projection or appropriation. Materializing memory does not imply purification or expiation of sins - it simply involves going beyond the terror of fantasy, of what we repress, inducing movement, keeping a look-out for meaning, reforging links. What is Eisenstein looking for in Mexico, Welles in Brazil, Murnau in Tahiti, Rouch in Africa, Rossellini in India? What is their quest, what « imaginary country » 2/is at stake ? A place of encounter and exchange between the world's reality and the fiction of a human being, the film-maker, and vice versa. This inevitably involves both oneself and the « other », both the mastery of directing and the unmasterable dimension of reality. In this relationship with otherness, based on difference and exchange, anything goes as long as this double duality is respected. When Jacques Rivette met Jean Eustache in the street, what words did they exchange? « You must write everything and talk about yourself », said Eustache. And Rivette's reply came « You mustn't talk about yourself and you mustn't write anything » 3/. From L'Amour fou through to Une sale histoire, all possible ways of putting oneself, the « other » and the relationship at risk are covered. With the written text inspired by the spoken word and real-life experience, alongside the invented text, within a flexible yet well-framed narrative structure, fiction and reality play hide and seek, play with each other, as does the film with the spectator. In this continually renewed game of tennis between memory and imagination, certain films, such as Louis Buñuel's Las Hurdes never cease to question us. Everything is present, things filmed to be seen (the hidden, lurking, repressed poverty of an ancestral Spain), the morbid fascination with looking, the subjective attraction to the mirrors of the unconscious, like a conjugation, a polyphony, a resolutely diversified form which characterizes modernity 5/. All the scenes follow on, one after the other, like microcosms of reality in a state of crisis. From the Breton island to the arid lands of Spain, from the lost paradise of Tahiti to the streets of Cairo and Rio, from theatre to bedroom, this whole array of scenes rises up out of a chaotic, impure world « at work », which is captured by all the currents of an openly heterogeneous cinema: Neorealism, direct cinema, Cinema Novo, Free cinema. This mature cinema knows that it must leave the « other » a chance by allowing duration and distance to settle in and privileging the weaker moments, an approach adopted and driven into its most radical forms by Raymond Depardon. The « other's » place is all the more critical as this particular cinema knows that it has a streak of cruelty, violence and voveurism. « It peels you down to the core 6/», said Jean Epstein, whilst Victor Erice evokes « the camera's predatory power 7/». The moment of the kill and redemption?

It is when cinema forgets its own cruelty that it topples over the edge, goes as far as betrayal, dispossession and mutilation. When Cain destroys Abel... Mutilating fiction has succeeded in plundering reality, in draining it of its blood, as in the film version entitled Thunder over Mexico, which was edited and massacred, against Eisenstein's wishes, by Don Hayes and Howard Aices. It was only thanks to Jay Leyda's later painstaking work, that Que

Viva Mexico! was edited in line with its author's vision. Incompletion and misrepresentation, as, for example, with Welles' film It's all true, which he was never allowed to finish and which was eventually restructured and saved by Bill Krohn, Myron Meisel and Richard Wilson. The cinema also needs its sanctuaries, its sacrificial victims, its heroes and martyrs to remind it of the rules of the game. This is what is being referred to in Le Tombeau d'Alexandre, when Chris Marker exchanges imaginary letters with Medvedey, another expiatory victim of totalitarian fiction. In the demanded impurity of a limit-cinema which revisits, recrosses and haunts inhabited territories, a concept is given form, in all its richness and all its violence: that of « otherness ». Cinema is what escapes us. What we see projected of ourselves and what escapes our desire to control the story that is unfolding before our eyes. This double dialectic, which addresses the director as much as the spectator, finds form blatantly and assertively, is unmasked in all those films which delight in confusing the issue, in mixing genres in order to transmit, lead astray and inscribe memories more effectively. These objects are constantly putting our own belief to the test in a game of masks and revelations, where the story (see the text by Jean-Louis Comolli, In praise of the cine-monster) and flesh and blood beings (see Importance of the character by Charles Tesson) constitute multiple fields of investigation. In the space between the human being, the actor and the character, which Charles Tesson speaks about, is an act that constantly plays at turning the film's substance around and endangering the act of manipulation itself. From the moment of fear to that of recognition, a movement described by Jean-Louis Comolli, the moments of a film are also played out, a kind of revelation which is nothing more or less than the actual history of a century of cinema. Each film in this programme is there to be seen not as truth but as a search. A search for time lost, a search for a space in which each may find his or her place.

Frédéric Sabouraud

- 1/Conversation with Jean-Luc Godard and André S. Labarthe, collected and edited by Aurélien Bory and Yvan Schreck in Limelight, January 1995, p. 15.
- 2/I have borrowed this expression from Eduardo Bruno, editor of the Italian review Filmeritica and author of a work on Rossellini.
- 3/Jean Eustache by Alain Philippon, collection « Auteurs », Cahiers du Cinéma, p. 16.
- 4/Like the Joyce couple in Voyage en Italie by Roberto Rossellini, but without the final miracle. 5/On this subject, see the very beautiful text written by Alain Bergala on Rossellini in Le Cinéma révélé.
- **6**/Jean Epstein, Bonjour cinéma, 1921 in L'aventure du cinéma direct, Gilles Marsolais, Seghers, 1970,
- **7**/Interview with Victor Erice, Cahiers du Cinéma, n°457, p. 34.

Éloge du ciné-monstre

Un. Le cinéma est né monstrueux. Un art impur, disait Bazin. C'était peu dire. Composite jusqu'à l'improbable, la figure de la chimère conviendrait mieux. Le cinématographe naissant comme collage divergent d'une tête de Méliès sur un corps de Lumière? Et pour accomplir ce destin contrarié, se nouent et se combattent sans jamais s'exclure tout à fait, en cet être ouvertement bâtard, ressorts du spectacle et tensions de l'écriture, via l'attraction foraine, la toile peinte, l'index pointé, la pantomime, l'empreinte énergétique, la photo-choré-graphie, l'horloge à manivelle, l'optique géométrique, le théâtre d'ombres, le ruban perforé, la gymnastique, la dissolution des traces, la production de boucles, courbes et volutes, sans oublier le fusil à figer le temps d'E.J. Marey... Grand fatras de rêves seul saisissable à l'origine du cinéma.

Sur l'erre de cette initiale confusion au ressort de son être, le cinéma dévore ses frontières. L'habitude a été prise de distinguer un cinéma documentaire d'un cinéma de fiction, de les opposer, de les fixer en genres déterminés. Il apparaît vite, à qui parcourt cette suite de luttes et de batailles qu'on appelle "histoire du cinéma", que cette distinction est souvent contredite dans le système des œuvres comme dans la pratique des cinéastes j'allais dire dans leur désir. De Vertov, Murnau ou Flaherty jusqu'à Kiarostami, en passant par Welles, Rossellini et Godard, le plus vif-de l'énergie cinématographique circule entre les deux pôles opposés de la fiction et du documentaire, pour les entrecroiser, en entrelacer les flux, les inverser, les faire rebondir l'un sur l'autre. Courants contrariés donnant de beaux cinémonstres, tels (entre cent autres) Greed, Une sale histoire, Out One ou Route One, USA...

Deux. "À pervers, pervers et demi"—
la relation qui se noue, s'il s'en noue une, au cours de la séance, entre un spectateur et un film, évoque plus ou moins le jeu des quatre coins. Étre là où l'autre n'attend pas que l'un soit. Ruse, bien sûr, et naïveté, bien sûr, des deux côtés. Double sens du mot "écran"— ce qui affiche et ce qui cache. Les films qui troublent le jeu ou changent les règles rendent la partie plus difficile. C'est explicitement le cas de ceux que nous propose "Cent ans de réel", à l'enseigne de "l'Expérience des limites".

Il ne s'agit pas ici de "limites" du cinéma, mais de la seule limite des conventions culturelles. Loin d'être transgressées par le mélange des genres ou l'ambivalence des codes, les "limites" du cinéma s'en trouvent au contraire vérifiées, validées, réactivées. Pour, de ces "limites", éprouver une expérience extérieure et non plus intérieure, sans doute faut-il sortir du cinéma, couper avec lui, c'est-à-dire changer non les codes, mais les paramètres mêmes de la cinématographie, l'inscription vraie, l'articulation champ/hors-champ, qui sont en effet abandonnées par l'imagerie synthétique — véritable sortie de la scène cinématographique, quand bien même elle la simule.

Reste qu'il est troublant de voir à quel point les films du programme "Cent ans de réel", chacun à sa façon parfait cinémonstre, s'ingénient à mêler les genres et les registres, à brouiller les pistes et les conventions — à compliquer, en somme, le jeu du spectateur. Pourquoi, pour quelle insaisissable satisfaction, quelle obscure fin ? La question est de savoir si la monstruosité cinématographique ne dit pas quelque chose d'une vérité cachée du cinéma.

Trois. Les commencements ne sont pas seulement confus, ils sont idéologiques, ils sont fantasmatiques. Le cinéma a été rêvé avant d'être fabriqué, la part du rêve n'a jamais baissé. Au point que tout ce qui inscrit le cinéma dans un destin documentaire (la co-présence d'une caméra et d'une scène, l'inscription vraie) ne suffit pas à annuler cette symbolique majeure qui le fait naître d'un monde livré aux vertiges de l'imaginaire. Comment oublier que le cinéma se fabrique à partir d'une fiction-science où se bousculent trucs et astuces, inventions imparfaites, machines et mimigues approximatives, qui, rassemblés, ne forment jamais que le tableau symptomatique d'une fantasmagorie générale. Quelque chose comme le réalisme rêvé.

C'est donc au curieux entre-deux d'un atelier d'outillage et d'un tréteau de foire que la machine cinématographique trouve son ancrage. La destinée industrielle du spectacle commence dans des convulsions à la fois magiciennes et scientistes. Duplicité fondatrice. Circularité labyrinthique d'une errance ontologique du cinéma. La magie induit la machine qui induit la magie. Le "réalisme" primitif du cinéma n'est apparu d'abord que comme l'enchantement attendu du conte de fées. La sortie des ouvrières avait la dimension d'un réveil des belles endormies. Le mot "documentaire", à peine formé (1877), n'est pas encore en usage (celui de cinématographe suffit), mais la nature en effet documentaire des premiers films ne doit pas nous tromper : c'est bien dans le tremblement du rêve éveillé qu'ils ont été vus, dans l'effroi devant l'apparition d'un simulacre artificiel plus fort que la réalité apparente. Une sorte de surnaturel machinique, si i'ose dire, capable de se substituer à toute réalité non seulement aux yeux d'un seul, spectateur plus délirant que les autres, mais aux yeux de tous, parties désormais d'un ensemble complice, d'une communauté de témoins. Il y a du monstre dans le nouveau-né. À toutes les époques, les sociétés se sont formées, imposées à leurs sujets et transmises par des représentations, mais à leurs débuts les représentations cinématographiques acquièrent à la fois le degré de réalité et la puissance imaginaire capables de faire basculer la société qu'elles représentent dans le spectacle.

Devant le cinéma, le spectateur naissant reconnaît son émerveillement dans celui des autres spectateurs, et cette reconnaissance passe par la peur. J'interprète cette peur originelle (la scène-séance primitive du cinéma) comme peur devant un soudain renforcement des puissances de la représentation, qu'on voit pénétrer la part invisible du monde et des êtres, inscrire l'essence dans l'apparence, révéler le secret comme le rêve, généraliser l'intime. D'inconsciente, cette peur devient, au cours de la séance de projection, consciente, c'est-à-dire reconnue par chacun comme celle de tous. Elle s'avoue ainsi manifestement comme réaction au surgissement d'une nouvelle fonction sociale, d'une nouvelle emprise de la société.

Quatre. Cette (retorse) ontogenèse du spectateur de cinéma explique que nous restions à peu près aujourd'hui l'être double qu'il était en naissant, fasciné autant par la mise réaliste que par l'enchère fictionnelle. 1895: moins l'invention du cinéma, donc, que celle du spectateur comme sujet du cinéma. À peine né, ce spectateur grandit d'un coup. Initiation rapide au mystère de la projection, au savoir du jeu et de ses règles. Toute cette prise de conscience et de raison qui dresse très vite l'initié, qui le fait renoncer à l'illusion totale et se contenter d'illusions partielles, n'abolit cependant pas tout à fait l'enfance du spectateur. Comment renoncer au fantasme? Et n'est-ce pas une autre illusion que celle qui nous fait (aujourd'hui) ranger les effets de réel des premiers films Lumière mouvements, vitesses, perspective, profondeur de champ, bref, figuration analogique — du côté, si j'ose dire, de la bana-lité documentaire ? Oui, si nous oublions que ce qui faisait effet dans ces effets. c'était aussi leur charge de magie, l'imperfection même de leur "réalisme", le mélange d'analogie et de distance au filtre duquel l'image orthochromatique et les saccades de la projection interprétaient et transformaient toute réalité sensible. Cette dissemblance dans la ressemblance était la violence même de la représentation exercée sur les premiers spectateurs, enfants face aux sortilèges.

Cinq. Cet enfant dure toujours. Il veut une chose et son contraire, du réalisme et de l'irréalisme, des effets de réel et des effets de fiction, du vrai et du faux, du vraisemblable et de l'improbable. Fort/da. Loin/près. L'un ne va pas sans l'autre. Contraires complices. (Logique dialectique déjà présente dans l'articulation champ/horschamp, disjonction conjonctive de deux

termes s'excluant mutuellement mais n'ayant pas d'effet l'un sans l'autre.)

Il v a du conflit non réconcilié dans l'enfantin monstre qui songe en chaque spectateur. Chez qui, continûment, vibre la contradiction inhérente au désir, de ne jamais s'arrêter à l'une ou l'autre des satisfactions qu'il attend. Il faudrait à ce spectateur insatiable autant qu'instable, que chaque chose se change en son contraire. La fiction en réalité, le réalisme en fantastique, le vrai en faux, le dedans en dehors, l'endroit en envers, moment par moment. Impossible? Nombreux pourtant sont les films à relever le défi. On pense (évidemment) à Close-up d'Abbas Kiarostami. On aurait pu penser (aussi) à To be or not to be d'Ernst Lubitsch... Ces films mettent un même malin plaisir à se jouer du désir — lui-même ludique — du spectateur, à jouer à le perdre dans un labyrinthe de leurres et d'effets contradictoires - le perdre pour mieux le gagner.

Six. Zig-zag sur l'écran mental. Ce songe contradictoire qui noue le spectateur au film, il s'agit à la fois de le suspendre et de le relancer. Croire, ne plus croire, croire à nouveau. Encore une fois, la figure majeure du va-et-vient. Ce mouvement oscillatoire paraît régler toute gravitation cinématographique — proximité et distance, plein et vide, lumière et ombre, tous couples maudits qui ne peuvent se passer du conflit puisqu'il est au cinéma précisément ce qui fait lien. De trace à effacement, de prise à perte de conscience, zig-zag entre les modes antagonistes de la participation du spectateur au film.

C'est que l'acte de croyance noué dans la relation cinématographique n'est pas un geste simple. J'ai parlé de la peur du premier spectateur. Cette peur anime la croyance. Croire fait peur. Peur fait croire. Il s'agit pour le spectateur à la fois de jouir de la puissance du cinéma et de s'en protéger. Mise en route de toute une chaîne de dénégations. Je sais bien que ce n'est qu'une image, mais je veux quand même la chose... je sais bien que ce n'est pas le vrai train, mais quand même... Cela, jusqu'au déni de l'imperfection, car jamais la représentation cinématographique n'atteint le plein d'une illusion sans taches ni failles. Presque tout cloche, pourtant ça marche. Et si ça ne marchait qu'à la mesure d'une boiterie essentielle ? Hier, c'était le noir et blanc, les saccades, le mutisme, dont il fallait absolument dépasser le défaut par une forte dépense dénégatrice. Aujourd'hui, ce sont plutôt les lumières du spectacle, toujours trop beau pour être vrai, trop vrai pour ne pas être faux, etc. Evidemment changeants d'un moment du cinéma à un autre, déterminés par les réponses technologiques qui les déplacent plus qu'elles ne les effacent, ces manques constitutifs sont invariablement investis par le spectateur comme appels, supports et moteurs mêmes de la croyance.

Sept. Si je n'oublie jamais, spectateur,

que je suis séparé de la scène, je ne cesse pas non plus de vouloir abolir cette coupure (qui définit toute représentation) par un transport fusionnel qui me projettera sur l'écran pour me placer, quand même, au centre de la scène. Ne pas y être pour y être. Ne pas croire pour croire encore un peu. Cette chose, et son contraire. Cet état, et sa négation. Cette place, et son absence.

Comment faire miroiter la mosaïque désirante du spectateur ? C'est à cette demande que répondent, mieux que d'autres, les ciné-monstres. Réponses souvent très raffinées, mais par définition toujours paradoxales. Le premier de ces paradoxes s'énonçant ainsi : confusion de ce qui est distinct et distinction ce qui est commun. Voilà que, par exemple, Robert Kramer inscrit le comédien de Doc's Kingdom dans les rencontres réelles de Route One, USA, alors que Jean Rouch filme en cinéma-

vérité, Moi, un Noir, un homme réel qui se prend pour un acteur qui se confond avec un personnage qui se met en scène pour se dévoiler. La contradiction fragilise la scène, et par là ravive l'intérêt. Ce qui fait vaciller les repères, ce qui mine les certitudes, y compris celles marquées l'instant d'avant, ne se fait que pour relancer la croyance - en l'affectant de tous les doutes. Il s'agit toujours de forcer les feux du désir. Le cinéma n'aime ni la paix ni l'indifférence. Cet engagement du cinéma du côté du plus grand désir, c'est, peut-être, ce qui n'a plus cours. Basculer d'un genre à l'autre, tisser dans la même trame le fil du documentaire et celui de la fiction, s'évader des références, égarer les savoirs - autant de movens de prolonger le jeu. S'il n'y avait qu'une jouissance de la perte pour nous faire tenir (encore) au cinéma ?

Jean-Louis Comolli.



In praise of the cine-monster

One. The cinema was born a monster. An impure art, so said Bazin. The least we could say. Composite to the point of improbability, the image of the chimera would be better suited. The new-born cinematograph like a diverging collage with the head of Méliès stuck on the body of Lumière? And in order to accomplish its obstacle strewn destiny, intertwined in perpetual struggle without ever entirely excluding one another within this openly bastardized being are the opposing forces of the showman's tricks and the writer's tension, merging via the fairground, the painted backdrop, the pointing finger, pantomime, the energetic imprint, photo-choreo-graphy, the wind up clock, optical geometry, the shadow theatre, the perforated ribbon, gymnastics, the dissolution of traces, the production of loops, curves and spirals, not to mention E.J. Marey's gun to freeze time... A great rubbish heap of dreams that could only be grasped at the origin of cinema.

In the headway of this initial confusion at the heart of its being, cinema devours its frontiers. The habit has been taken to distinguish between a fiction and a documentary cinema, to oppose them and to establish these as fixed genres. It is quickly apparent to whoever peruses the succession of struggles and battles known as « the history of cinema », that this distinction is often contradicted in the system of works as well as in the practice - I was going to say in the desire - of cineastes. From Vertov, Murnau or Flaherty to Kiarostami, via Welles, Rossellini and Godard, the most vital pulse of cinematic energy circulates between the two opposing poles of fiction and documentary, intersecting, interlacing the flow, reversing the current, bouncing polarities one off the other. Impeded energy producing beautiful cine-monsters such as (among a hundred others) Greed, Une sale histoire, Out One or Route One, USA...

Two. « À pervers, pervers et demi » - a clever dick will always meet his match the relation created, if one is created, during the projection between a spectator and a film, resembles more or less the game of four corners. Be in the place where the other doesn't expect you to be. Cunning, of course, and naïvety, of course, on both sides. Double meaning of the word « screen » - that which displays and that which hides. The films which play with the pieces or change the rules make the game more difficult. This is explicitly the case of those offered in « One hundred years of reality »: « Experiences at the limits ».

It is not a question here of the « limits » of cinema, but only of the limitation of cultural conventions. Far from being transgressed by the mixture of genres or the ambivalence of codes, the « limits » of ci-

nema are on the contrary verified, validated, reactivated. In order to test an experience outside these « limits », and not within, it is surely necessary to move outside cinema, to break with the art, that is to say change not the codes, but the very parameters of cinematography, its inscription in truth, its articulation between the space inside/outside the frame, and which are in fact abandoned by synthetic images - a true departure from the realm of cinema, even as they simulate it.

Remains that it is troubling to see the degree to which the films of the programme « One hundred years of reality », each in its own way a perfect cine-monster, contrive to mix genres and registers, to spread confusion among the clues and conventions - to complicate finally the spectator's game. Why, for what ungraspable satisfaction, for what obscure aim? The question is to know whether cinematic monstruosity does not tell us something about a hidden truth of cinema.

Three. The beginnings are not only confused, they are ideological, they are phantasmic. Cinema was dreamed before it was invented, the share of dream has never diminished. To such an extent that everything which inscribes cinema in a documentary destiny (the co-presence of a camera and a scene, the inscription in truth) is not enough to cancel the major symbolism represented by its birth in a world devoted to the giddy heights of the imaginary. How can we forget that the cinema was put together from a fiction-science cluttered with tricks and devices, imperfect inventions, approximate machines and mimics which, put all together, only form the symptomatic portrayal of a general phantasmagoria. Something like dreamed realism.

It is thus in the curious interstice between a tool workshop and a fun fair stand that the cinematographic machine anchored itself. The industrial destiny of the show begins in the convulsions of both magicians and scientists. A seminal duplicity. The ontological wanderings of cinema take root in this circular labyrinth. Magic induces the machine which induces the magic. The primitive « realism » of cinema at first appeared only as the expected enchantment of the fairy tale. The exit of Lumière's workers had the dimension of the awakening of so many Sleeping Beauties. The word « documentaire », scarcely formulated (1877), is not yet in use (that of cinematograph is sufficient), but the actual documentary nature of the first films should not mislead us: it was really in the tremble of a waking dream that they were seen, the audience fearstruck before the appearance of an artificial simulation stronger than apparent reality. A kind of machine provoked supernatural, if I may say, capable of substituting for all reality, not only in the eyes of a single spectator, more delirious than the others, but in the eyes of all, henceforth accomplices in a whole, a community of witnesses. There is something monstrous in the new-born. At all periods, societies have been formed, imposed on their subjects and transmitted by representations, but right from their beginning, cinematographic representations acquire both the degree of reality and the imaginary power capable of making the society they represent topple into the spectacle.

Faced with cinema, the first spectators recognized their wonder in that of the other spectators, and this recognition took place through fear. I interpret this original fear (cinema's primal scene) as fear before a sudden strengthening of the powers of representation, that we see penetrating the invisible part of the world and of beings, inscribing essence in appearance, revealing the secret as a dream, generalizing the intimate. From unconscious, this fear becomes, during the time of the projection, conscious, that is to say, recognized by each as being shared by everyone. It manifestly reveals itself to be a reaction to the arising of a new social function, a new ascendancy of society.

Four. This (twisted) ontogenesis of the cinema spectator explains that we remain more or less today the double being he was at its birth, fascinated as much by the realist stake as by the fictional bidding. 1895: less the invention of cinema, thus, than that of the spectator as subject of cinema. Scarcely born, this spectator grows up in a bound. Rapid initiation to the mystery of projection, to knowledge of the game and its rules. All this awareness and reasoning which quickly trains the initiate, making him renounce the idea of total illusion and settle for partial illusions, does not quite entirely abolish the spectator's infancy. How can the phantasy be renounced? And is it not another illusion than that which causes us (today) to classify the effects of reality in the first Lumière films - movements, speeds, perspective, depth of field, in short, analogical figuration - on the side of, shall I say, documentary banality? Yes, if we forget that what was powerful in these effects was also their charge of magic, the very imperfection of their « realism », the mixture of analogy and distance through the filter of which the orthochromatic image and the jumpy projection interpreted and transformed all sentient reality. This dissemblance within resemblance was the very violence that the representation exercised on the first spectators, children faced with magic charms.

Five. The child is still with us. It wants everything and its opposite, realism and irrealism, effects of reality and effects of fiction, truth and falsehood, the plausible and the improbable. Fort/da. Loin/près. Far/near. One does not come without the other. Contrary accomplices. (Dialectical logic which presents in the articulation between in-frame and out-of-frame space, conjunctive disjunction of two terms which mutually exclude one another but which can have no effect without each other.)

There is unreconciled conflict within the infant monster dreaming in each spectator. Within whom continually vibrates the inherent contradiction of desire, never to stop at one or the other of the expected satisfactions. For this spectator who is as insatiable as unstable, everything must change into its contrary. Fiction into reality, realism into phantasy, truth into falsehood, inside to outside, right side to wrong side, moment by moment. Impossible? Numerous are the films which respond to the challenge. I think (evidently) of Closeup by Abbas Kiarostami. We could also have thought of To be or not to be by Ernst Lubitsch... These films take the same conniving pleasure in toying with the spectator's desire - itself playful - pretending to lose it in a labyrinth of traps and contradictory effects - losing it in order to win it back again more strongly.

Six. Zig-zag on the mental screen. The contradictory dream which links the spectator to the film must both be suspended and relaunched. Believe, believe no longer, believe again. Once again the major image of a to-and-fro. This oscillatory movement seems to regulate all cinematographic gravitation - proximity and distance, full and empty, light and shadow, all cursed couples which cannot exist without conflict as this is precisely what in cinema serves as a link. From trace to disappearance, gaining and losing consciousness, a zig-zag between antagonistic modes of a spectator's participation

in a film.

The act of belief tied in the cinematographic relation is not a simple act. I spoke of the fear of the first spectator. This fear propels the belief. To believe is frightening. Fear makes us believe. For the spectator, it is a question both of enjoying the power of cinema and protecting oneself from it. It is the start up of a whole chain of denials. I know that it is only an image, but nonetheless I want the thing ... I know that it is not the real train, but nonetheless... This, to the denial of imperfection, for the cinematographic representation has never achieved full illusion without stain or fault. Practically everything is wrong, yet it works. And if it only worked to the extent that something essential was missing. Yesterday, it was the black and white, the jumps, the silence that required a strong energy of suspension to overcome. Today, it is rather the lighting, too beautiful to be true, too true not to be false, etc. Evidently changing from one moment of cinema to another, determined by technological answers which displace rather than erase them,



these constitutive lacks are invariably appropriated by the spectator as appeals for, supports of, the very motors of belief.

Seven. If I, spectator, never forget that I am separated from the scene, nor do I ever cease wanting to abolish this separation (which defines all representation) by a fusional movement projecting me onto the screen to place me, even so, in the middle of the scene. Not to be there in order to be there. Not to believe in order to still believe a little. This thing, and its contrary. This state, and its denial. This place, and its absence.

How can we make the desiring mosaic of the spectator sparkle? It is to this demand that answer, better than others, the cine-monsters. Often extremely sophisticated answers, but by definition always paradoxical. The first of these paradoxes can be stated thus: confusion of what is distinct and distinction of what is in common. Take Robert Kramer for example inscribing the actor of Doc's Kingdom in the real encounters of Route One, USA, whe-

reas Jean Rouch films in cinéma-vérité, Moi, un Noir, a real man who takes himself for an actor who takes himself for a character who acts himself out in order to unveil his reality. The contradiction makes the scene more fragile, and in so doing revives its interest. That which makes the markers waver, which undermines certainties, including those indicated the moment before, all this only in order to relaunch the process of belief - by inflicting it with all possible doubts. It is always a case of forcing the fires of desire. Cinema likes neither peace nor indifference. The cineast's commitment on the side of the most powerful desire, this is, perhaps, what no longer holds true. To teeter from one genre to another, to weave into the same woof the threads of documentary and fiction, to escape from references, mislay knowledge en route - all are means of prolonging the game. And if there was only the joy of loss to make us (still) attach some value to cinema?

Jean-Louis Comolli.

L'enjeu du personnage

« Reconnaître l'autre de soi, c'est déjà penser: Nous pensons sur fond de spécularité et c'est à partir de là que nous pouvons comprendre l'emprise du sujet sur le monde. Là où l'homme pense, il cherche son image » Pierre Legendre, Dieu au miroir

Le personnage est au cinéma des années 90 ce que l'image était à celui des années 80 : un effet de surface dans la brillante vitrine du récit. Le spectateur ne cherche plus à le connaître au fil de situations censées dévoiler sa nature secrète car il est vite fixé sur ce qu'il a à savoir à son sujet : une simple donnée sur une partition narrative déjà réglée. Le personnage, forme creuse, pure ligne vestimentaire prédisposée à l'ornementation du récit, instaure avec le spectateur un rapport de séduction qui fonctionne à la reconnaissance, sur la base d'un catalogue de types et de stéréotypes légués par l'histoire du cinéma. L'acteur, chargé d'insuffler la vie à ce semblant d'humanité, devient de plus en plus ce supplément de corps sur fond de personnages sans âme. Sa performance de jeu, objet d'une agitation factice, d'une habitation vaine, devient la rançon éblouissante de cette sinistre investiture (comment régner sur ce qui n'existe pas ?), la consommation pyrotechnique d'une défaite du personnage que le cinéma se plaît à consommer. Du personnage que le cinéma propose, il n'y a rien à reconnaître, au sens de rencontrer l'autre, de le découvrir. En revanche, il est celui qu'on reconnaît (les personnages qui l'ont précédé) et celui devant lequel le spectateur, fondement de toute relation spéculaire, vient se reconnaître 1/.

On peut voir Smoking / No Smoking d'Alain Resnais comme le point d'acmé théorique de cette non-existence de fait d'un personnage de cinéma, visant à l'acceptation d'une démission généralisée de sa présence réelle dans un univers esthétique et narratif construit pour démontrer explicitement, dans l'imbrication de ses situations démultipliées, que le personnage, dans cet espace, n'a plus lieu d'être. Qu'il fume ou qu'il ne fume pas, peu importe pour lui, pour sa santé, puisque le possible du geste, son orientation multiple, est reversé sur le compte de l'orchestration du récit, seul bénéficiaire de l'opération. Triomphe de l'auteur, mort du personnage, dépossédé dans son être même. A l'intérieur de chaque variante du récit, le personnage ne change pas, il rend toujours le même son, de telle sorte qu'il prend du relief par la seule juxtaposition des différents segments du récit. Mieux, en passant d'une option narrative à une autre, le personnage, privé d'expérience, n'a pas la mémoire de ce qu'il était avant, encore moins le regret de son choix, conscient ou inconscient (le geste machinal, le réflexe de l'habitude). La conscience posthume de ce que l'homme s'est privé de faire en faisant précisément ce qu'il a fait (le reste du possible dans l'acte accompli, son travail de deuil comme forme d'historicisation du sujet et cheminement de la destinée humaine), fondement de l'être au monde, est une donnée vitale dont le personnage de Smoking/No Smoking, comme lobotomisé par l'instance narrative, est gravement démuni. Son amnésie, constitutive de l'organisation du récit, assure la condition du repli exhibitionniste d'une structure narrative faussement rhizomatique. De la même facon, la décision du personnage, en parole ou en geste, est un simulacre de réalité, une chose qui ne l'engage pas dans la mémoire de son vécu, en tant qu'être humain, mais devient un simple faire-valoir structurel, le prétexte insignifiant à une supposée intelligence du récit, pour le moins artificielle. Le film de Resnais est un vaste chutier. Il ressemble au brouillon d'un scénariste qui aurait conservé toutes les directions que l'histoire aurait pu prendre avant que le choix, corps définitif de tout récit, ne soit fait. En attendant ce corps qui n'existera jamais, le film passe en revue un échantillonnage complet : un catalogue raisonné et exhaustif des diverses situations dramatiques, dignes d'une encyclopédie du sitcom. Smoking/No Smoking propose l'étagement des multiples versions contradictoires d'un scénario dans le temps, sur le compte de personnages instrumentalisés et qui auraient bon dos, peu regardants sur ce que l'histoire veut et fait de leur personne. Des marionnettes, à compte d'auteur. Dans ce pénible exercice de rhétorique, très contemporain d'un état du cinéma, le personnage est un panneau indicateur, un signal directionnel, sage comme une image, au carrefour des possibles orientations du récit 2/. Dans l'univers de Smoking/No Smoking, c'est le récit qui devient humain car il hésite entre plusieurs directions et nous le fait savoir, et c'est le personnage qui se déshumanise, pur vecteur fonctionnel à l'intérieur duquel une peau d'acteur (il met beaucoup d'énergie à la sauver en tant que telle) est couplée à un cerveau d'ordinateur qui soumet le personnage, selon le bon vouloir du récit, à l'alternative d'un monde binaire.

Il s'agit, pour ceux qui croient encore au personnage, de refuser cette transformation dont le film de Resnais se voudrait la froide théorie pour les prophètes d'une pseudo-interactivité annoncée, monde virtuel où le sujet serait privé de son histoire. On connaît la réflexion de Godard: « Le documentaire, c'est ce qui

arrive aux autres, la fiction, c'est ce qui arrive à moi. » Nul doute que le personnage, dont la présence n'est pas formulée, soit ce point-pivot, celui qui trouble cette distinction de pure convention entre le monde du documentaire et celui de la fiction. Ou'est-ce qu'un personnage? Une invention de scénario, pure émanation de l'imagination ou de l'inspiration d'un auteur (son vécu, son observation du monde) et quelqu'un d'autre, venu d'ailleurs : le corps filmé, dès qu'il se raconte ou agit, devient un personnage, consciemment ou à son corps défendant. Dans les deux cas, il est un être hybride puisque la réalité de son existence et de son comportement, d'être instantanément filmés, se double d'un versant imaginaire, sous l'emprise du regard de l'autre. Il est l'objet d'un triple investissement, de la part de celui qui est appelé à l'être ou à être à l'écran, de la part du cinéaste et du spectateur. Au début d'Au travers des oliviers d'Abbas Kiarostami, l'assistante reproche durement à la jeune fille qui doit tenir le rôle d'une simple paysanne d'avoir choisi sa plus belle robe pour jouer. Il y a l'image que l'acteur tient à donner de lui et la façon dont le metteur en scène veut le voir. Entre eux, le vêtement du personnage, surface vide doublement habitée, objet d'une même adhésion (le corps de l'acteur, le regard du metteur en scène) et objet d'une rude négociation. Le vêtement, c'est le plan. Une surface plane. avec un recto et un verso, un regard et un corps. C'est un cadre, la scène d'un accord entre le réalisateur et l'acteur qui est aussi un cache puisque cette scène, transparence de l'union, est le masque mensonger du dysfonctionnement originaire de deux désirs qui s'affrontent. Filmer, ce n'est pas prélever, mais construire le cadre d'un accord.

Un personnage est une identité en mouvement, à la constitution inachevée. C'est là où le « cinéma du réel », face au peu d'exigence du cinéma de fiction dans la conception et la construction des personnages, a son mot à dire. « Le poète, quand il décrit les différentes sortes de métier, par exemple celui de chef d'armée, de tisserand en soie, de mari, feint de connaître ces choses à fond et d'y être savant ; mieux encore, s'il passe à l'explication des actions et des destinées humaines, il se comporte comme si la toile du monde avait été tissée et déployée en sa présence ; en ce sens, il est un imposteur. Et un imposteur qui trompe une assemblée d'ignorants, à quoi tient la raison de son succès : ces gens lui renvoient l'éloge de son savoir authentique et profond et l'induisent finalement à s'imaginer qu'il connaît les choses réellement aussi bien que l'expert, celui qui les fait, voire aussi bien que la grande

araignée des mondes elle-même. En sorte que l'imposteur finit par être sincère et croire à sa propre véracité. 3/» Si le cinéma - les films de Wiseman et de Depardon - nous rend moins ignorants sur tel métier et la personne qui l'exerce (journaliste, psychiatre, homme politique, juge d'instruction, policier) et sur le fonctionnement des institutions en général (prison, hôpital), il favorise l'émergence d'un personnage, en ce qu'il est à la fois ce qui arrive concrètement à un autre (la connaissance, la conscience du non-moi, sans l'ombre d'un doute) tout en étant aussi ce qui pourrait m'arriver (se reconnaître en l'autre, la possible identification à son histoire, son drame personnel). Avec, au milieu du gué, le scénario de la compassion. Le personnage est moins une réalité qu'une relation. L'expérience d'un lien. Il est ce que Renoir disait de tout grand acteur : quelqu'un qui construit un pont, une passerelle entre lui et les autres. Pour un cinéaste comme Kiarostami, le personnage apparaît au sein d'une réalité bien réelle, pure altérité physique au regard de son expérience humaine de cinéaste. C'est de là que partent ceux qu'il rencontre mais ce n'est pas là qu'ils arrivent puisque le filmage les construit autrement, aménageant une relation spéculaire qui leur donne vie en tant qu'être humain, sur le plan de la réalité, et en tant que personnage de cinéma (le miroir tendu sur le plan imaginaire).

La médiation du cinéma pour rencontrer concrètement l'autre appelle l'instauration d'un lien qui peut devenir à son tour, quelle que soit la démarche entreprise, le sujet central du film, avec le risque de mettre en retrait, au nom de cette perspective en miroir, l'autre comme tel. L'identification du metteur en scène au personnage qu'il filme, tout autre qu'il soit en apparence, a de nos jours l'évidence d'un dérisoire cliché d'autojustification créatrice. Abbas Kiarostami, dans l'après coup de Closeup, peut dire qu'Ali Sabzian, le faux Makhmalbaf, est en fait quelqu'un qui lui ressemble. Doublement. Comme lui, il est animé du même désir de réaliser des films. Comme lui, il est prêt à tout pour parvenir à ses fins. Cette ressemblance entre lui et l'autre, le faux Makhmalbaf, Kiarostami peut la voir et la dire après avoir fait le film. Pas avant. Puisqu'il ne savait rien de lui en allant à sa rencontre. Il y a dans cette aspiration vers l'autre, principe de sa démarche et réflexe de tous les cinéastes pour qui le souci de l'altérité est la matière première de tout désir de prises de vues, une part d'inconscient dont l'expérience du film a été pour lui le retour dans le réel. Son inscription vraie. Grâce au film, dans le contrecoup de cette relation, quelque chose a pu être pensé, impossible à envisager auparavant. Un pas a été accompli. Pour le cinéaste et pour le spectateur. Le

mouvement vers l'autre n'est pas ici la visée consciente et systématique d'une quête absolue du double, ce qui aurait pour effet de la rendre laborieuse et pesante, même s'il s'agit de la proposition ordinaire, non négligeable, du cinéma de fiction. Néanmoins, il y a toujours ce risque de réduire l'autre dans sa singularité en se hâtant de le ramener à soi. Son appropriation exclusive, dans l'unique but de le réfléchir dans le miroir de soi. est ce vers quoi les films de Kiarostami tendent sans jamais y parvenir concrètement. Si la distance entre les deux, par le filmage, se rétrécit, quelque chose de cette tentation résiste à l'arrivée et l'identification précipitée du cinéaste au personnage finit toujours, au nom de la réalité, par avouer ses limites pour nous montrer, au cœur de l'attirance, l'écart, la petite différence avec son semblable. Kiarostami peut aisément s'identifier au faux Makhmalbaf mais le film est là pour le démentir car en lui un reste s'est déposé, livrant ce constat que rien ne pourra venir effacer : l'un est cinéaste, l'autre pas 4/

L'interchangeabilité des places est le lot ordinaire du cinéma via le prisme de l'identification : y croire, s'y croire. Si Kiarostami fait tout pour réconcilier cet autre qu'il filme avec lui-même, afin qu'il puisse se reconstituer une identité vivable à partir de son morcelage personnel, il n'entend pas non plus l'entraîner par le cinéma dans un monde second. L'autre qui attire Kiarostami est un être pour qui le cinéma, dans sa réalité quotidienne, est un coin de paradis. L'imaginaire du cinéma, ce en quoi il fait rêver les gens, est le sujet fondamental de ses films, ce lieu même où l'autre lui parle. Comment faire plaisir à l'autre en faisant rentrer concrètement le cinéma dans sa vie, sans pour autant le tromper à partir des illusions qu'il se fait à son sujet? Voilà ce que vise le cinéma de Kiarostami : déplacer ce qu'il représente aux yeux de l'autre (le lieu de l'imaginaire, la réciprocité à l'infini) afin d'être cette instance symbolique qui permette au sujet, d'être ainsi représenté, de se penser dans son rapport à l'autre. Faire entrer le sujet dans les fondements de son identité, au sens où le formule Pierre Legendre, l'instituer par l'image, telle serait la possible fonction du cinéma. Tel serait aussi l'enjeu du personnage. Ce devant quoi le spectateur vient se reconnaître. Ce par quoi il en vient à se connaître, à se penser dans le monde. La croyance au personnage s'instaure sur une constante dénégation : je sais bien que je lui ressemble mais quand même. Pas de personnage possible sans cette contradiction de base, sans la conscience de cette limite. Il est celui qui vous attire (la perspective du double, le prisme de l'identification) tout en étant ce qui résistera jusqu'au bout, au nom de l'image (le contenant) et de la réalité (son contenu), à devenir un pur objet de ressemblance. C'est là où le « cinéma du réel », dans l'ordinaire incompressible de l'autre dans le champ de la prise de vue, a son rôle à jouer, puisqu'il permet la rencontre avec le prolongement de soi (la communauté humaine) sans ruiner la conscience de l'altérité en jeu dans cette perspective. Si pour certains, le personnage est un passé sans avenir, le déjà-vu d'un déjà-filmé, pour d'autres, il est cette réalité présente, porteuse de tous les espoirs. Là où, entre ce qui arrive réellement à l'autre et ce qui arrive illusoirement à moi, quelque chose, par l'image et le personnage, peut être entrevu. Expérience pour le moins profitable, qui pourrait nous amener à redéfinir le personnage dans le champ du cinéma. Non plus l'éternelle fiction d'un être créé par la volonté de l'autre, à son image (Dieu l'auteur, l'imago dei), mais le constat d'un enregistrement brut d'altérité comme possible fiction d'un autre de soi 5/.

Illusion nécessaire promise à un bel avenir.

Charles Tesson

1/« L'Autre, c'est ce devant quoi vous vous faites reconnaître. Mais vous ne pouvez vous en faire reconnaître que parce qu'il est d'abord reconnu (...). Disant à quelqu'un Tu es ma femme, vous lui dites implicitement Je suis ton homme, mais vous lui dites d'abord Tu es ma femme, c'est-à-dire que vous l'instituez dans la position d'être par vous reconnue, movennant quoi elle pourra vous reconnaître (Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre III, Seuil, 1981, pp. 62-63). » La relation spéculaire au personnage de cinéma fonctionne, non sur le mode de la connaissance, mais sur celui de la reconnaissance. Le personnage est, selon la formule de Lacan, un « au-delà du connu ». On aspire à se reconnaître en lui, faisant ainsi l'impasse sur son altérité radicale.

2/L'armature du récit, signe des temps, occupe le devant de la scène et sa construction en soi, de plus en plus sophistiquée et « brillante », devient la vedette du film. On peut ranger dans cette catégorie, outre Smoking/No Smoking, des films aussi divers que Pulp Fiction, Short Cuts, Petits arrangements avec les morts.

3/Nietzsche, *Humain, trop humain*, « Opinions et sentences mêlées », Gallimard, Folio/essais, 1988, p 37.

4/Quelqu'un comme Pierre Legendre distingue à ce propos la réprocité, qui « n'est pas ternaire », car « elle suppose l'interchangeabilité des termes sur fond d'homogénéité de registre », de la réflexivité qui « suppose le détour par un lieu tiers ». Dieu au miroir, Étude sur l'institution des images, « Jalons pour l'étude de la réflexivité comme effet symbolique », Fayard, 1994, pp. 80-81.

5/« Pour un esprit moderne, tant sollicité par les sciences du mesurable, la difficulté est d'admettre que le corps se donne au sujet à travers l'image, et l'ayant accepté, d'admettre du même pas que le statut du corps se trouve de ce fait modifié : transitant par la représentation, le corps décolle du statut d'objet biologique et prend statut de fiction. (...) Le corps ne peut être dit que parce qu'il est pris dans la fiction (au sens du verbe latin fingere = façonner pour représenter). Il ne peut décoller de l'indicible, qu'à condition qu'il soit fait image. » Pierre Legendre, op. cit., pp. 41-42.

Importance of the character

«Recognize the other of oneself, this is already thinking. We think on the basis of specularity and it is on the basis of this that we can understand the subject's hold on the world. Where a person thinks, he looks for his image. » (Pierre Legendre, Dieu au miroir)

The character is to the cinema of the 90s what the image was in the 80s; a surface effect in the shining shop window of the story. The spectator no longer seeks to know his secret nature as it is revealed in a succession of situations for he quickly is informed of all he needs to know on the subject : a simple given in a pre-adjusted narrative score. The character, a hollow form, a purely vestimentary line prearranged to fit the ornementation of the story, sets up with the spectator a relation of seduction which functions on a process of recognition based on the catalogue of types and stereotypes inherited from the history of cinema. The actor whose job it is to breathe life into this semblance of humanity is becoming more and more a corporal supplement built on characters without soul. His or her acting, the object of artificial agitation, a vain habitation, becomes the dazzling ransom to this sinister investiture (like reigning over something which doesn't exist?), the pyrotechnical consumption of the character's defeat that cinema takes more and more pleasure in consuming. Faced with the character that the cinema offers today, there is nothing to know, in the sense of meeting, discovering another. On the other hand, she or he is the one we recognize (the characters who have preceded him/her) and the one in whom the spectators, foundation of any specular relationship, recognize themselves 1/.

We can see Smoking/No smoking by Alain Resnais as the theoretical culmination of this actual inexistence, aimed at getting the public to accept a general renouncement of the character's real presence in an a aesthetic and narrative universe constructed explicitly to demonstrate that the character, in this space, has no longer any raison d'être. Whether he smokes or not is of no consequence for him, for his health, because the possibility of the gesture, the multiplicity of its orientation, is transferred toward the orchestration of the plot, only beneficiary of the operation. Triumph of the author, death of the character, dispossessed of its very being.

Within each variation of the plot, the character doesn't change, he emits the same sounds, in such a way that he stands out by the sole juxtaposition of different segments of the story line. Even more, passing from one narrative option to another, the character, deprived of experience, has no memory of what he was before, even less a regret of his choices, conscious or unconscious (the mechanical gesture, the re-

flex of habit). The posthumous conscience of what a man denied himself doing by doing precisely what he did (the possible remainder in an accomplished act, the process of its mourning as a form of the subject's historization of experience, of forward movement in human destiny), the foundation of being in the world, is a vital given of which the character in Smoking/No smoking, as if lobotomized by the narrative instant, is seriously deprived. His amnesia, constitutive of the plot's organisation, ensures the condition of the exhibitionistic unfolding of a falsely rhizomatic narrative structure. In the same way, the character's decision, in words and gesture, is a simulacrum of reality, something that does not engage him in the memory of his lived experience as a human being, but becomes a simple structural demonstration, an insignificant pretext of a supposed intelligence of the narrative, an artificial intelligence - the least we can say. Resnais's film is a vast outs bin. It looks like the draft of a writer who has noted down all the directions his story could have taken before the choices, the definitive body of any story, have been made. While waiting for this body which will never exist, the film passes in review a complete selection: a reasoned and exhaustive catalogue of all the various dramatic situations, worthy of a sitcom encyclopaedia. Smoking / No smoking proposes the vertical layering in time of the multiple contradictory versions of a scenario, displacing manipulated characters who are perfect scapegoats, little concerned by what the story wants from or does with their persons. Marionettes in the hands of the author. In this rather painful rhetorical exercise, very contemporary of a certain state of cinema, the character is a signpost, a directional signal, pretty as a picture, at the intersection of the possible directions of the story 2/. In the universe of Smoking/No smoking, it is the narration which become human because it hesitates among different directions and lets us know its hesitations, whereas the character is dehumanized, becoming a purely functional vector within which the skin of an actor (which he spends a lot of energy saving as such) is coupled with the brain of a computer, submitting the character, according to the wishes of the narration, to the alternatives of a binary world.

For those who still believe in the character, the imperative is to refuse this transformation of which Resnais's film aims to be the cold theory for the prophets of an announced pseudo-interactivity, a virtual world where the subject is deprived of any history. We know Godard's comment: « Documentary is what happens to others, fiction is what happens to me. » No doubt that the character, whose presence is not formulated, is the pivotal point, the one that troubles this purely conventional dis-

tinction between the world of documentary and that of fiction. What is a character? A scenaristic invention, pure product of the imagination or the inspiration of an author (his lived experience, his observation of the world) and someone else, coming from elsewhere: the filmed body which, as soon as it explains itself or acts, becomes a character; consciously or in spite of itself. In both cases, the character is a hybrid because the reality of its existence and behaviour, through being instantly filmed, is doubled by an imaginary side, under the scrutiny of the eyes of the spectator. It is triply the object of psychic investment, by the person who is attempting to be the character, or who is the character on the screen, by the filmmaker and by the spectator. At the beginning of Through the Olive Trees (Au travers des oliviers) by Abbas Kiarostami, the assistant shouts at a young girl who must play the role of a simple peasant because she chooses to act in her prettiest dress. There is the image that the actress wishes to give of herself, and the way that the director wants to see her. Between them, the character's clothing, a twice inhabited empty surface, is the stake of an identical adhesion (the actor's body, the filmmaker's look) and the object of some brutal negotiation. The clothing is the shot. A flat surface with a right side and a wrong side, a look and a body. It is a frame, the scene of an accord between the director and the actor which is also a reframing mask as the scene, apparently revealing the transparency of this union, is also a mask of lies disguising the original dysfunction between two confronting desires. To film is not to cut away a sample, but to construct the frame of an accord.

A character is an identity in movement, whose constitution is unfinished. This is where documentary cinema, « the cinema of the Real », facing the low demands made by fiction cinema on the conception and construction of its characters, has something to say. « The poet, when he describes different sorts of professions, for example an army chief, silk weaver, husband, pretends to know these things completely and to be knowledgeable; even more, if he goes on to explain human actions and destinies, he acts as if the web of the world had been woven and unveiled in his presence; in this sense, he is an imposter. And an imposter who deceives an assembly of the ignorant, which is the true reason for his success; these people mirror back to him the praise of his authentic and profound knowledge and finally induce him to imagine that he really knows things as well as the expert, the person who has made them, indeed as well as the great spider of the worlds itself. With the result that the imposter ends up being sincere and believing in his own veracity. » 3/

If cinema - the films of Wiseman and

Depardon - makes us less ignorant about a trade and the person who practices it (journalist, psychiatrist, politician, prosecuting attorney, policeman) and on the functioning of institutions in general (prison. hospital), it stimulates the emergence of a character in terms both of what concretely happens to someone else (knowledge, consciousness of the not-me, without a shadow of a doubt) and at the same time that which could happen to me (recognize oneself in the other, the possible identification in his or her story, personal drama). With, in the middle of the process, the scenario of compassion. A character is less a reality than a relation. The experience of a link. It is what Renoir said about any great actor: someone who builds a bridge, a passage between her or himself and the others. For a filmmaker like Kiarostami, the character appears within a solidly real reality, pure physical otherness in the light of his own human experience as a film director. It is the point of departure of those whom he meets, but it is not there that they end up, for the act of filming constructs them differently, arranging a speculary relation which gives them life as human beings, on the level of reality, and as characters in a film (the mirror held up to the level of the imaginary).

The mediation of cinema to concretely meet the other requires the setting up of a link which can become in turn, whatever the nature of the filmic enterprise, the central subject of the film, with the risk of pushing into the background, in the name of this mirror perspective, the other in and of itself. The filmmaker's identification with the character he is filming, completely different from what it appears to be, has these days the obviousness of a derisory cliché of creative self justification. Abbas Kiarostami, in the wake of Close-up, can say that Ali Sabzian, the false Makhmalbaf, is in fact someone who resembles him. Twice. Like him, he is animated by the same desire to make his films. Like him, he is ready to do anything to achieve his aim. This resemblance between himself and the other, the false Makhmalbaf, Kiarostami can see it and express it after having made his film. Not before. As he knew nothing about the character when he set off in his direction. There is in this aspiration towards the other, principle of his approach and reflex of all filmmakers for whom the concern of otherness is the raw material of all their desire to shoot film, a part of the unconscious for which the filmic experience serves as a return to the Real. Its inscription in truth. Thanks to the film, in the backlash of this relation, something has become thinkable, impossible to envisage before. A step has been taken. For the filmmaker and for the spectator. The move towards the other does not have here the conscious and systematic aim of the absolute quest for one's double, which would result in making it laborious and heavy, even if it is the ordinary proposition, not to be neglected, of fiction cinema. Nevertheless, there is always this risk of reducing the other in its singularity by rushing to bring it back to oneself. Its exclusive appropriation, in the unique aim of reflecting it in the mirror of oneself, is the situation towards which Kiarostami's films tend, but which they never actually reach. If the distance between the two, through filming, is narrowed, something within this temptation resists as it gets closer, and the precipitated identification of the cineast with his character ends up always, in the name of reality, by admitting its limits and showing us, in the heart of the attraction, the gap, the little difference with his fellow creature. Kiarostami can easily identify with the false Makhmalbaf but the film is there to contradict him for in it, a remainder has been placed, delivering an affidavit that nothing can erase : one is a filmmaker, the other is not. 4

The interchangeability of places is the ordinary lot of cinema via the prism of identification: believe in it, believe oneself in it. If Kiarostami does everything to reconcile this other he is filming with himself, in order to reconstitute a liveable identity from his personal dislocation, he doen't intend to drag him by the cinema into a second world. The other which attracts Kiarostami is a being for whom the cinema, in its daily reality, is a corner of paradise. The imaginary of the cinema, the place where it makes people dream, this is the fundamental subject of his films, this very place where the other speaks to him. How to please the other by making cinema enter concretely into his life, without deceiving him with the illusions which he dreams up on the subject? This is the aim of Kiarostami's cinema, displace what he represents in the eves of the other (the place of the imaginary, the infinite reciprocity) in order to become this symbolic instance which allows the subject to be represented in this way, and to think itself in its relation to the other. Make the subject enter into the foundations of its identity, in the sense of Pierre Legendre, institute it by the image, this would be the possible function of cinema. This would also be the importance of the character. That before which the spectator comes to recognize her or himself; that by which one comes to know oneself, to think oneself in the world. The belief in the character is built on a constant denial: I know that I resemble the character but even so. No character is possible without this basic contradiction, without consciousness of this limit. It is the one who attracts (the perspective of the double, the prism of identification) at the same time as being the one who resists to the end, in the name of the image (the container) and reality (the content), to become a pure object of resemblance. This is where the « cinema of the Real » in the incompressible ordinariness of the other in the field of a shot, has its role to play, for it allows one to meet that prolongation of oneself (the human community) without ruining the conscience of otherness at stake in this perspective. If, for some, the character is a past without a future, the already-seen of an already-filmed, for others, it is this present reality, bearer of all possible hopes. The place where, between what really happens to the other and what illusorily happens to me, something, via the image and the character, can be perceived. Experience at the least profitable, which could lead us to redefine the character in the field of cinema. Neither the eternal fiction of a being created by the will of the other, in its own image (the author God, the imago dei) but the affirmation of a raw recording of otherness as a possible fiction of an other of oneself 5/

Necessary illusion, with a bright future before it.

Charles Tesson

1/«The Other is that before which you are recognised. But you can only be recognized by it because it is first recognized (...) Saying to someone You are my woman, you say implicitly I am your man, but you say first You are my woman, that is to say you place this figure in the position of being recognized by you, by means of which she can recognize you (Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre III, Seuil, 1981, pp. 62-63). » The speculary relation of the cinema character functions not on the mode of knowledge, but on the mode of recognition. The character is, according to Lacan's formulation, a « beyond that which is known ». We aspire to recognize ourselves in her or him, thereby negating their radical otherness.

2/The narrative frame, sign of the times, is occupying more and more the foreground and its construction in and of itself, ever more sophisticated and « brilliant », is becoming the star of the film. We can place in this category, aside from Smoking, No smoking, such various films as Pulp fiction, Short cuts, Petits arrangements avec les morts.

3/Nietzsche, Humain, trop humain, « Opinions et sentences mêlées », Gallimard, Folio/essais, 1988. p. 37.

4/Someone like Pierre Legendre distinguishes on this subject the idea of reciprocity, which « is not ternary », because « it supposes the interchangeability of terms on the basis of a homogeneity of register », from reflexivity which « supposes a detour through a third place ». Dieu au miroir, Etude sur l'institution des images, « Jalons pour l'étude de la réflexivité comme effet symbolique », Fayard, 1994, pp 80-81.

5/«For a modern mind, so sollicited by the sciences of the measurable, the difficulty is to admit that the body presents itself to the subject through the image, and having accepted this, to admit in the same step that the statute of the body is thus modified: transiting by its representation, the body undoes its status as a biological object and takes on the status of fiction. (...) the body can only be expressed because it is wrapped up in fiction (in the sense of the Latin word fingere = work something into a shape in order to represent). It cannot disengage from the inexpressible unless it is made an image. » Pierre Legendre, Dieu au miroir, op. cit., pp. 41-42.

Réel approprié, réel imaginaire

Entr'acte

22 min., 1924, 35 mm, NB, France

Réalisation : René Clair

Scénario: Francis Picabia adapté par René Clair

Image: Jimmy Berliet

Interprétation : Jean Borlin, Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Erik Satie, Marcel Achard, Pierre Scize, Louis Touchagues, Rolf de la Marée, Roger Lebon, Mamy, Georges Charensol, Inge

Fries, Georges Auric Production : Rolf de la Marée

René Clair s'inspira des modes d'écriture dadaïste et surréaliste, les cadavres exquis, pour tourner cette suite d'images burlesques : une ballerine barbue, un corbillard tiré par un chameau... Ce film était projeté à l'entracte d'une pièce intitulée « Relâche » afin de détourner astucieusement l'attention de la censure.

René Clair drew inspiration from dadaist and surrealist writing, such as cadavres exquis, to film this sequence of burlesque images: a bearded ballerina, a hearse drawn by a camel... This film was shown during the interval of a play entitled, « Relâche », as a ploy to divert the attention of the censorship authorities.

Les trois avant-gardes

(...) La première avant-garde se fait autour du critique et dramaturge italien, très introduit dans les milieux intellectuels français, Riccioto Canudo (1879-1943). Y participent Delluc, Epstein, L'Herbier, Germaine Dulac et, un peu en retrait, Gance. Sans envisager pour autant une rupture avec la production « classique », ils se bornent à occuper le terrain avec les armes de l'« esprit nouveau ». Ils prônent le dédain de la « réalité photographique » et des contraintes du récit, au profit d'effets de flou, de surimpression, de rythme pur. De cette tendance qualifiée d'impressionniste, les résultats les plus probants seront Fièvre, Cœur fidèle, El Dorado.

La deuxième avant-garde sera plus radicale : elle se réclame du dadaïsme et du surréalisme, et méprise cordialement la précédente. Ici, on ne transige pas avec le système, on le brave de front. Le fer de lance idéal est le court métrage, moins tributaire des lois de la consommation. Des salles spécialisées accueilleront ces francs-tireurs : Vieux-Colombier, Ursulines, Studio 28... Le premier assaut est lancé par René Clair, avec son turbulent Entr'acte. Dans son sillage, son frère Henri Chomette, Jean Grémillon, Germaine Dulac (qui est de toutes les causes), Eugène Deslaw, et, en Allemagne, Viking Eggeling. Le coup décisif sera porté par le boutefeu du Chien andalou, fravant la voie aux tentatives de Man Ray, de Hans Richter, de Marcel Duchamp, d'Antonin Artaud et quelques autres. L'objectif cette fois est clair : il s'agit de promouvoir un art libéré de tous les carcans, en « abattant les barricades élevées par les fonctionnaires de l'ordre établi » (Ado Kyrou).

La troisième avant-garde se veut avant tout sociale. Elle ne souhaite pas, comme les autres, couper le cinéma de ses racines populaires, ni de ses codes narratifs. Elle entend au contraire le dynamiser par un regard neuf porté sur le concret. Cela va du douloureux constat de *Ménilmontant* au « point de vue documenté » de *A propos de Nice*, en passant par les reportages sans complaisance de Lacombe, Carné-et, à l'étranger, de Ruttman, Ivens, Grierson... Ce sont là les prémisses du « réalisme poétique » des années trente. (...)

Claude Beylie, Jacques Pinturault, Les Maîtres du cinéma français, Bordas, p. 60

La Première nuit

20 min., 1958, 16 mm, NB, sans dialogues, France

Réalisation: Georges Franju

Scénario: Marianne Oswald, Remo Forlani adapté par Georges Franju

Image : Eugen Shuftan Musique : Georges Delerue

Interprétation : Pierre Devis, Lisbeth Persson

Production: Argos films

Un jeune homme suit une charmante jeune femme dans le métro. Leur rencontre culminera dans une séquence fantasmagorique.

A young man follows a charming young woman in the metro. Their encounter will culminate in a phantasmagorical sequence.

Las Hurdes

(Terre sans pain)

27 min., 1932, 16 mm, NB, Espagne

Réalisation et scénario : Luis Buñuel inspiré d'un

livre de Maurice Legendre Image : Eli Lotar

Montage: Luis Buñuel Son: Charles Goldblatt, Pierre Braunberger Commentaire: Luis Buñuel, Pierre Unik lu par Abel

Jacquin

Musique: Symphonie n° 4 de Brahms

Production: Ramon Acin

« Cet essai cinématographique de géographie humaine a été tourné en 1932, peu après l'avènement de la république espagnole. (...) « Las Hurdes » est une région stérile et inhospitalière, où l'homme est obligé de lutter, heure par heure, pour sa subsistance. » (extrait du film)

Très proche des préoccupations sociales du mouvement surréaliste, le film fut interdit jusqu'en 1936.

"This cinematographic experiment in human geography was filmed in 1932, shortly after the founding of the Spanish Republic. (...) "Las Hurdes" is a barren, inhospitable region whose inhabitants are involved in an hourly struggle for survival." (quoted from the film)
This film, which largely reflects the surrealist movement's own preoccupations with social issues, was banned until 1936.

Tomás Pérez Turrent: (...) Comment est né le projet de *Las Hurdes*?

Luis Buñuel: J'avais lu la thèse de doctorat de Maurice Legendre, directeur de l'Institut Français de Madrid. Un livre admirable que j'ai encore dans ma bibliothèque. Legendre était allé tous les étés pendant 20 ans à Las Hurdes, pour faire une étude complète de la région : botanique, zoologique, climatologique, sociale, etc. Une merveille. Puis, j'ai lu des reportages qu'avait fait Estampa de Madrid sur le lieu quand le roi l'a visité. (...)

J'ai pu filmer Las Hurdes grâce à Ramon Acin, un anarchiste de Huesca, professeur de dessin qui, un jour, dans un café de Saragosse, me dit : « Luis, si un jour, je gagne à la loterie, je te paierai un film. » Il gagna cent mille pesetas à la loterie et m'en donna vingt mille pour faire le film. J'en ai dépensé quatre mille pour acheter une Fiat; Pierre Unik est venu, engagé par Vogue pour faire un reportage; et Eli Lotar est arrivé avec une caméra prêtée par Yves Allégret. (...)

J. de la C.: Comment s'est passé le tournage de Las Hurdes?

L.B.: Lotar, Unik et Sanchez Ventura m'ont aidé. Las Hurdes se trouvait à quatre heures de Madrid en voiture. C'était un désert, mais là-bas, à Las Hurdes, j'ai rencontré des habitants qui parlaient français. (...)

J. de la C.: Il y a une scène du texte qui dit: « Parfois, une chèvre tombe des rochers », mais dans l'angle inférieur de l'image, on voit la fumée d'un coup de feu. Autrement dit, la chèvre ne tombe pas toute seule.

LB.: Comme nous ne pouvions pas attendre que l'événement se produise, je l'ai provoqué en tirant un coup de pistolet. Ensuite, nous nous sommes aperçus que la fumée du coup de feu apparaissait dans le champ, mais nous ne pouvions pas retourner la scène car les habitants de Las Hurdes, indignés, nous auraient agressés. (Eux, ils ne tuent pas les chèvres. Ils se contentent d'équarrir celles qui sont précipitées des rochers.) J'ai utilisé un revolver parce que, comme il n'y a pas d'armes à feu à Las Hurdes, je n'ai pas trouvé de fusil.

J. de la C.: Les paradoxes du cinéma : vous, pour montrer la misère des habitants de Las Hurdes, vous l'accroissiez en leur tuant une chèvre.

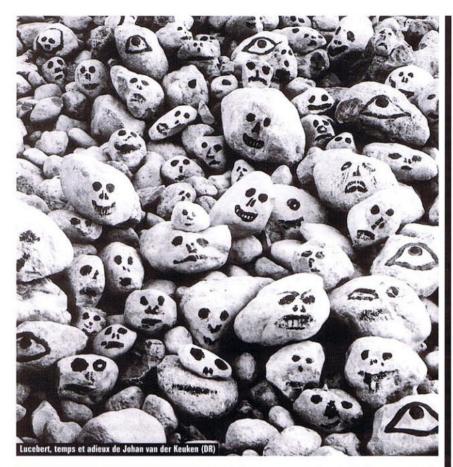
L.B.: C'est vrai, mais il s'agissait de donner une image de la vie des habitants et il fallait tout montrer. Il y avait une grande différence entre dire: « Parfois, une chèvre tombe » et montrer le fait tel qu'il se produit réellement. (...)

J. de la C.: Comment le film a-t-il été reçu? L. B.: Il a été interdit. (...)

T.P.T.: N'avez-vous pas senti que le film était très différent de *Un chien andalou* et de *L'Age d'or*?

LB.: Il était très différent, et pourtant c'était un film jumeau. Il me semblait être très proche de mes autres films. Bien entendu, il y avait une différence en ce sens que j'avais en face de moi une réalité concrète. Mais cette réalité était insolite et faisait travailler l'imagination. De plus, le film coïncidait avec les préoccupations sociales du mouvement surréaliste, qui étaient alors très vives. (...)

Tomás Pérez Turrent et José de la Colina, extraits de Conversation avec Luis Buñuel, Éditions Cahiers du Cinéma



Lucebert, tijd en afscheid

(Lucebert, temps et adieux)

52 min., 1994, 16 mm, couleur et NB, Pays-Bas Réalisation, caméra et montage: Johan van der Keuken Travelling, son et montage: Noshka van der Lely Musique: Willem Breuker, Ton Bruynel Production: Belbo Film Productions B.V.

« Lucebert, temps et adieux est composé de trois courts métrages. Mes premières années en tant que cinéaste on été fortement influencées par Lucebert. [Sa] perception visionnaire me montra le chemin. »

(Johan van der Keuken) Johan van der Keuken réalisa Lucebert, poète et peintre en 1962, Un film pour Lucebert en 1967 et Si tu sais où je suis cherche-moi en 1994 juste après la mort de Lucebert.

« Lucebert, Temps et Adieux comprises three short films. My early years as a film-maker were strongly influenced by Lucebert. (His) visionary perception showed me the way forward. » (Johan van der Keuken) Johan van der Keuken made Lucebert, poète et peintre in 1962, Un film pour Lucebert in 1967 and Si tu sais où je suis cherche-moi in 1994 just after Lucebert's death.

(...) Moi, fondamentalement, je crois que tout film travaillé consciemment au niveau de la forme est un film de fiction. Cela fait longtemps que j'essaie de briser cette séparation entre fiction et documentaire. (...)

Pour moi, ce qui est primordial, c'est le côté matériel du cinéma: le faisceau lumineux sur un écran. Et ce qui s'inscrit dans ce bombardement lumineux d'un écran, c'est toujours la fiction. C'est très sensible dans mes films, qui travaillent beaucoup sur des contrastes lumineux, sur la conscience de la lumière. Un film comme Velocity 40-70, par exemple, est construit à la fois sur des continuités/ruptures de mouvements et sur des changements lumineux, des contrastes très forts d'intensité lumineuse. (...)

Au départ, ce qui a été très important pour moi, c'est la peinture. La tradition picturale hollandaise qui se fonde très fortement sur la matière elle-même. L'école internationale de l'Expressionnisme abstrait. Et cette tradition ici encore plus ancienne de faire valoir la structure de la peinture elle-même. Pas seulement sa qualité de peinture, mais sa matérialité. Faire surgir avec cette matière l'image du travail physique. L'image n'est pas formée à partir d'une idée préexistante, mais l'idée qui sort de cette image provient du travail physique, et dans ce cas du peintre aux prises avec la matière travaillée. Ce principe est un des noyaux du film sur Lucebert. (...)

L'autre influence majeure, c'était la musique. Concevoir le film en termes musicaux. Donner la même autonomie à la construction d'un film, à la construction en train de se faire (parce que l'accent est sur l'action de composer), que dans la musique ou la peinture. Sauf qu'il s'agit aussi d'installer un discours dans ce processus, parce que sinon on aboutit à quelque chose d'assez gratuit, comme le cinéma expérimental. (...)

Ce qui m'intéressait dans ce film pour Lucebert, c'était le problème de la surface plate. Le tableau comme surface plate. Normalement, un film sur l'art consiste à établir des analogies entre la réalité tridimensionnelle et la surface plate d'un tableau en prétendant que les éléments de cette surface plate ont toujours des rapports de similitude avec les éléments extérieurs. Le processus du film pour Lucebert est un peu l'inverse : on part de cette surface plate et on essaie de la percer pour arriver dans le réel. Cette trajectoire comporte trois étapes. D'abord une introduction historique : la révolte du quartier ouvrier, le Jordaan, au temps où Lucebert était enfant ; là, je dis : « Supposons que ceci soit le début du film », cela donne d'emblée le niveau fictionnel de l'entreprise, on ne peut pas annexer un événement historique, on peut seulement l'utiliser hypothétiquement. Ensuite vient le peintre au travail. Ces séquences se terminent toujours sur la même suite de plans : pour commencer, un pano vers le haut, contre le mur avec cette affiche de corrida et ces peintures et cette lumière rouge, un peu mystérieuse, puis un petit travelling avant, sur un chariot rouge dans un marché, puis la surface du tableau est rappelée à la mémoire, puis on arrive au monde extérieur. C'est une tentative pour traverser, disons le mur. La première fois, on tombe sur les objets colorés de la rue, autrement dit sur le mouvement quasi autonome de la couleur, la couleur comme sujet. Puis, on retourne au peintre au travail, il v a la même suite des trois plans et de nouveau la rue, mais maintenant attaquée et comme pourrie par l'activité humaine, la viande, les crabes, les cactus, tout ce qui est résistant et menacé par la mort, il y a là un sens de l'éphémère, c'est une vue un peu abstraite mais qui joue par opposition à la première séquence de rues avec ses couleurs soi-disant pures. On revient au peintre une troisième fois, il est avec ses enfants, il y a donc développement là aussi, et après les trois plans de traversée du mur, on arrive à des êtres humains dans la rue, le vendeur, la vieille dame avec son petit bouquet, les casseurs de cailloux, là c'est le réel social. Et là, la caméra participe beaucoup plus, bouge, suit... C'est la conquête d'un espace tridimensionnel à partir de la réalité du film et de la réalité du tableau qui sont des surfaces plates. Il s'agit donc bien de la démarche inverse des films d'art.

A propos des plans montrant Lucebert en train de peindre, il y a des cadrages qui passent à côté de lui, qui ne le quittent pas entièrement, mais qui le quittent un petit peu. Cela traduit l'unité de l'intérêt qu'on porte à un personnage et l'intention de signifier qu'il existe un monde extérieur à lui. Il y a toujours quelque chose à côté, toujours un hors-champ, et un hors-champ du horschamp, etc... Ce qui s'articule là, c'est le sentiment que le réel spatial est une conception indescriptible. Je crois que ces légers décadrages soulignent le côté indescriptible du vrai réel.

Propos recueillis par Serge Daney et Jean-Paul Fargier, Cahiers du Cinéma n°289

L'être et la fiction

Finis terrae

40 min., 1929, 16 mm, NB, muet, France Réalisation : Jean Epstein

Image : Joseph Barth, Joseph Kottula Interprétation : goémoniers et pêcheurs de

l'archipel d'Ouessant

Production : Société Générale de Films

Cette histoire de rancune pour un litre de vin perdu est l'occasion pour Epstein de traiter les thèmes de la solitude et de la solidarité humaine, à travers des exemples empruntés aux insulaires bretons.

The story of a grudge held for the sake of a lost litre of wine. Epstein seizes the opportunity to explore the themes of solitude and solidarity, shaped on examples taken from the Breton islanders.

Il n'y aura plus d'acteurs, mais des hommes scrupuleusement vivants. Le geste peut être beau, mais le bourgeon de pensée d'où il échappe importe davantage. Le cinéma, sournoisement radiographe, vous pèle jusqu'au noyau, jusqu'à votre sincère idée qu'il étale. Jouer n'est pas vivre. Il faut être. A l'écran, tout le monde est nu, d'une nudité nouvelle. Les intentions se lisent (...). Jean Epstein, Bonjour cinéma, 1921, in L'aventure du cinéma direct, Gilles Marsolais, Seghers, 1970, p. 330

Les acteurs de ces films, qu'on dit « sans acteurs », déterminent rigoureusement le sens de l'œuvre. En eux est l'action qu'ils ont déjà accomplie ; d'autre, ils ne sont pas capables ; pour celle-là, ils furent et restent désignés. Il ne faut que comprendre ces hommes ; que pénétrer sous leur toit ; que s'asseoir à leur table pour apercevoir avec évidence l'origine des drames ; que battre la mer avec eux, pour que sous l'aspect le plus banal d'un coup de barre, un dénouement surgisse.

Ce n'est pas inventer. J'ai essayé. Il est défendu d'inventer. Car si la plus laborieuse, prudente et vraisemblable élucubration, conventions admises, peut être défigurée à satisfaction par d'adroits symboles: acteurs, décors, jamais elle ne s'applique, sans prendre l'air d'un masque, sur hommes et choses qui sont, sur pays qui vivent. (...) Et déjà, je sens mon scénario parisien fondre comme peau de chagrin, un autre naître... Jean Epstein, « L'île », in Cinéa-Ciné, septembre 1930, op. cit.

(...) Je ne connais rien de plus absolument émouvant qu'au ralenti un visage se délivrant d'une expression. Toute une préparation d'abord, une lente fièvre, dont on ne sait s'il faut la comparer à une incubation morbide, à une maturité progressive ou, plus grossièrement, à une grossesse. Enfin, tout cet effort déborde, rompt la rigidité d'un muscle. Une contagion de mouvements anime le visage. L'aile des cils et la houppe du menton battent de même. Et quand les lèvres se séparent enfin pour indiquer le cri, nous avons assisté à toute sa longue

et magnifique aurore. Un tel pouvoir de séparation du sur-œil mécanique et optique fait apparaître clairement la relativité du temps. Il est donc vrai que des secondes durent des heures! Le drame est situé en dehors du temps commun. Une nouvelle perspective, purement psychologique, est obtenue.

Je le crois de plus en plus. Un jour, le cinématographe, le premier, photographiera l'ange humain.

Jean Epstein, Paris-Midi, 11 mai 1928, in Écrits sur le cinéma, Seghers, p. 191

(...) La route d'un film est comme le vol de l'oiseau, comme le dessin de Spat. Elle est sûre et inconnue. Le pilote en est certain; certain ni du but, ni des moyens; certain comme l'insecte, comme l'abeille qui nourrit sa reine, comme la fourmi qui édifie sa fourmilière. Cette certitude est le cap du film. Elle est inexplicable et intransmissible. Le pilote est seul, sans aide possible. Les meilleurs conseils font les pires erreurs. Très tard dans le cours d'un film, son caractère définitif se laisse entrevoir. Ce caractère est tellement imprévu que chaque film paraît comme une personne nouvelle, née spontanément. (...)

Une irrésistible force de persuasion jaillit de l'image animée quand celle-ci a le caractère de la sincérité. La cinématographie d'un objet jouant son rôle dans un drame apporte toujours la conviction. Un objet ne ment pas. Le métier de l'acteur est au contraire trop souvent une école de mensonge obligatoirement. Les expressions sincères, les gestes naturels devaient être et sont encore évités, décomposés, prolongés, « tenus », stylisés, parce que trop rapides, illisibles à la cadence des prises de vues et des projections ordinaires ; seul l'enregistrement à 30 ou 40 images à la seconde permet de supprimer ce premier caractère mensonger du jeu de l'interprète.

Le maquillage d'autre part met gravement en danger la vérité d'une expression. Pour peu qu'on ait vu un seul film réalisé sans que les interprètes en aient été maquillés, on ne peut s'empêcher de sourire en constatant l'extraordinaire déformation d'un visage, la paralysie de ses traits les plus fins et les plus mobiles sous un masque de pâte.

Aucun décor, aucun costume n'auront l'allure, le pli de la vérité. Aucun faux-professionnel n'aura les admirables gestes techniques du gabier ou du pêcheur. Un sourire de bonté, un cri de colère sont aussi difficiles à imiter qu'une aurore au ciel, que l'océan démonté.

Finis Terrae essaie d'être le « documentaire » psychologique, la reproduction d'un bref drame composé d'épisodes qui ont eu lieu, d'hommes et de choses authentiques. En quittant l'archipel d'Ouessant, j'ai eu l'impression d'en emporter non un film, mais un fait. Et que ce fait transporté à Paris, il manquerait désormais quelque chose à la réalité matérielle et spirituelle de la vie des îles. Travail de mage.

Jean Epstein, Photo-Ciné, 15 nov.-15 déc. 1928, in op. cit.

Tabu

(Tabou)

80 min., 1931, 16 mm, NB, muet, États-Unis Réalisation et scénario : Friedrich Wilhelm

Murnau, Robert Flaherty

Image: Floyd Crosby, Robert Flaherty

Musique: Hugo Riesenfeld

Interprétation : Anna Chevalier, Matahi, Hitu, Jean,

Jules, Kong Ah

Production: Friedrich Wilhelm Murnau, Robert

Flaherty, Colorant Synchrotone

Le conflit des Tahitiens avec les superstitions et les castes : un jeune garçon, séparé de sa fiancée déclarée *Tabou*, périt noyé en essayant de la rejoindre.

Tahitians in conflict with superstition and the caste-system: a young boy, separated from his fiancée, who has been declared taboo, is drowned trying to return to her.

Il n'y a pas assez de vérité dans les films. C'est là leur plus grand défaut. Ils sont trop bourrés d'artifices et de « chiqué ». Même la plus primaire des audiences s'en rend compte sans toutefois pouvoir formuler une appréciation.

Les très grands films sont encore à venir ils seront des composés de vérité et d'art. Et je crois que ce ne sera point là l'œuvre des grandes firmes et des réalisateurs fameux. Ce sera plutôt l'œuvre d'amateurs, le mot amateurs étant pris dans son sens littéral. Un amateur est un passionné de la chose qu'il fait et il l'entreprend pour le plaisir de la réaliser, non pour un but mercantile. C'est une erreur de croire qu'on ne peut faire bien qu'une chose qu'on entreprend dans la profession qu'on exerce. Pour peu que les moyens matériels et le temps lui soient fournis, l'amateur fera certainement parler de lui. (...) Robert Flaherty, Ciné pour tous, 1920 ; cité in L'Écran français nº 317, in L'Aventure du cinéma direct, Gilles Marsolais, p. 372

(...) Murnau envoie quelques photos de ses acteurs principaux qui, comme lui et Flaherty le pensent, « tout en ayant toutes les qualités d'une apparence indigène, plairont également à un public blanc ». Personnellement, il pense que ces gens-là, avec leur charme et leur grâce enfantine, feraient sensation s'ils entraient dans un studio européen ou américain. (...)

Murnau voulait lui-même réaliser le film, Floyd Crosby était à la caméra; il ne restait par conséquent à Flaherty que le sujet. Flaherty voulait une sorte de documentaire dans le genre de *Nanook* et *Moana*, Murnau un *fea*ture film. C'est là que les difficultés commencèrent. (...)

Flaherty a confié à Griffith ce qui le gênait dans *Tabou*: que Murnau n'avait pas seulement rendu romantique, mais « européanisé » les traditions et coutumes des Polynésiens, en ce qui concerne leur psychologie et leurs mobiles, et il trouvait les éclairages et la photo également plus européens qu'issus du climat du Pacifique.

Lotte H. Eisner, Murnau, Ramsay Poche Cinéma, pp. 203, 212 à 214

La fiction du désespoir et le désespoir de la fiction

Redes

60 min., 1936, 16 mm, NB, Mexique

Réalisation: Fred Zinnemann assisté de Emilio

Gómez Muriel

Scénario: Agustin Velazquez Chavez, Paul Strand Adaptation: Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann,

Henwar Rodakiewicz Image: Paul Strand

Montage: Emilio Gómez Muriel, Gunther von

Fritsch

Son: Roberto et Joselito Rodriguez Musique: Silvestre Revueltas

Interprétation : Silvio Hernandez, David Valle Gonzalez, Rafael Hinojosa, Antonio Lara, Miguel

Figuerôa, pêcheurs mexicains Production: Ministère de l'Education

Dans le golfe de Vera Cruz, les pêcheurs s'opposent au négociant qui les exploite. La photographie de Paul Strand met en valeur le bord de la mer, les filets de pêche qui sèchent, les déferlantes... Joués par des acteurs non-professionnels, ces pêcheurs n'avaient rien de plus à faire que d'être eux-mêmes.

In the Gulf of Vera Cruz, fishermen quarrel with the tradesman who exploits them. Paul Strand's photography highlights the seaside, the fishing nets put out to dry, and the foaming waves... The parts were acted by the local fishermen, who had only to be themselves.

Thunder over Mexico

60 min., 1933, 35 mm, NB, États-Unis D'après un film inachevé de Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein

Photographie: Edouard Tissé Montage: Harry Chandlee Musique: Hugo Riesenfeld

Interprétation : des Mexicains anonymes

Production: Sol Lesser

Sa fiancée ayant été violée par un propriétaire, un jeune péon se révolte. Fait prisonnier avec ses amis, il est piétiné par des chevaux.

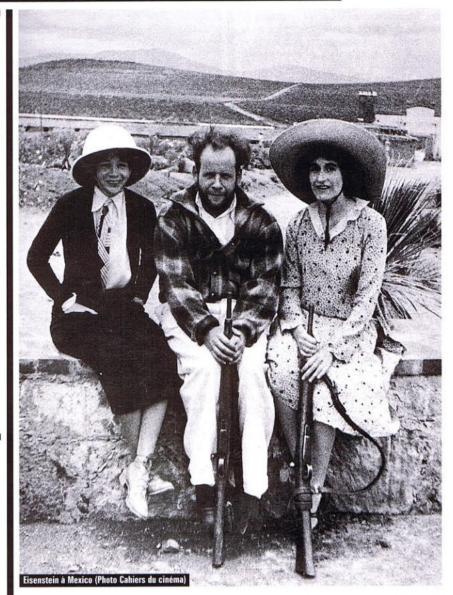
After his fiancée is raped by a landowner, a young peasant rebels. He is imprisoned with his friends and then trampled by horses.

Mexico D. F. Hôtel Impérial 27. 1.32

Chère Zalka, !

C'est votre destin, dirait-on, d'être la confidente de tous mes désespoirs! Du temps de ma période Paramount, et par la suite, mais voici cette fois le comble du désespoir ! J'ignore à quel point Sinclair vous tient au courant de nos activités et de nos difficultés. Si vous l'êtes, vous pouvez me maudire autant qu'il le fait. Anyhow, en peu de mots, voici la situation :

Vous savez sans doute qu'à partir d'un plan de tournage de 4 mois et 25 000 \$ nous avons réussi après 13 mois et 53 000 \$ (quelle somme !!!) à transformer une ex-



pédition minable en un film vraiment majeur. Il a été terriblement difficile d'arriver à une telle ampleur, à cause de la mauvaise supervision et de la mauvaise organisation du brother-in-law de Sinclair (Hunter Kimbrough)... Il m'a décrit à Sinclair comme un menteur, un maître-chanteur et Dieu sait auoi encore. Notre correspondance s'est arrêtée. Notre seul contact se faisait via Hunter... à la suite de quoi le travail de 13 mois a été brutalement interrompu.

Le dernier épisode du film - avec tous les éléments de l'acte V – a été supprimé, et vous savez ce que cela signifie. Tout comme si on supprimait Ophélie de Hamlet, ou le roi Philippe de Don Carlos. Nous réservions pour la fin du tournage cet épisode, le dernier avant un bref épilogue, et le meilleur du point de vue du matériel, du scénario et de l'effet. Cet épisode, Soldadera, raconte l'histoire de ces femmes qui par centaines suivaient l'Armée révolutionnaire, s'occupant de leurs hommes, combattant à leur côtés, portant leurs enfants, enterrant leurs hommes, et puis s'occupant des hommes qui prenaient la relève. Rien dans la peinture de la Révolution mexicaine ne peut le surpasser en tragique.

Oui, c'est le clou du film, car voici la naissance d'une nouvelle nation, qui se lève après la domination espagnole faite d'exploitation et d'oppression, et qui s'appelle le Mexique.

Sans lui, le film manque de profondeur, d'unité et d'un effet final : il n'est plus qu'un déploiement d'épisodes mal intégrés. Chacun de ces épisodes vise maintenant à ce dénouement et cette résolution.

Dans la pratique : nous avons l'armée gratuitement - 500 soldats pendant 30 jours ! 10 000 carabines, 50 canons, également gratuitement. Nous avons repéré les paysages qui feront un cadre des plus extraordinaires. Nous sommes venus à bout du fond du problème, et la question n'est plus que d'avoir 7 000 ou 8 000 \$ afin de terminer tout cela en un mois pour avoir un film magnifique (quand je le dis, je pèse mes mots). A cause de ces scènes de foule, aucun studio ne pourrait envisager maintenant une telle entreprise! Imaginez un peu, Zalka, 500 femmes dans l'infini d'un désert de cactus, les blessés, les enfants, les lits et les ustensiles de cuisine, les morts, tout cela se traîne ou se fait traîner dans des nuages de poussière, suivi de 500 soldats vêtus de blanc et coiffés de chapeaux de paille; ensuite la marche jusqu'au coeur de Mexico, sur fond d'églises et de palais espagnols—pour laquelle nous avons obtenu la participation de milliers de figurants, membres d'associations sportives—jusqu'à la rencontre de Villa et Zapata devant la cathédrale—la victoire de la première Révolution.

Et sacrifier tout cela pour 8 000 \$!, et, à cause d'un différend (dans lequel j'ai d'ailleurs raison, j'ai des documents qui le prouvent), laisser Sinclair justifier sa décision d'arrêter la production et de jeter au

public un moignon mutilé...

J'ai épuisé ma force de persuasion. J'ai tout accepté en bloc, j'ai accepté Kimbrough, j'accepte tout, tout, tout, si seulement on me laisse achever – j'ai travaillé avec les obstacles les plus incroyables, non, pas travaillé, lutté... La situation n'est plus la même que lors de notre départ de Hollywood. Mon plan de travail est d'une solidité à toute épreuve. Je connais les extérieurs à la perfection. Le général Calles nous a promis son aide.

Ayez la flamme de Médée pour le convaincre (et surtout la convaincre) de finir le film. Nous devions partir, mais Kimbrough a retardé le départ de 10 jours, le temps de liquider mille petits détails. Nous n'avons plus qu'à espérer que le miracle se produise pendant ce temps-là, et me permette de tourner cet épisode, pour lequel je donnerais ma vie. Je ne plaisante pas. Vous connaissez mon caractère... Aidez-nous, Zalka, ou sì ce n'est pour nous, aidez notre cause. Sauvez notre œuvre qu'on veut mutiler.

Si ces gens traversent des difficultés financières, demandez-leur de vous laisser trouver l'argent ailleurs. On ne peut imaginer que cette somme soit difficile à trouver chez des investisseurs. Même ici, on y arriverait, pas auprès des philanthropes, mais des hommes d'affaires, seulement les Sinclair ont si peur des hommes d'affaires qu'ils préfèrent détruire tout ce qu'ils ont maintenant plutôt que de réaliser quelque chose de sincère, et d'en tirer profit.

On n'écrit pas souvent une lettre comme celle-là... Avoir cette possibilité en vue et être contraint à tout abandonner....

S.M. Eisenstein

A la suite de sa traduction du texte allemand de cette lettre d'Eisenstein, Mme Salka Viertel ajoute : « David Selznick était intéressé – mais les Sinclair ont fermement refusé même de lui montrer les rushes. Le reste appartient à l'histoire ».

Quand Upton Sinclair promit à Eisenstein de faire suivre le négatif à Moscou pour le montage, Eisenstein tenta d'intégrer l'Acte V manquant, en organisant les autres épisodes dans l'ordre Sandunga, Fiesta, Maguey, encadrés par un Prologue et un Epilogue 1/. Il subsiste également une note de montage qui indique une autre organisation: Fiesta, Sandunga, Maguey. Fiesta fut entièrement retiré du plan de montage final (publié récemment dans Iskusstva Kino, mai 1957),



peut-être parce qu'Eisenstein se rendait compte que Shumiatsky, alors responsable de l'administration du cinéma, était fermement opposé au projet mexicain, et empêcherait le tournage en studio à Moscou du miracle nécessaire à Fiesta. Il n'a jamais été question, bien sûr, d'essayer de filmer Soldadera en dehors du Mexique.

Nous savons tous, hélas!, que Sinclair trahit la promesse faite à Eisenstein, qu'on ne laissa jamais le créateur de *Que Viva Mexico!* toucher à un seul mètre de son négatif, et que des mains étrangères en montèrent différentes versions qui reflétaient des aspects particuliers du plan d'Eisenstein. Les gens supersitieux pourront remarquer que le Prologue de ce film maudit s'inspirait d'une fresque de David Siqueiros, que le peintre ne fut jamais autorisé à terminer, fresque mutilée par la suite, ce qui causa la perte irrémédiable de cette oeuvre d'art.

Vingt-cinq ans après le tournage de Que Viva Mexico!, Sinclair cessa ses tentatives pour faire le film d'Einsenstein sans Eisenstein, alors décédé, et les chutes de négatif qui en résultèrent furent déposées à la cinémathèque du Musée d'Art Moderne. La première mention qui me fut faite de ce dépôt mettait en relief sa *masse*: quelque 300 boîtes de chutes de négatif et de positif. Je demandai l'autorisation d'examiner le matériel, d'en faire un catalogue détaillé, et de faire des propositions d'utilisation. Ce fut possible, grâce à des fonds privés réunis dans ce but pour le Musée, et je pus commencer l'exploration d'un trésor inégalé dans l'histoire du cinéma - plus de deux-tiers du négatif exposé pour Que Viva Mexico! Il était déchiré et éparpillé par les mains irresponsables qui l'avaient mis à sac pour leurs propres intérêts ; néanmoins, cette mutilation même avait probablement contribué à préserver chimiquement le négatif, en l'exposant à l'air de façon répétée. La détérioration physique était singulièrement mineure. Si Eisenstein avait pu disposer du négatif dans l'état où je le trouvais, je pense qu'il aurait pu achever son film – mais non sans larmes. (...)

Devant ce trésor de chutes de négatif, j'avais deux solutions : le laisser là, enseveli, dans l'état où il était (en ajoutant seulement un catalogue); ou en organiser un montage. Aucune ne me paraissait être la bonne. J'en proposai une troisième : comme chaque montage aggravait la mutilation du négatif original, je cherchai un moyen de présenter une partie du matériel sans combiner les dégâts accumulés. Une fois catalogué l'ensemble des bribes du négatif, j'en restaurai quelques brefs passages, comme frais issus de la caméra de Tissé, pour préparer des « films de recherche » sur le projet mexicain, pour une utilisation restreinte. Afin de représenter chacune des sections contrastées du plan originel, je choisis certains moments pour les restaurer dans l'ordre exact où ils avaient été photographiés, sans rien omettre sauf ce qui avait déjà été retiré

La structure magnifique et originale suggérée par les sommaires publiés m'était totalement confirmée. Et ce matériau brut révélait une méthode de travail mise au point par un groupe d'artistes discipliné et inventif, ce qui réfute les rumeurs de méthodes de production induisant caprice et gaspillage. Il y avait une logique derrière ces « kilomètres » de pellicule. A défaut de tenir l'art d'Eisenstein dans son montage final de Que Viva Mexico!, nous pouvions du moins tenir la logique d'Eisenstein, avec ce qu'elle révèle de cheminement et de méthode, dans une forme restaurée prudemment non montée. (...)

Jay Leyda,

Sight and sound, vol. 27, n°6, 1958

1/Le contenu détaillé de chacune de ces parties peut être consulté dans *Que Viva Mexico*! d'Eisenstein, avec une introduction d'Ernest Lindgren. Vision Press, 1951.

Mémoire de l'inachevé

Migrantes

8 min., 1972, 16 mm, Brésil Réalisation: João Batista de Andrade

Une famille de migrants nordestins s'est installée sous un viaduc à São Paulo. Alors que le chef de famille s'apprête à expliquer les raisons de sa venue dans cette ville, un homme en complet veston se mêle à la conversation. Une discussion s'engage. Aurait-il dû rester avec sa famille dans le Nordeste ?

A Nordestin migrant family has set up home under a viaduct in Sao-Paolo. While the head of the family is preparing to explain why he has moved to this city, a man in a suit becomes involved in the conversation. A discussion starts up. Should he have stayed with his family in the Nordeste?

It's all true

85 min., 1942, 35 mm, NB, États-Unis-France D'après un film inachevé d'Orson Welles Réalisation et scénario : Bill Krohn, Myron Meisel,

Richard Wilson Image: Gary Graver

Son: Dean Beville, Jean-Pierre Duret

Montage: Ed Marx Musique: Jorge Arriagada Commentaire: Jeanne Moreau

Production: Régine Konckier, Jean-Luc Ormières

Orson Welles découvre, fasciné, le Brésil. Il filme ses rites, son océan, sa musique, son carnaval.

Le tournage de ce film maudit fut émaillé d'incidents violents entre la production et Orson Welles avant rupture totale, mais surtout endeuillé par la mort d'un des jangadeiros. Aujourd'hui, le film se divise en deux parties : un court prologue sur le tournage et l'épisode Quatre hommes sur un radeau. Des deux autres épisodes tournés par Orson Welles, Bonito et L'Histoire de la samba, il ne reste que des fragments.

Orson Welles is fascinated by his discovery of Brazil. He films its rituals, its ocean, its music and its carnival. The shooting of this fateful film was punctuated with violent incidents between the producers and Orson Welles, leading to a final breakup but it, above all, saw the tragic death of one of the jangadeiros. Today, the film is divided into two parts: a short introduction about the shooting of the film and the episode entitled The Trip of the Jangadeiros. Only fragments remain of the other two episodes filmed by Orson Welles, My friend Bonito and The Story of Samba.

(...) La vérité - et elle est paradoxale - à propos de It's All True, et je ne pense pas que cela ait été dit, c'est qu'on a engagé Welles pour qu'il ne fasse pas un film commercial et qu'on lui a ensuite reproché de ne pas avoir fait un film commercial. (...) Richard Wilson, in Moi Orson Welles, Peter Bodganovitch, Belfond, p. 184

(...) Au début de l'année 1942, le Département d'État envoya Orson Welles à Rio de Janeiro en qualité d'ambassadeur culturel ; sa mission consistait à renforcer le front Sud contre les puissances de l'Axe, et à réaliser un film pour raffermir les liens entre les États-Unis et ses voisins du continent sud-américain. Le film devait s'appeler It's All True.

Welles avait déjà commencé la production d'un film portant le même titre, lorsque Nelson Rockfeller l'engagea à faire son devoir patriotique. Inspiré par l'exemple de Robert Flaherty, il voulait que le film se fonde sur des histoires vraies, tournées selon les techniques du cinéma muet ; le tournage de l'une d'elles, My Friend Bonito, avait déjà commencé au Mexique, juste après la sortie de Citizen Kane, sous la supervision attentive de Welles. Lorsque l'entreprise changea de nature, Bonito devint la première partie d'un projet de film sudaméricain avec le même titre, et le metteur en scène de Bonito, Norman Foster, fut rappelé à Hollywood pour diriger Welles dans Voyage into Fear, tandis que Welles continuait à mettre en scène The Magnificent Amberson sur un plateau voisin.

Cette acrobatie fut organisée pour permettre à Welles d'honorer son contrat avec la RKO et de satisfaire le gouvernement brésilien en arrivant à Rio juste à temps pour filmer le carnaval avec des caméras Technicolor. Il n'en fut pas moins forcé d'improviser quelque peu : quand il constata que l'éclairage qu'il avait demandé à Hollywood n'arrivait pas, il emprunta des projecteurs de DCA à l'armée brésilienne et put ainsi filmer les festivités nocturnes. Il tomba très vite amoureux du Brésil et de son art le plus sensuel, la samba. Durant les mois qui suivirent le carnaval, il entreprit de raconter en images tout ce qu'il avait appris sur la samba ses origines, ses rythmes, sa signification sociale - sur fond de frénésie carnavalesque, grâce à l'aide que lui prodiguèrent les plus grands musiciens brésiliens.

L'Histoire de la samba aurait dû être l'apogée de It's All True, mais Welles trouva son épisode central dans un numéro de la revue Time Magazine qu'il feuilleta durant son vol vers Rio : c'était Quatre hommes sur un radeau, un article sur quatre pauvres pêcheurs (jangadeiros) de Fortaleza, dans le Nordeste brésilien, qui avaient parcouru 1650 miles sans boussole, sur un fragile radeau de bois doté d'une seule voile jusqu'au port de Rio où ils avaient reçu un accueil digne de leur geste héroïque. A Rio, ils présentèrent une pétition au dictateur brésilien, lui demandant de leur accorder la justice sociale qu'il avait promise à tous les Brésiliens. Welles rencontra les quatre jangadeiros dès son arrivée et se lia d'amitié avec leur leader charismatique, Jacaré. Une fois de plus, il se retrouvait en train de faire deux films en même temps, tous deux étant des reconstitutions : il filma l'arrivée triomphale des jangadeiros dans la baie de Guanabara, tout en filmant sa propre version du carnaval sur un plateau des Cinedia Studios de Rio.

Mais ce n'était pas le film que le gouvernement brésilien attendait. On avait cru qu'un film sur le carnaval attirerait les touristes au Brésil, mais la curiosité qu'avait Welles sur les origines des choses l'avait amené à filmer les favelas, lieux de naissance de la samba. Et, bien que le gouvernement ait souhaité mettre en valeur la popularité de Jacaré, il craignait que le film de Welles ne transmette sa politique radicale au monde entier. Pour la RKO, inquiète de son investissement dans It's all true, la situation semblait au moins aussi dangereuse. « Aujourd'hui, nous avons filmé huit heures de bamboulas en train de sautiller », écrit le directeur de production raciste de Welles, dans une note à ses maîtres d'Hollywood; lorsqu'ils visionnèrent les rushes qu'on leur envoyait de Rio, ce fut effectivement tout ce qu'ils virent. (...)

Le point de rupture eu lieu en mai, le jour où un George Schaefer, circonvenu, envoya un câble enjoignant à Welles d'arrêter immédiatement le tournage de It's all true : tandis qu'il installait ses caméras sur la plage de Tijuca, le radeau où se trouvaient les quatre jangadeiros chavira et Jacaré périt noyé. Totalement horrifié, Welles jura de terminer Ouatre hommes sur un radeau, ce que, par une ironie macabre, la mort de Jacaré rendit possible. La RKO, craignant une mauvaise publicité, alloua à Welles une petite somme d'argent et quelques bobines de film pour terminer son histoire de jangadeiros à Fortaleza.

Ce fut donc avec une caméra Mitchell qui ne pouvait pas enregistrer le son, et une équipe de quatre techniciens, que Welles se lança dans la réalisation d'un film fait dans les conditions qui seraient celles qui caractériseraient sa carrière de cinéaste indépendant en Europe - filmer en extérieur avec un budget ridicule. Travaillant, qui plus est, avec des acteurs non professionnels, il était en train d'inventer le néo-réalisme quelques années avant les Italiens. (...)

Commencé par Richard Wilson, qui fut le producteur de Welles au Brésil, Ît's all true: Based on an Unfinished Film by Orson Welles fut terminé, après la mort de Wilson, par ses collaborateurs; il se divise en deux parties : un court prologue sur le tournage de It's all true et Quatre hommes sur un radeau, le seul épisode qui ait survécu dans son intégralité. Le prologue est composé d'interviews des collaborateurs de Welles, et d'autant de témoignages directs du cinéaste lui-même qu'il a été possible de rassembler. Mais la plaidoirie la plus éloquente en sa faveur, ce sont les fragments de Bonito, de The Story of Samba, et surtout Quatre hommes sur un radeau, terminé par d'autres, comme le furent beaucoup de ses films de son vivant, et comme le seront encore d'autres après sa disparition.

Bill Krohn.

Histoire d'un film fantôme, in Cahiers du Cinéma n° 475, pp. 40-41

Kolejarskie slowo

23 min., 1953, 35 mm, NB, Pologne Réalisation et scénario : Andrzej Munk

Image: Romuald Kropat Commentaire: Karol Malcuzynski

Musique: Jan Krenz Production: WFD

Au cours du parcours d'un train qui va d'un port à une mine de charbon, les efforts de tous ceux qui permettent aux chemins de fer de fonctionner normalement.

While a train is making its way from a port to a coal mine, the endeavours made by all the people involved in maintaining the smooth running of the railways.

Czlowiek na torze

90 min., 1956, 35 mm, NB, Pologne Réalisation: Andrzej Munk

Scénario: Jerzy Stefan Stawinski, Andrzej Munk

Image: Romuald Kropat

Interprétation: Kazimierz Opalinski, Zygmunt Maciejewski, Zygmunt Zintel, Zygmunt Listkiewicz,

Roman Klosowski

Production: Zespol Autorow Filmowych KADR

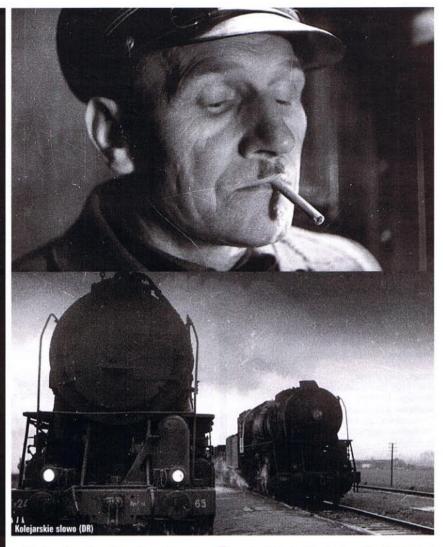
Un vieux mécanicien a été broyé par les roues d'un train. Une commission d'enquête est chargée d'élucider cette mort. La vérité saura-t-elle s'imposer sur la vraie personnalité du cheminot Orzechowski?

Cette fiction a été inspirée des faits réels décrits dans le court-métrage documentaire Parole de cheminots.

An old mechanic has been crushed to death under the wheels of a train. A commission of inquiry is charged with bringing to light the details of his death. Will the truth as to the real personality of the railwayman, Orzechowski, finally become known? This fiction was inspired by real events decribed in the short documentary film Kolejarskie slowo.

(...) La première partie d'Un homme sur la voie est aussi fondée sur la logique du travail montré. Chaque phase du boulot sur la locomotive - décrit de façon très technique - est une étape du conflit idéologique et psychique entre le mécanicien de la vieille école et ses aides qui s'efforcent, suivant le nouveau mot d'ordre du Parti, de consommer le moins de combustible possible. L'accent mis sur la compétence professionnelle et la limitation de la vie humaine à son seul travail renouvellent magnifiquement la dramaturgie cinématographique de l'opposition.

Mais Un homme sur la voie apparaît en son milieu comme le pivot de l'œuvre de Munk : à cette description très précise de la vie ferroviaire - qui ridiculise The Train (France, 1964) de Frankenheimer - tout à fait dans le ton des films précédents, se superpose le filmquestion, qui définira l'œuvre à venir.



Le cheminot Orzechowski est écrasé par le train de son ancien aide Stasiek qui allait dérailler, les signaux n'étant plus en place. On soupçonne Orzechowski de les avoir déplacés pour se venger de son limogeage à la suite du conflit idéologique précité. Trois retours en arrière : une première enquête rapide, menée par le responsable local, établit sa culpabilité ; mais le long témoignage de Stasiek l'innocente. Une dernière enquête révèle qu'Orzechowski s'était jeté sous le train pour l'arrêter avant l'inévitable déraillement.

Le film avait été tourné cinq mois avant le début du révisionnisme, déjà dans le vent en Pologne, et la fin du Stalinisme, rendu responsable : mieux vaut la compétence du dissident qui sacrifiera sa vie que la fidélité bêbête du mouton qui sacrifiera celle des autres par une faute professionnelle. L'audace est grande; l'été 1961, notre organisme d'état, l'U.G.C., n'aurait pas envisagé un instant de filmer le scénario équivalent : un vieux sousofficier refuse d'exécuter une mission de nettoyage en Algérie. Limogé, il se jette sous le convoi de son successeur, qui s'arrêtera quelques centimètres avant la mine aperçue... De même Eroica et De la veine à revendre auraient été interdits à la demande respecti-

ve du ministère des Anciens Combattants et de celui de l'Intérieur, et La Passagère aurait été boycottée par notre C.G.T. qui interdit le tournage des mémoires d'un général nazi. (...)

Cette œuvre en évolution constante, où le savoir, comme dans la vie, ne se fait que par l'effort de la conscience et ses approximations successives - d'où le suspense et notre passion - est diminuée cependant par le manque de familiarité du documentariste Munk (et peut-être aussi des réalisateurs polonais d'alors) avec le film psychologique et la direction d'acteurs. Les seconds rôles, le garde-barrière surtout, sont représentés d'une façon traditionnelle et typée qui convient mal à la nouveauté du principe de l'œuvre. Le jeu, excellent dans la description du travail, est insuffisant dans les discussions. L'atmosphère formelle, très lourde, oppressante, correspond bien à la Pologne d'alors, mais surenchérit inutilement sur la réalité. Une description purement réaliste eût été moins artificielle. Ici, la forme se modèle laborieusement sur le fond avec une ostentation que les Américains ont depuis longtemps ridiculisée par leur grâce et leur naturel. (...) Luc Moullet, Cahiers du Cinéma nº 163, février 1965, p. 49

lwo

(A parable of two)

12 min. 1965, 16 mm, NB, sans dialogues, Inde. Réalisation, scénario et musique : Satyajit Ray Production: Esso

La rencontre de deux jeunes garçons. Le premier est très pauvre alors que le second est un garçon occidentalisé, blasé par ses innombrables jouets. Ce film est une commande d'Esso.

The encounter between two young boys. One of them is very poor, whereas the other is Westernised and bored with his countless toys. This film was commissioned by Esso.

El Megano

20 min., 1955, 35 mm, NB, Cuba

Réalisation : Julio García Espinosa, Tomás

Gutiérrez Alea

Scénario: Julio García Espinosa, Alfredo Guevara,

Tomás Gutiérrez Alea, José Massip

Image: Jorge Haydú Son: Luis Newhall Montage: Julio García Espinosa

Musique: Juan Blanco

Interprétation: Habitants d'El Megano Production: Moisés Ades

Sur la côte sud, dans une région proche de la baie des Cochons, les habitants de la Cienaga de Zapata travaillent à l'extraction de charbon végétal, dans des conditions éprouvantes, submergés dans un marais. Pendant les moments de détente, les enfants jouent tandis que des touristes chassent ou se promènent dans les environs. Une révolte s'amorce à l'heure de la paye, lorsqu'on vole leur dû aux

On the south coast, in a region close to the Bay of Pigs, the inhabitants of the Cienaga de Zapata region are at work extracting vegetable coal, in trying conditions in the middle of a swamp. During moments of recreation, the children play while tourists hunt or explore in the surrounding area. When the time comes to pay out the wages, the workers are deprived of their legitimate earnings and a revolt breaks out.

(...) Des films pour aficionados réalisés dans les années 50, le plus significatif reste El Megano, de Julio García Espinosa, un documentaire qui utilise la reconstitution néoréaliste pour dénoncer la misère des travailleurs du charbon végétal dans une région des Marais de la Zapata qui donne son titre au film. García Espinosa avait débuté par le théâtre, abandonnant vite le mélodrame bourgeois pour le spectacle accessible et populaire, comme acteur et metteur en scène. Il se tourna ensuite vers la radio et produisit une série d'adaptations pour une émission intitulée Misterios en la historia del Mundo Mystères de l'histoire du monde, diffusée par une station commerciale. C'est en Italie, rapporte-t-il, qu'en suivant les débats du lea-

der communiste Togliatti, et en discutant avec d'autres Latino-Américains - ils étaient tout un groupe à éditer un petit magazine culturel de ligne politique anti-impérialiste - il commença à se faire une idée précise du marxisme. Il était parti là-bas parce que certains des films néoréalistes sortis à Cuba avaient éveillé son intérêt. A cette époque il n'avait pas encore une idée bien claire d'un lien existant entre l'art et la politique. Mais le hasard lui donna l'occasion d'y réfléchir sérieusement. Lors d'un meeting en plein air à Rome, où Togliatti haranguait la foule, il rencontra l'homme qui avait joué le rôle principal du célèbre Voleur de bicyclette de De Sica. Il apprit dans quelle misère vivait alors cet homme, et comme il s'était senti frustré et indigné quand on l'avait sollicité pour figurer dans une publicité pour une marque de vélos ! On parle de l'emploi d'acteurs non-professionnels au cinéma en termes d'esthétique, remarqua alors García Espinosa, mais personne ne se demande jamais ce qui advient à ces gens par la suite dans leur vie réelle. (...)

Michael Chanon. The Cuban Image, BFI Books, p. 82

India, matri bhrumi

(Inde, terre mère)

90 min., 1958, couleur, Italie-France Réalisation: Roberto Rossellini

Scénario: Roberto Rossellini, Sonali Senroy

Dasgupta, Fereydoun Hoveyda Image: Aldo Tonti

Production: Aniene Film, UGC, Indian Film

Development

Rossellini exprime « le sentiment donné par l'Inde, la chaleur intérieure des gens de l'Inde ». Le cinéaste nous parle d'un pays, de ses problèmes et de ses habitants; allant puiser son inspiration dans un ailleurs géographique, il ne cesse pas de s'intéresser à l'homme.

Rossellini expresses « the feeling given by India, the deep warmth of the Indian people ». The film-maker recounts a country, its problems and its inhabitants. He has drawn his inspiration from a geographically distant land, but mankind remains his central interest.

Je suis allé en Inde en 1957.

L'idée en avait germé peu à peu en moi. Il me semblait nécessaire que l'Occident se donne les moyens de connaître ces pays du Tiers Monde, que par pure hypocrisie nous avons baptisés « en voie de développement », alors qu'ils en sont souvent à essayer de ne pas mourir de faim.

La découverte que j'ai faite de l'Inde est un bon exemple de ce que peut être une approche démythificatrice de la réalité, quand nous voulons bien nous donner les moyens de la connaître – c'est-à-dire en enlevant les œillères que la tradition place sur nos yeux.

Je n'ai visité aucun monument indien. Quand il m'est arrivé de passer devant le Taj Mahal, j'ai détourné la tête. Et j'ai refusé d'aller voir

les fresques d'Ajanta, restant dans la voiture tandis que mes compagnons de voyage allaient faire leurs dévotions à l'art. Cette porte-là n'ouvre que sur des vérités mortes, embaumées, qui sans doute ont eu leur heure, mais qui n'ont plus rien à voir avec le pays

C'est la même porte, ou sa voisine, qui conduit à l'Inde des illusions, espèce d'immense palais des glaces où, sur plusieurs étages, se reflètent à l'infini les visions apportées dans leurs bagages par les voyageurs de l'Occident : les castes, les sectes, les charmeurs de serpents, les fakirs, la mystique pour touristes. L'ex-reine de Grèce parcourt l'Inde à grands pas, tout enflammée, suivant je ne sais quel gourou. Et Katmandou est un fanal accroché à la façade de l'imaginaire des jeunes d'aujourd'hui ; à toutes les époques, les jeunes ont eu besoin de s'inventer des lieux hautement symboliques.

Tout cela, peut-être, existe en Inde, mais ni sous le même éclairage, ni avec la même signification que dans nos mensonges occidentaux. L'Inde ne ment pas, elle. Les pays ne mentent jamais. Ils se contentent d'allumer au bon moment la lanterne magique, en laissant à l'imagination des visiteurs le soin de faire le reste. On peut apporter ses mirages. Pourquoi contrarier des gens qui vous donnent leurs devises? L'industrie du spectacle est une vaste et puissante organisation. (...)

Je n'ai jamais emprunté aucun de ces circuits-là. Mais, parti avec une équipe légère, un minimum de matériel et cent kilos de spaghettis, j'ai itinéré pendant treize mois du nord au sud et d'est en ouest, séjournant dans les villages, logeant chez l'habitant, prenant le temps de regarder tomber la pluie et de voir vivre les hommes. (...)

En fin de compte, mon exploration de l'Inde se résume à ce constat : c'est par excellence le pays du réalisme. Là où nos regards mystificateurs avaient construit toute une architecture de faux-semblants, règne le plus extraordinaire sens du concret. L'Inde ne vit que de concret. Elle s'en nourrit, s'en abreuve, s'y baigne longuement. Pays-éléphant, qui s'agenouille dans le limon de la vie et de la mort.(...)

Le mensonge n'a pas de patrie. J'étais parti avec en poche un contrat de production de l'UGC. Mais l'UGC n'a pas voulu sortir le film. Elle en a eu honte. Il ne ressemblait pas aux propos de mon guide indien. Je ne l'avais pas arrangé pour répondre aux attentes des Occidentaux. Il était le reflet de ce que j'avais vu, ou plutôt de ce que la caméra avait vu pour moi, au nu des choses, de la nature, des bêtes et des hommes.

Godard, lui, a écrit dans les Cahiers du Cinéma que le film était « beau comme la création du monde ».

C'est toujours la même histoire qui se renouvelle, le même double malentendu qui renaît. D'un côté, l'incompréhension totale du monde de l'argent. De l'autre, le détournement esthétique et la glorification par les disciples, plus dangereuse encore.

De toute manière, l'impasse.

Roberto Rossellini,

Fragments d'une autobiographie, Ramsay, pp. 159, 161,164, 187, 188.

Come back, Africa

82 min., 1959, 16 mm, NB, États-Unis Réalisation : Lionel Rogosin

Scénario: Lionel Rogosin, Lewis N'Kosi, Bloke

Modicano

Image: Ernest Artaria, Emil Knebel

Montage: Carl Lerner

Interprétation : Zachariah, Dube-Dube, Vinah,

Eddy, Arnold, Georges **Production**: Lionel Rogosin

L'histoire d'un paysan bantou s'établissant en ville, dans les taudis, pour y devenir domestique, manoeuvre, terrassier... Sa femme trouve la mort tragiquement, ce qui fera naître en lui un cri de révolte.

The story of a Bantu peasant who goes to town to settle in one of the slums and work as a house servant, labourer, road worker... His wife meets a tragic death, which will raise in him a cry of revolt.

(...) Rogosin (c'est aussi la méthode employée par Karel Reisz dans Nous ceux de Lambeth) a donné à ses acteurs quelques lignes de force, leur a expliqué à peu près ce qu'il voulait d'eux, puis il les a laissé improviser devant la caméra et parler d'eux-mêmes, dans cette taverne où ils se retrouvent clandestinement pour fumer, boire, bavarder et chanter, non sans craindre toujours une descente de police. L'un d'eux, le plus intelligent, le plus évolué, explique le goût de la violence de Marumu, avec une justesse extraordinaire et les phrases prononcées sur les libéraux. plus dangereux encore que les oppresseurs, valent d'être rapportées : « Il y a, dit l'un, l'exquise jeune femme qui croit que tout peut s'arranger autour d'une tasse de thé : « détendez-vous, buvez » »... Et un autre : « Les libéraux ne veulent pas d'un noir adulte, ils veulent d'un noir qu'ils puissent protéger; ils nous promettent le droit de vote, mais ils gardent le pays » et cette phrase sublime : « qu'ils nous donnent le pays, nous leur donnerons le droit de vote ! ». Nous voyons enfin, à côté de Zachariah qui ne comprend pas très bien ce qui se dit, mais aime écouter, des gens lucides, intelligents et prêts pour la lutte, des hommes qui ne se résigneront plus longtemps. (...)

Non seulement Rogosin a employé la ruse pour tourner ce qu'il voulait, mais son film lui a coûté plus d'un an de travail constant en Afrique du Sud et bien des difficultés dont il a su se sortir victorieux. La musique (c'est un documentaire spécialement basé sur la musique noire qu'il avait prétendu faire) donne son rythme au film, une chanson que chante une femme noire magnifique, accompagnée par les claquements cadencés des mains, un groupe de petits musiciens qui soufflent dans une sorte de flûte (comme le fait déjà l'aîné des deux enfants de Zachariah); et la musique des tam-tams sur les toits et les cheminées à l'aube, faisant écho à la sirène qui réveille les travailleurs, la musique sur le flot pressé des hommes qui se rendent à leur besogne en rangs serrés, presque comme des soldats ou des prisonniers, la musique sur la promenade de Zachariah et de

Vinah à travers le grouillement populaire. Cette musique fait du film tout entier une sorte de long halètement coupé de pauses, de cris, de pleurs, de soupirs et de hurlements. Du cinéma, Rogosin a un sens musical instinctif et Zachariah serait dans l'orchestre la trompette, toujours présente et qui parfois fait un solo : c'est pourquoi il est absurde de reprocher au film son manque d'homogénéité. Le style de Rogosin existe, fait de sensibilité à l'approche des êtres et des choses. Rogosin ne dit pas seulement la vérité, il sait la dire. (...)

Michèle Firk, Que viva Africa, in Positif nº 34

Je désire donner à l'homme une nouvelle dignité, faire un héros national authentique d'un fermier du Nebraska, d'un mineur de Pennsylvanie, d'un conducteur de taxi de Harlem

Lionel Rogosin, The Making of Come Back Africa, Film Culture n°21, New York in L'aventure du Cinéma direct, Gilles Marsolais, Seghers, 1974.

(...) Dans Come Back Africa (1959), Rogosin condamne sans appel la politique de l'apartheid en Afrique du Sud. « Mon film n'est pas politique, mais le contexte politique ne peut être évité », dit-il avec humour. Encore là, c'est à partir de faits réels, de documents bruts, organisés, recomposés et orchestrés par l'auteur selon l'optique fondamentale fournie par la réalité, que le film est construit. « Voulant démontrer le plus simplement et efficacement possible, j'ai limité le recours à l'improvisation. Je savais où j'allais, j'avais vu des situations honteuses, je voulais les faire revivre avec un minimum de trucages. » Comme dans le cinéma traditionnel, Rogosin a senti le besoin d'élaborer un scénario pour illustrer une idée ; il n'a pas saisi la vie à sa source même : c'est ce qui différencie ce film du cinéma direct comme tel. Néanmoins, il a eu recours à des interprètes non professionnels et à une technique frustre, proche de celle du reportage de télévision, et relativement neuve pour l'époque. Autant pour des raisons de sécurité (ce film fut tourné en fraude) que par désir de conserver une certaine authenticité (spontanéité des interprètes), il n'a pour la plupart du temps qu'un seule prise par plan : cette attitude sera la règle d'or des cinéastes du direct.

« Le but des répétitions était d'amener les acteurs à trouver d'eux-mêmes la chair et la substance de mon scénario peu détaillé, à ajouter à ma brève et intense observation de leurs vies et de leurs problèmes, leur propre expérience, leur poésie et leur compréhension » Fort de ce témoignage, peuton dire que Rogosin ait versé dans la fabrication et le film à thèse en organisant autour de son personnage principal les données de la réalité ? Jean Rouch le croit, qui dit : « C'est un cinéma très subjectif. Rogosin est un garçon qui avait une thèse au départ. Militant de la lutte contre l'antisémitisme, il a assimilé le problème juif au problème noir. Il aborde la ségrégation raciale avec une optique purement rogosienne. Les Africains ne posent pas du tout le problè-

me de cette manière-là. Il est tout à fait anormal que cet homme qui va chercher du travail à la ville soit un lettré, car alors il devrait avoir dans l'échelle sociale un rang supérieur. Si Rogosin le fait, c'est qu'il avait besoin d'un personnage qui puisse discuter de certains problèmes. » Quoi qu'il en soit, en voulant « mouler la réalité dans une forme qui puisse toucher l'imagination », en cherchant à dépasser l'aspect documentaire pour atteindre l'expression poétique, Rogosin aura contribué à abolir la frontière existant entre le documentaire et le film de fiction. (...)

Gilles Marsolais, op. cit.

Garrincha, alegria do povo

70 min., 1962, NB, Brésil

Réalisation et scénario : Joaquim Pedro de

Andrade

Image: Mário Carneiro, David Neves

Montage: Nelo Melli

Production: Luiz Carlos Barreto

Ce film est un portrait de Mané Garrincha. le joueur de football aux jambes torses qui enchanta les supporters brésiliens. Le footballeur à succès reste cependant prisonnier de contrats léonins et soumis à une série de contraintes, sans être sûr d'échapper, dans l'avenir, à la misère qui l'a vu naître.

This film portrays Mané Garrincha, the bow-legged football player who enthralled Brazilian spectators. The successful footballer is nevertheless a prisoner to one-sided contracts and is subjected to a series of constraints, with no guarantee of finally escaping the destitute life from which he rose to fame.

(...) L'introduction [du Cinéma Vérité au Brésil] doit beaucoup à Joaquim Pedro de Andrade qui, durant un voyage en Europe et ensuite à New York, envoie des informations sur cette nouvelle forme de cinéma qui va trouver en David Neves un adepte fervent : le son synchrone et la légèreté des équipements, c'est le réalisme tant rêvé qui arrive enfin au cinéma, la réalité sur l'écran. De retour au Brésil, Joaquim Pedro va réaliser Garrincha, alegria do povo (Garrincha, joie du peuple, 1962), certainement jusqu'à ce jour un des films brésiliens les plus intelligents sur le football par la multiplicité d'interprétations qu'il suggère et son souci de ne défendre aucune thèse. Joaquim Pedro réunit les aspects généraux du football et des moments de la vie privée du fameux joueur aux jambes torses, mais ne dispose pas encore des équipements adéquats qui ne seront apportés qu'un peu plus tard. Néanmoins, ce Garrincha [fait] apparaître un phénomène nouveau dans le cinéma brésilien : on parle à l'écran le portugais de la rue.

Jean-Claude Bernardet,

Le Cinéma brésilien, Cinéma / Pluriel -Centre Georges Pompidou

Fadni odpoledne

(Un fade après-midi)

15 min., 1965, 16 mm, NB, République Tchèque **Réalisation**: Ivan Passer

Scénario : Ivan Passer, Bohumil Hrabal

Image: Jaroslav Kucera

Sur un scénario écrit en collaboration avec l'écrivain Bohumil Hrabal, Ivan Passer nous montre un après-midi ordinaire dans un café. Un petit groupe de femmes d'un certain âge jouent aux cartes en fredonnant un air. Un vieux monsieur raconte ses souvenirs de jeune footballeur... De temps en temps, une femme étrange et mystérieuse apparaît derrière la fenêtre.

In a scenario co-written with the author Bohumil Hrabal, Ivan Passer shows us a typical afternoon in a café. A small group of elderly women are playing cards, humming to themselves. An old man recounts his memories as a young footballer... From time to time, a strange and mysterious woman appears at the window.

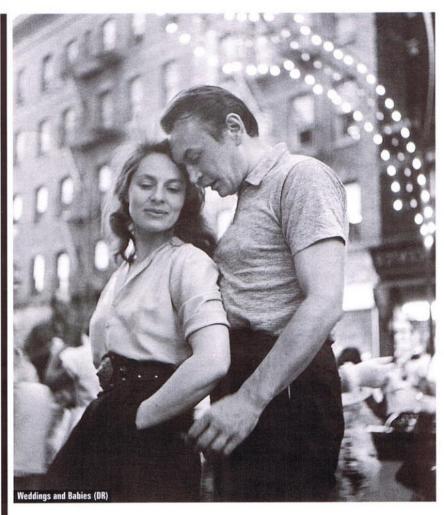
Weddings and Babies

80 min., 1958, 16 mm, NB, États-Unis Réalisation, scénario et image: Morris Engel Interprétation: Viveca Lindfords, John Myers Production: Morris Engel Associates

Une jeune femme, assistantephotographe, est amoureuse de son
patron. Lui ne veut pas l'épouser tout de
suite, prétextant qu'il n'a pas assez
d'argent et qu'il ne voudrait pas passer sa
vie à photographier des « Weddings and
Babies » (nom que porte le studio du
photographe). L'action se passe dans la
Little Italy de New York.

A young woman, who is a photographer's assistant, is in love with her boss. He does not want to marry her immediately, claiming that he does not have enough money and does not intend to spend his life taking photos of « Weddings and Babies » (the name of the photographer's studio). The action takes place in Little Italy, New York.

Je viens d'assister à la projection d'un film qui ouvre des horizons entièrement nouveaux au cinéma, Weddings and Babies, avec Viveca Lindfords. Je savais que (...) les deux premiers films d'Engel avaient été doublés, c'est-à-dire qu'ils avaient utilisé un système mis au point par les cinéastes italiens de l'après-guerre, qui consiste à filmer les scènes sans le son et à rajouter le dialogue en studio. Cela permettait de tourner n'importe où, sans être esclaves des encombrantes caméras sonores ou dérangé par les « bruits indésirables ». Les Italiens ont magnifiquement profité de cette liberté pour produire des films extraordinaires, tout d'aisance, de grâce et, surtout, de spontanéité. Mais c'était une spontanéité créée par l'habile application de ce que je ne puis appe-



ler autrement qu'une technique agonisan-

A mon étonnement, Weddings and Babies n'est pas doublé. Il ne s'agit pas davantage d'un film sonore orthodoxe réalisé avec tout le majestueux et pesant équipement normalement requis. J'ai affaire à un grand film romanesque filmé sur pellicule 35 mm ordinaire, avec son en direct, sans trucage. Le dialogue a été enregistré dans un tas d'endroits différents, notamment dans les rues de New York à l'occasion d'une fête italienne, et sans entraver de façon sensible le déroulement de la vie habituelle de ce quartier.

Je me suis vite rendu compte que cette caméra ne connaissait aucune des complications qui surgissent quand on veut changer de position. Elle se déplaçait n'importe où avec un minimum de préparation et de délai. J'avais le sentiment que la caméra pouvait saisir toutes les subtilités du jeu qui d'ordinaire se perdent dans les conditions normales de tournage. Cela était particulièrement sensible dans les scènes avec la vieille maman, actrice non professionnelle.

Weddings and Babies est le premier film de fiction à utiliser un système synchrone son-image entièrement mobile. C'est d'un intérêt extraordinaire pour tous les cinéastes, et pour tous ceux qui s'intéressent à l'industrie du film, parce que c'est précisément dans ce domaine qu'on découvrira le maximum de possibilités encore inexplorées du cinéma. (...) Pour perfectionner le système, pour le rendre plus sûr et améliorer sa qualité, beaucoup de travail attend encore les ingénieurs. Ce qui est indiscutable, c'est qu'on a brisé une barrière. Je suis seulement effrayé qu'une industrie géante, capable d'engloutir des millions de dollars dans le développement d'un écran aux proportions légèrement différentes, abandonne un travail de recherche aussi fondamental aux moyens limités d'un photographe de magazines.

Et, vu que je pense utiliser moi-même cet équipement, je dois prier le ciel de me trouver un fabricant éclairé, visionnaire, qui voudra bien non seulement faire les recherches nécessaires mais aussi le fabriquer et le mettre en vente sur le marché. Lorsque tout le monde pourra en disposer, on réalisera alors l'importance capitale de Weddings and Babies. Grâce à ce nouvel équipement, on pourra tourner des films avec le minimum de risque financier. (...) Si l'on tient compte en outre de la libération technique obtenue, nous nous trouverions dans une situation telle que, nous cinéastes, nous serions les seuls à blâmer pour des films qui ne correspondraient pas à nos intentions.

Mario Ruspoli,

La caméra passe-partout, in Cahiers du cinéma n°94, avril 1959. Traduction de Louis Marcorelles.

Le pays imaginaire Le cinéma visité par Sembene et l'Afrique vue par Rouch

Borom sarret

(Le charretier)

22 min., 1962, 16 mm, NB, Sénégal-France Réalisation : Ousmane Sembene Interprétation : Abdoulaye Ly, Albourah Production : Filmi Domireew, Actualités Françaises

Une journée d'un pauvre transporteur qui véhicule clients et marchandises dans une charrette attelée à un cheval. Lorsqu'un fonctionnaire fait confisquer sa charrette, son unique outil de travail, il rentre chez lui sans argent et sans nourriture. Une peinture de la vie quotidienne dans les bidonvilles de Dakar.

A day in the life of a poor waggoner who transports customers and goods in a horse-drawn cart. When his cart is confiscated by a civil servant, he is deprived of his only work-tool and returns home with neither money nor food. A picture of the daily life in the shanty towns of Dakar.

Moi, un Noir

70 min., 1958, 16 mm, NB, France Réalisation et image : Jean Rouch

Son : André Lubin

Montage : Marie-Josèphe Yoyotte, Catherine Dourgnon

Musique: chants interprétés par Myriam Touré, N'Dave Yéro, Amadou Demba

N'Daye Yero, Amadou Demba Interprétation : Oumarou Ganda, Petit Touré, Alassane Meiga, Seydou Guede, Melle Gambi,

Alassane Meiga, Seydou Guede, Melle & Amadou Demba, Karidyo Faoudou **Production**: Films de la Pléiade

L'histoire de trois jeunes gens surnommés « Eddie Constantine » – « Lemmie Caution » (le détective américain), « Edward G. Robinson » et « Tarzan », qui ont quitté la vie et les coutumes ancestrales du Niger pour aller travailler à Treichville, banlieue d'Abidian.

The story of three young people nicknamed « Eddie Constantine » – « Lemmie Caution » (the American detective), « Edward G. Robinson» » and « Tarzan », who have left behind the life style and ancestral customs of the Niger to work in Treichville, a suburb of Abidjan.

Ce film de Jean Rouch, dont l'influence fut déterminante sur de nombreux jeunes cinéastes notamment Jean-Luc Godard 1/, illustre un premier type d'expérience dont le processus est le suivant : enregistrer ce que dit ou ce que fait un personnage mis ou remis dans une situation présente ou passée, c'est-à-dire faire en sorte qu'il raconte sa vie, en tout ou en partie.

Moi, un Noir, premier long métrage de Jean Rouch, suivit de près la révélation des Maîtres fous. Déjà, dès Jaguar, commencé quelques années plus tôt mais terminé seulement en 1968, Jean Rouch avait manifesté le désir d'aller plus loin que le document brut, lequel demeure un moyen extérieur d'investigation. Il avait amorcé ce saut vers l'imaginaire que nous découvrons partiellement dans Moi, un Noir afin de révéler de

l'intérieur les êtres et la réalité et afin d'obtenir également la participation du spectateur. De ce jour, il avait décidé de se servir du cinéma pour raconter ce qu'on ne peut raconter autrement.

Moi, un Noir est composé de deux parties nettement distinctes, illustrant l'opposition extériorité-intériorité. Trois Nigériens ont quitté leur pays et un mode de vie traditionnel pour aller travailler en Côte d'Ivoire, à Abidian. La première partie du film a l'aspect d'un documentaire sur les conditions de vie et de travail des émigrants à Treichville, banlieue d'Abidjan. Comme plusieurs de ses compatriotes qui ont échoué là et y exercent des métiers divers, l'un d'eux, « Edward G. Robinson », petit lettré, engagé volontaire qui « a perdu » la guerre d'Indochine et, de ce fait, sa fiancée, y travaille comme manœuvre. Dans la deuxième partie du film, Rouch mêle la fiction à la réalité afin de nous communiquer de l'intérieur les aspirations de « Robinson » à devenir un homme heureux. (De fait, « Robinson » se livra à une sorte de surenchère ; il en résulta une intégration du cinéma et de la réalité.) Rouch accepte la fabulation développée par « Robinson », car il sait qu'elle le conduira finalement à la vérité profonde de ce personnage. Il sait que la vérité surgira de ce jeu dialectique entre le rêve et la vie réellement vécue, ou du moins tient-il à rappeler qu'on ne saurait rendre compte de la réalité d'un être en négligeant sa part de vie rêvée

En abandonnant un style guindé (au niveau du tournage et du montage) propre au documentaire classique, en préférant « mettre en scène » des situations authentiques à la manière des films de fiction, Jean Rouch a fait de Moi, un Noir un document vivant sur les soucis, les rêves, les espoirs et les désillusions, les contradictions psychologiques d'une partie de la nouvelle génération africaine. A travers une affabulation qui recoupe leur vie personnelle, à la frontière du désir et de la réalité, de jeunes Africains se racontent, parlent de leur condition authentique en inventant eux-mêmes la trame du récit. Ils sont eux-mêmes dans la vie réelle et à travers leur affabulation. Il sera même donné à l'un d'eux, « Robinson », auquel Rouch s'est plus particulièrement attaché, de commenter, dans un second temps, cette action improvisée par eux.

Une fois le film terminé et parvenu à un montage à peu près définitif, Rouch eut l'idée de le projeter à « Robinson » et de le lui faire commenter. Il enregistra ces propos improvisés au cours desquels « Robinson » (Oumarou Ganda) se découvre naïvement et se dévoile vraiment au profit du spectateur. Comme le film avait été tourné en muet, ce commentaire lui servit de trame sonore. (...)

L'aventure du cinéma direct, Gilles Marsolais, Seghers, 1974, p. 245-246

Cette fois, Rouch alla plus loin: ne se contentant pas de faire passer la vie quotidienne de ses personnages principaux, il leur demanda d'improviser leur vie imaginaire pour la caméra. A Abidjan, les quartiers d'affaires portaient des noms comme Chicago, Hollywood, Pigalle; les travailleurs s'appelaient entre eux Edward G. Robinson, Eddie Constantine, Dorothy Lamour, Tarzan. Rouch avait l'impression que c'était en partie grâce à la verve de leur imagination qu'ils survivaient aux difficultés presque catastrophiques du quotidien, et il s'arrangea pour en imprégner quelques scènes. Cela donne un film qui déborde de partout, et dans lequel on sent rarement le réalisateur; les personnages crèvent l'écran tant ils sont « euxmêmes ». Rouch commença à se poser de plus en plus la question: comment susciter les moments de révélation?

Erik Barnouw, Documentary, a history of the Non-Fiction Film, Oxford University Press, pp. 253-254

Ils s'étaient rencontrés à Gênes, au cours de la Rassegna consacré au cinéma latino-américain et africain. Récemment, Albert Cervoni les a rassemblés autour d'un magnétophone. Jean Rouch et Sembene Ousmane parlent.

S.O.: Il y a un film de toi que j'aime, que j'ai défendu et que je continuerai à défendre, c'est Moi, un Noir. Dans le principe, un Africain aurait pu le faire, mais aucun d'entre nous à l'époque ne se trouvait dans le conditions nécessaires pour le faire. Je crois qu'il faudrait une suite à Moi, un Noir. Continuer j'y pense tout le temps - l'histoire de ce garçon qui, après l'Indochine, n'a plus eu de boulot, finit en prison. Après l'Indépendance, que devient-il? Est-ce que quelque chose aura changé pour lui ? Je ne crois pas. Un détail : ce garçon avait son certificat d'études, or il se trouve maintenant que la plupart des jeunes délinquants sont titulaires de leur certificat d'études. Leur instruction ne les sert pas, ne leur permet pas de se débrouiller normalement.

J.R.: Mais j'ai failli tourner une sorte de suite à Moi, un Noir. Le retour au pays, un travail d'employé, etc. Je dois te dire une chose qui te fera ou ne te fera pas plaisir. Quand j'ai vu à Tours ton film Borom Sarret, j'ai eu l'impression que ton personnage était le successeur central de Moi, un Noir...

S. O.: Ah non. Il est très différent...

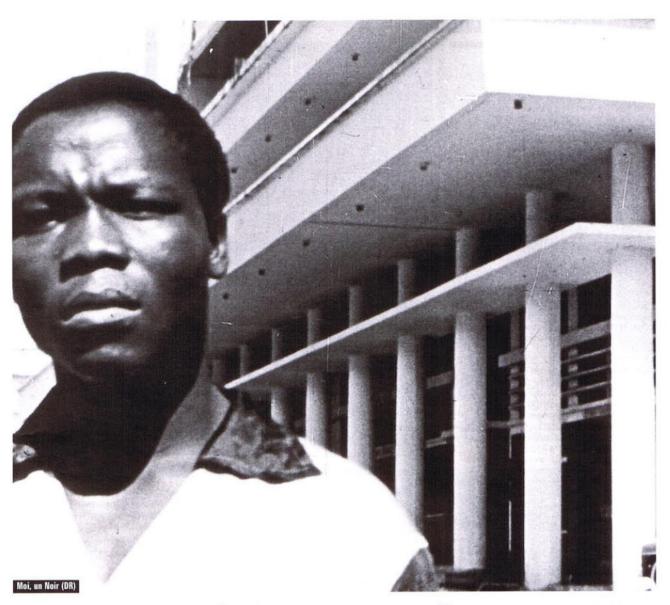
J. R.: Je veux dire que les deux personnages sont dans des situations assez semblables.

S. 0.: Enfin, pour moi il y a jusqu'à maintenant deux films qui comptent sur l'Afrique : le tien, Moi, un Noir, et puis Come Back, Africa, que tu n'aimes pas. Et puis, un troisième d'un ordre particulier, puisque je veux parler des Statues meurent aussi.

J. R.: Je voudrais que tu me dises pourquoi tu n'aimes pas mes films purement ethnographiques, ceux dans lesquels on montre, par exemple, la vie traditionnelle?

S. 0.: Parce qu'on y montre, on y campe une réalité, mais sans en voir l'évolution. Ce que je leur reproche, comme je le reproche aux africanistes, c'est de nous regarder comme des insectes...

J.R.: Comme l'aurait fait Fabre... Je vais prendre la défense des africanistes. Ce sont des hommes qu'on peut, bien sûr, accuser de regarder les hommes noirs comme des



insectes. Mais alors, ils seraient, si tu veux, des Fabre qui découvriraient chez les fourmis une culture équivalente, d'autant de portée que la leur.

S. O.: Souvent, les films ethnographiques nous ont desservis...

J. R.: Ca, c'est vrai, mais c'est la faute des auteurs, parce que nous travaillons souvent mal. Il n'empêche que dans la situation actuelle, nous pouvons livrer des témoignages. Tu sais qu'il y a une culture rituelle qui disparaît en Afrique: les griots meurent. Il faut recueillir les dernières traces encore vivantes de cette culture. Les africanistes, je ne veux pas les comparer à des saints, mais ce sont des espèces de malheureux moines qui se chargent de recueillir les bribes d'une culture basée sur la tradition orale et qui est en train de disparaître, une culture qui me paraît d'une importance fondamentale.

S.O.: Mais les ethnographes ne recueillent pas que les contes, les légendes des griots. Il ne s'agit pas que d'expliquer les masques africains. Prenons, par exemple, le cas d'un autre de tes films, Les Fils de l'eau. Je crois que beaucoup de spectateurs européens n'y ont rien compris parce que ces rites d'initiations, pour eux, n'avaient aucun sens.

J. R.: Normalement, en tournant Les Fils de l'eau, je pensais que les spectateurs européens, justement, pourraient, par la vision du film, dépasser le vieux stéréotype voulant que les Noirs soient des « sauvages ». Tout simplement montrer que ce n'est pas parce que quelqu'un ne participe pas d'une civilisation écrite qu'il ne pense pas.

Il y a aussi le cas de Maîtres fous, un de mes films qui a été l'objet de discussions acharnées avec des camarades africains. Pour moi, c'est un témoignage sur la manière spontanée dont ces Africains que montre le film, sortis de leur milieu, se débarrassent de cette ambiance européenne, industrielle, citadine en la jouant, en s'en donnant la représentation. Je crois que des problèmes de diffusion se posent effectivement. J'ai montré le film un jour à Philadelphie à un congrès d'anthropologie. Une dame est venue me trouver et m'a dit : « Est-ce que je peux avoir une copie? » Je lui ai demandé pourquoi. Elle m'a répondu qu'elle était des Etats du Sud et... qu'elle voulait montrer... ce film pour montrer que... les Noirs étaient bien... des sauvages ! J'ai refusé. Tu vois que je t'ai fourni un argument.

En accord avec les producteurs, la diffusion des Maîtres fous a été réservée à des cinémas d'art et d'essai, et à des ciné-clubs. Je crois, en effet, qu'il ne faut pas apporter de tels films à un public trop large, non informé, et sans présentation, sans explication. Je crois même que les gens de Maîtres fous peuvent apporter, avec leur cérémonial si parfait, une addition primordiale à la culture mondiale. Par des procédés voisins, on peut contribuer dans l'avenir à résoudre le problème des inadaptés sociaux dans les grandes villes.

Albert Juross, « Le cahier des textes », in Cahiers du Cinéma n°170, p. 61

1/Cf. son témoignage dans Jean-Luc Godard par lui-même, collection « Cahiers du Cinéma », Belfond. A lui seul, ce témoignage démolit les allégations de Ch. Metz visant à situer Jean Rouch dans le sillage de Godard. Ce film de Jean Rouch, Moi, un Noir (ainsi que d'autres films du cinéma direct naissant, allant dans le même sens), représente la première offensive conséquente contre les règles de la syntaxe cinématographique traditionnelle. Peu de temps après, Jean-Luc Godard en a tiré profit pour aller encore plus loin...

L'art du détournement

The Connection

90 min., 1961, 35 mm, États-Unis Réalisation : Shirley Clarke

Scénario: Shirley Clarke d'après une pièce de

Jack Gelber

Image: Arthur J. Ornitz Son: James Shields Montage: Pat. Jaffe Musique: Freddie Redd

Interprétation: Waren Finnerty, Gary Goodrow, James Anderson, Carl Lee, Barbara Winchester, Roscoe Brown, Freddie Redd, William Redfield, Jackin McLean, Michael Mattos, Larry Ritchie Production: Lewis Allen, Shirley Clarke, Allen Hogdon Prod.

Dans un appartement de Manhattan, huit junkies attendent leur « connection » qui doit leur apporter la drogue. Afin de pouvoir payer la marchandise, ils ont accepté de se laisser filmer moyennant finances. Lorsque leur pourvoyeur arrive, ils réussissent à convaincre le réalisateur d'essayer l'héroïne afin, disent-ils, d'avoir une meilleure compréhension de ce qu'il filme

In a Manhatttan apartment, eight junkies are waiting for their « connection » to bring them the drug. So as to be able to pay for the goods, they have agreed to be filmed in exchange for a certain amount of money. When their supplier arrives with the heroin, they manage to convince the film director to try the drug, so that, as they claim, he will have a deeper understanding of what he is filming.

Clarke : J'ai tâché de faire que dès le générique, on réalise qu'il s'agissait du film d'un film. Ou'on ait l'impression que quelqu'un a trouvé un film, trouvé quelque part la pellicule qui a été tournée à partir d'une certaine situation. Je voulais qu'on sache tout le temps qu'un réalisateur faisait un film sur un réalisateur faisant un film. Ce fut mon idée principale. Je n'étais pas aussi intéressée au problème de la drogue que je l'étais par le film lui-même ou la forme potentielle de ce film. C'est ce qui m'avait frappée quand j'avais lu la pièce : c'était exactement le genre de chose que j'essayais de faire dans mes essais : découvrir comment la réalité et l'abstraction peuvent s'accorder, se combiner dans un film. J'ai trouvé là l'occasion de tenter la chose.

Cela n'a évidemment jamais prétendu être du cinéma-vérité. J'avais espéré sans doute que le style du film tendrait davantage vers le documentaire que ça n'a en fait été le cas. Car c'est devenu un peu trop fabriqué, vous voyez : la photo un peu léchée et tout ça. Là, oui, est le problème du film. C'est pourquoi, quand j'ai fait Cool World, je me suis assurée que nous avions, avec la caméra et avec les acteurs, le même style de liberté que nous aurions pu avoir avec un documentaire.

Cahiers: La question, avec *The Connection* est que justement certains ont pensé que ça prétendait être du cinéma-vérité. Or, si on pense que c'était votre propos, évidemment, rien ne colle.



Clarke: Si j'avais prétendu faire du C.V., alors le résultat serait encore bien pire qu'il ne l'est. Une des objections qu'on a faites au film en France et qui est très correcte, c'est que c'est un film de voyeur. Car c'est exactement ce que le film voulait être. Vous deviez avoir le sentiment, devant le film, d'être assis en train d'épier. A un certain moment, un acteur vous dit : « Qu'estce que vous croyez que c'est? Un numéro de monstre? Vous êtes en train de regarder des monstres, hein? Bon, eh bien, on en a assez de vous! ». Mais les acteurs se tournant vers la caméra et lui parlant font partie du jeu qui se joue avec le public. Et il y a aussi certains moments de réalité où le jeu ne se joue pas, moments qui sont également organisés et manœuvrés mais de façon absolument différente. Ces deux niveaux du film relevaient de toute façon d'une seule et même consigne que les acteurs s'étaient vus donner une fois pour toutes : ils avaient déjà à être conscients du fait aue la caméra était sur eux, et ils devaient traiter avec ce fait, quand et comme ils voulaient, et quelle que soit la façon dont ils le voulaient. A chaque instant de ce processus, il peut v avoir une improvisation ou une réaction du côté des acteurs qui soit très spontanée, et ces moments sont très efficaces car ils donnent une autre dimension au jeu qui se joue.

Je me rappelle avoir été très choquée par les réactions, à Cannes, à propos du générique qui disait des choses comme : costumes dessinés par..., etc.; certains étaient furieux et même une dame s'est précipitée sur moi, outrée parce que cela osait n'être pas un documentaire, parce que j'avais avoué que ce n'était pas réel et elle disait : « Mais je croyais moi que tout était vrai !... » Je ne pouvais pas croire, moi, que personne, sachant la nature de la scène, pouvait penser que c'était réel. En fait, il y a eu depuis The Connection certains films faits sur ce genre de sujets et où les gens ont réellement été filmés dans ces situations. (...)

En regardant The Connection, on avait de même cette merveilleuse idée que la connection avec le public devait ou aurait dû se faire là, immédiatement, une sorte de connection un peu plus directe que celle qu'on peut avoir avec des gens qui ont payé 10 francs pour s'asseoir dans une salle.

Je pense que la plupart des expériences qui se font actuellement au cinéma sont faites par des gens qui essaient de résoudre ce problème de toutes les façons possibles en appelant constamment votre attention sur le fait qu'un film est en train de se faire. Vous êtes en train de regarder un film, sachez-le. Alors, ce film, ils le désignent, ils en parlent, ils y font des trous, des sautes, ils l'égratignent... bref, tout ce qu'il est possible de faire pour se débarrasser de ce monde rêvé du cinéma. C'est pourquoi, je crois, cette période du cinéma qui s'annonce va être grandiose. (...)

Entretien réalisé par Michel Delahaye et Jacques Rivette, Cahiers du Cinéma n° 205, octobre 1968.

L'art du détournement

L'Amour fou

252 min., 1968, 35 mm, France Réalisation : Jacques Rivette

Scénario: Jacques Rivette, Marilu Parolini

Image: Alain Levent (35 mm), Etienne Becker (16 mm)

Son : Bernard Aubouy (35 mm), Jean-Claude

Laureux (16 mm)

Montage: Nicole Lubtchansky Musique: Jean-Claude Eloy

Interprétation: Bulle Ogier, Jean-Pierre Kalfon, Josée Destoop, Michèle Moretti, Célia, Françoise Godde, Maddly Bamy, Liliane Bordoni, Yves Beneyton, Dennis Berry, Michel Delahaye, André S. Labarthe, Didier Léon, Claude-Eric Richard

Filmé par une équipe de télévision, Sébastien monte Andromaque. Il va devoir affronter le jeu difficile de l'amour et de la création. Claire, sa femme, vit difficilement la lente maturation de la mise en scène et abandonne son rôle au profit de l'ex-compagne de Sébastien, Martha. Cette expérience douloureuse va remettre en question la créativité de Sébastien et sa relation amoureuse avec Claire.

Filmed by a television crew,
Sebastian is directing the play,
Andromaque. He is to find himself
faced with the difficult game of love
and creation. Claire, his wife, finds it
difficult to follow the slow maturing
work and abandons her role, to be
replaced by Martha, Sebastian's exgirlfriend. This painful experience will
put into question both Sebastian's
creativity and his relationship with
Claire

Rivette: (...) Donc, j'ai voulu faire un film non pas inspiré par Renoir, mais essayant d'être conforme à cette idée du cinéma incarnée par Renoir, c'est-à-dire un cinéma aui n'impose rien, où l'on essaie de suggérer les choses, de les voir venir, où c'est d'abord un dialogue à tous les niveaux, avec les acteurs, avec la situation, avec les gens qu'on rencontre, où le fait de tourner le film fait partie du film. Ce qui m'a surtout intéressé dans ce film, c'est de m'être amusé à le tourner. Le film lui-même n'est qu'un résidu, où j'espère qu'il reste quelque chose. Ce qui était passionnant, c'était de susciter une réalité qui se mettait à exister d'ellemême, indépendamment du fait qu'on la filme ou non, et ensuite, de se comporter visà-vis d'elle comme d'un événement sur lequel on fait un reportage, dont on ne garde que certains aspects, sous certains angles, suivant le hasard ou les idées qu'on a, parce que, par définition, l'événement déborde toujours complètement, et de tous côtés, le récit ou le rapport qu'on peut en faire.

Avant, les tournages étaient toujours un pensum pour moi, quelque chose d'affreux, un cauchemar. J'aimais penser au film avant de le faire, j'aimais le monter une fois tourné, mais les tournages eux-mêmes s'étaient toujours faits dans de mauvaises conditions. C'est la première fois que le tournage non seulement n'a pas été un enfer, mais a même été le moment le plus passionnant. Et surtout, il n'y a pas eu de solution de continuité: la première idée du film a tout de sui-

te débouché sur des conversations, avec Jean-Pierre, avec Bulle, avec Marilù, avec toutes les personnes qu'on rencontrait pour telle ou telle raison plus ou moins liée au projet. (...)

Cahiers: Finalement, ce système aléatoire, qui a consisté à faire monter une pièce par Kalfon et tourner une émission par Labarthe et Etienne Becker, semble avoir été tout à fait prémédité, et retrouver, d'après ce que vous venez de dire, une fonction bien précise?

Rivette: Au départ, c'était uniquement le désir d'avoir le moins possible de choses à faire, de me reposer au maximum, de n'avoir qu'à discuter un peu avec les gens et puis me marrer dans mon coin. Dès que je trouvais un truc qui faisait que c'étaient d'autres gens qui faisaient le boulot, j'étais ravi. (...) D'ailleurs, les trois derniers jours, nous avons tourné avec les deux équipes séparément, l'une après l'autre, ce qui permettait de tourner de midi à minuit et donnait plus de latitude à Labarthe et Becker, qui n'avaient plus à tenir compte de la position de l'autre équipe ; les meilleurs moments de reportage sur « Andromaque », c'est comme ça au'on les a eus

Éntretien avec Jacques Rivette par J. Aumont, J.-L. Comolli, J. Narboni et Sylvie Pierre, Cahiers du Cinéma n°204

Les rendez-vous de L'amour fou.

Le 15 janvier 1969 aurait dû être le jour d'une rencontre, celle du théâtre (tendance Racine), de la télévision (tendance Rossellini) et du cinéma (tendance Rivette). Tel était du moins le contrat initial entre Jacques Rivette, réalisateur de L'Amour fou, Jean-Pierre Kalfon, comédien chargé de mettre en scène Andromague, et André S. Labarthe, réalisateur de l'émission de télévision Théâtre de notre temps. En 1968, Rivette cherche un nouveau dispositif qui l'aide à sortir d'une logique de tournage qui a été celle de ses deux premiers longs-métrages (Paris nous appartient et La Religieuse). Avec L'Amour fou, Rivette tente de définir, à travers une démarche qui va augurer une part importante (et sans doute la plus audacieuse) de son œuvre, ce qu'est sa conception du cinématographe. Car bien sûr, la grande rencontre télé-théâtre-cinéma n'a pas eu lieu. Après trois semaines de sept jours de tournage, la pièce était loin d'être terminée (et d'ailleurs, Kalfon n'avait pas trouvé de lieu pour la présenter). Il était d'ailleurs d'autant moins concevable de la filmer en fin de tournage dans sa continuité, à deux caméras, comme l'avait envisagé Rivette initialement, qu'il ne restait plus assez de pellicule. Quant au documentaire, s'il en reste des fragments dans le film de Rivette, il n'a jamais été montré de facon autonome. A première vue, il y a dans cette logique de délitement, de la cruauté de la part du metteur en scène, dont il a pu lui-même mesurer les effets lorsqu'il a constaté, en cours de tournage, l'état de manque de certains comédiens dont le travail théâtral ne pouvait aboutir et dont le rôle dans le film était plus ou moins terminé. Outre le fait que ce délitement était le sujet même du film (et notamment l'état-mouvement des rapports amoureux entre Claire et Sébastien), cette logique de l'inachèvement, de la dynamique qui n'arrive pas à son terme, prend tout son sens, sa nécessité, autour de deux préceptes fondateurs de l'œuvre de Rivette: l'art d'être submergé et le goût de l'expérience.

Si l'attitude « inconséquente » de Rivette est acceptable, c'est d'abord parce qu'il admet, par ce dispositif multiple, que l'objet de mise en scène lui échappe partiellement, dans l'espace (d'autres se chargent de certains fragments, Kalfon et Labarthe notamment), dans le temps (le dispositif rivettien fonctionne jusqu'à épuisement : de la pellicule, des gens, de sa propre énergie, de celle de l'improvisation et donc du récit luimême). En s'imposant les mêmes risques (avec des enjeux financiers et de responsabilité supérieurs), Rivette joue de la cruauté autant contre lui-même que contre les autres. Et au détour, il y trouve aussi un autre terrain de jeu. Le chaos d'une œuvre au but inaccessible est le lieu de la conspiration, des alliances secrètes dont l'aspect tridimensionnel de la mise en scène est une des composantes. Trois, c'est souvent deux contre un. et Rivette lorsqu'il évoque les alliances secrètes avec Labarthe pour attaquer les comédiens sous un certain angle, mi-voyeur, mi-pro, avoue à demi-mot qu'il se débarrasse d'une certaine façon du « sale » boulot (les gros plans notamment). Mais l'intérêt essentiel de cette démarche tridimensionnelle se situe ailleurs. Ce qui intéresse Rivette, c'est moins l'œuvre achevée comme résultante, constat, bilan d'un travail, que le vécu de l'expérience, l'enrichissement qu'elle procure et qui reste impalpable, invisible, indicible. L'expérience vécue ne passe ni par les mots, ni même par les images et les sons témoins qui forment le film terminé. Elle est en chacun des membres du complot, se ranime à chaque rencontre sans même qu'on ait besoin de l'évoquer. L'art est donc, chez Rivette, non seulement dans le travail, mais dans ce qui se passe entre les protagonistes au cours de l'expérience et que la caméra va tenter de saisir par fragments. L'enregistrement du cinéma n'intervient que comme un enjeu supplémentaire à la rencontre, comme un regard distancié, une captation, un complot supérieur. L'œuvre d'art (la pièce de Racine ici, celle de Diderot dans La Religieuse, d'autres encore dans Paris nous appartient, Céline et Julie vont en bateau, L'Amour par terre ou La Bande des quatre, le texte de Balzac dans Out One) n'est, dans cette approche, que le moteur, la dynamique d'un autre mouvement qui se soumet à la logique de l'inachèvement et plus encore de l'incident qui vient souvent condamner en cours de route l'aboutissement qu'on s'est fixé initialement. Cet acte de détournement séduit Rivette dans la mesure où il est objectif, intrinsèque à la logique de groupe, au dispositif, et que personne, pas même lui, ne peut le revendiquer a priori, le prévoir et encore moins le revendiquer, se l'approprier.

Frédéric Sabouraud, Cahiers du Cinéma n° spécial 100 journées, p. 102

Le monde vu d'en bas

O saisons, ô châteaux

22 min., 1958, 35 mm., couleur, France

Réalisation: Agnès Varda Image: Quinto Albicocco Montage: Janine Vernau Musique : André Hodeir

Commentaire: Danièle Delorme, Antoine

Rourseiller

Production: Films de la Pléiade

Promenade autour des châteaux de la Loire montrés par ordre chronologique de construction avec commentaires incluant des poèmes du XVIème siècle et des

réflexions de jardiniers.

A stroll around the chateaux of the Loire, shown chronologically according to the year in which they were built, with a commentary including the recital of 16th century poems and remarks made by gardeners.

Agnès Varda: (...) Alors, Braunberger m'a convoquée et m'a dit : « Je vais vous faire faire du cinéma. » - « Formidable. » - « J'ai une commande du Tourisme sur les châteaux de la Loire. » J'ai cru que j'allais lui voler dans les plumes. Je me disais : « Tout de même, faut-il qu'il me méprise, après La Pointe courte, les châteaux de la Loire... que je hais... cet art décadent... Après l'Art roman, plus rien n'existe... etc. » Puis, j'ai demandé conseil autour de moi, on m'a dit qu'il valait mieux entrer dans le circuit par une voie normale, parce que La Pointe courte, c'est peut-être bien joli, mais aucun producteur ne me donnerait un sou pour faire un film après ça. Avec le court métrage au contraire, on se fait la main, on entre dans le milieu, on connaît des gens... Finalement, je suis partie visiter ces fameux châteaux, la peine au cœur: Ces ruines infectes, c'est dégoûtant, pensais-je. Il faisait un temps de chien. Je me disais, haineusement, que je m'en tirerais en ne montrant que des jardiniers. Je donne un projet à Braunberger: il est d'accord. Je suis partie pour tourner au mois d'octobre. Je me disais: « Je vais avoir une arrière-saison pourrie par excellence ». Je suis tombée dans une arrière-saison sublime, toute dorée, novée de soleil... J'ai été prise par les douceurs du bord de Loire. Et si le film est rempli de la mélancolie des époques mortes, il n'y a pas de haine spéciale envers les châteaux. Il est même très didactique, sur le plan architectural. On dit toujours: « C'est charmant... », il dure 22 minutes, on voit 7 minutes de châteaux et 15 minutes d'amuseries, de citrouilles, de chapeaux et d'autres choses. Mais si vous écoutez ce qu'on dit durant les 7 minutes de châteaux, on vous explique très bien comment l'architecture a évolué du donjon de Loches à Chambord. Ce n'est pas faux, ni fumiste sur le plan de la commande. C'est digne d'une élève du Louvre.

Cahiers: Comment justement le film a-til été reçu par les commanditaires ?

Varda: Très bien. Ils étaient fous de joie, ils m'ont dit « encore ». « La Côte d'Azur, si vous voulez ». Je me suis dit : ce n'est pas possible, ensuite, ce sera le Limousin, le



Périgord, etc. Mais j'anticipe un peu. Après Ô saisons, ô châteaux, j'ai fait l'Opéra Mouffe. J'étais tellement dépitée d'avoir fait un film de commande que je me suis consolée, en tournant en 16 mm quelque chose à moi. Les premiers jours, Sacha Vierny m'a dépannée, ensuite, je me suis débrouillée toute seule. J'allais tous les jours au marché rue Mouffetard, munie d'une chaise pliante en fer, pour monter dessus et voir. Je plaçais ma chaise au milieu de la rue qui est, comme vous le savez, une rue en pente, mon pied et ma caméra légèrement au dessus, et je filmais. (...) Agnès Varda,

Cahiers du Cinéma nº165

Nippon sengoshimadamu Onboro no seikatsu

(Histoire du Japon raconté par une hotesse de bar)

100 min., 1970, 35 mm, NB, Japon Réalisation et scénario: Shohei Imamura Image: Masao Tochisawa

Son: Yoshio Hasegawa Musique : Harumi Iba Production: Nihon Elga Shinsha Interprétation : T. Akaza, E. Akaza, A. Akaza

Mme Onboro raconte sa vie de barmaid et de prostituée à Yokosuka pendant les événements politiques mouvementés du Japon de 1945 à 1970.

Mrs Onboro talks about her life as a barmaid and prostitute in Yokosuka during the turbulent political events in Japan between 1945 and 1970.

(...) Vivante, tremblée, sa mise en scène relève à la fois de la caméra cachée, du reportage à l'épaule, de la passivité contemplative et, soudainement, de l'effet optique franchement culotté : à plusieurs reprises, la focale s'emballe, serre au plus près un détail anatomique de Madame Onboro, le fixe et s'en sépare grâce à un étrange système d'image arrêtée, comme une photo floue qui brutalement s'efface. Curieusement, mais le paradoxe n'est qu'apparent, Imamura semble parfois lassé de son héroïne, presque écœuré par son intransigeance, sa parfaite insensibilité, son manque total de savoirvivre. Alors, il s'attache à son drôle de corps, à ses formes girondes, son œil cynique, ses gros seins, les vêtements éternellement démodés dans lesquelles elle se boudine. (...)

Olivier Séguret, Libération.

mercredi 22 avril 1987

Réel versus fiction

Tchad

52 min., 1976, 16 mm, couleur, France Réalisation, image et son : Raymond Depardon Commentaire : Raymond Depardon Production : Double D Copyright Films

En 1970, Raymond Depardon filme l'attaque dont sont victimes les Toubous. Quelques années plus tard il rencontre à deux reprises Françoise Claustre, otage des Toubous pendant de longs mois au

In 1970, Raymond Depardon filmed the attack to which the Tubus fell victim. Several years later on two occasions, he meets Françoise Claustre, who was taken hostage by the Toubous for months on end in Chad

Depardon a filmé à deux reprises Mme Claustre, à plusieurs mois d'intervalle. La première fois, cadrée en plan moyen, elle répond à ses questions et lui parle sans s'occuper de la caméra. Elle évoque ses pénibles conditions de détention, se plaint de tous ceux qui, en France, l'ont oubliée et, emportée par ses mots, n'arrive plus à dissimuler son désespoir. Elle s'effondre, en larmes. La caméra continue de filmer, impassible. L'image dure contre elle, contre sa douleur, presque impudique. La seconde fois, quelque chose a changé. Le cadre bien sûr (elle est filmée en plan rapproché et en gros plan), mais aussi le fait qu'elle supporte moins bien le gros plan. Pourquoi la première scène remuait-elle autant le spectateur alors que la seconde, qui devrait être encore plus émouvante (la situation est des plus alarmantes, car elle risque, sous les 24 heures, de se faire fusiller), l'est nettement moins ? Cela tient au fait que la seconde fois, elle s'adresse à la caméra. Elle en tient même le plus grand compte. Sa sincérité n'est pas en cause car ce qu'on voit à l'œuvre dans le film de Depardon, c'est une femme qui se met à jouer pour sauver sa peau. Ce moment où elle change et où, à travers la caméra, elle s'adresse à un public potentiel, à un spectateur. Elle lance son cri d'alarme, non pas pour être vue et entendue là où elle se trouve, sous les yeux de Depardon, mais en espérant l'être, ailleurs. Du coup, dès qu'on la voit « causer dans le poste », elle est partagée entre ce qu'elle veut dire (et elle en a gros sur le cœur) et ce qu'elle doit dire : le sentiment d'avoir un texte à prononcer, d'avoir conscience de ce texte. Elle produit de l'image, et on réalise, à la regarder ainsi, qu'elle voit aussi son image se détacher d'elle. Elle en connaît aussi toute la valeur pour qu'au moins, à défaut de son corps, on puisse négocier avec. Et on sait justement l'importance que ces images ont eue dans le règlement de l'affaire. A travers ce processus (modification dans les intonations de la voix, les gestes et le regard), le spectateur assiste à la fabrication d'un acteur, pas en résistant à la caméra qui le filme, mais avec sa complicité. On pourrait appeler le film de Depardon « La Voix humaine » tant, à l'évidence, il s'agit d'un traité, d'un véritable manifeste sur l'art du monologue au cinéma.

Charles Tesson, Cahiers du Cinéma n°322, avril 1981.

Une Sale histoire

50 min., 1977, 35 mm, couleur, France

Volet « fiction »

Réalisation : Jean Eustache, d'après une histoire

de Jean-Noël Picq Image : Jacques Renard Son : Roger Letellier Montage : Chantal Colomer

Interprétation : Michael Lonsdale, Jean Douchet, Douchka, Laura Fianning, Josée Yann, Jacques

Bruloux

Production: Les Films du Losange

Volet « document » Réalisation : Jean Eustache Image : Pierre Lhomme, Michel Cenet

Son : Bernard Ortion Montage : Chantal Colomer

Interprétation : Jean-Noël Picq, Elisabeth Lanchener, Françoise Lebrun, Virginie Thévenet,

Annette Wademant

Production : Jean Eustache, Pierre Cottrell

La même histoire racontée par un comédien puis par la personne qui la vécut dans deux versions filmiques, une en 35 mm, l'autre en 16.

The same story told by an actor, then by the person involved, in two 35mm and 16mm film versions.

Deux petites phrases (« Tout est fiction »/« Tout est document ») reviennent périodiquement, et depuis longtemps, dans les propos de certains cinéastes ou de certains critiques. On pourrait croire à deux camps nettement délimités, à deux positions esthétiques devant lesquelles on serait sommé de choisir. Mais s'il y a là un véritable champ de réflexion, on n'est pas pour autant en présence d'un débat radical qui appellerait une réponse tranchante : les deux assertions ne sont antagonistes qu'en apparence. J'en veux pour preuve - et je choisis à dessein deux exemples-limite - que Jacques Rivette, tenant absolument du « Tout est fiction » et des films les plus ludiques qui soient, se soit par ailleurs révélé, comme de surcroît, l'un des plus grands cinéastes « documentaires » de ce temps, l'un des plus grands cinéastes qui aura su le mieux, ces vingt-cinq dernières années (de Paris nous appartient au Pont du nord en passant par Out One), faire périodiquement le point de la situation politique, géographique même, de l'époque, et qui nous aura donné avec ses films comme des radiographies ponctuelles de la France et de ses mœurs. A l'opposé, un Jean Rouch, cinéaste « documentaire », a atteint l'apogée de la fiction avec Gare du nord (son sketch de Paris vu par, en 1964). Il s'agit, comme on le sait, d'un long et unique planséquence (encadré par un plan d'ouverture et un plan de fermeture) qui suit une jeune femme depuis son appartement, où elle a une dispute banalement quotidienne avec son mari, jusqu'à un pont au-dessus des voies de la Gare du nord, où elle rencontre un inconnu qui lui propose abruptement l'amour définitif. Elle refuse. Il se jette du haut du pont.

Ce sommet de fiction on ne peut plus romanesque (on pense évidemment à André Breton et à la théorie du « hasard objectif ») fut jadis commenté en ces termes par Claude Ollier: « L'évolution (de Jean Rouch) du film ethnographique à l'enquête sociologique, du psychodrame à cette Gare du nord sur les traces de Nadja, atteste une revalorisation rapide, hier inattendue, de la mise en scène et de son pouvoir spécifique de création. Rouch inaugurerait-il paradoxalement un renouvellement complet de la fiction cinématographique? » 1/

Plus près de nous, le récent « passage à la fiction » de Raymond Depardon avec Empty Quarter réactualise le champ dans lequel n'a cessé de travailler Jean Eustache, à savoir, pour reprendre la terminologie de Claude Ollier, un renouvellement complet de la fiction par le document, et réciproquement 2/. Si l'on admet que le cinéma fut voué, dès ses origines, à une oscillation permanente entre les deux champs du document et de la fiction, peu de cinéastes auront autant que Jean Eustache systématisé les possibilités d'enrichissement réciproque de ces deux champs, le jeu de ces deux plaques. L'œuvre entière de Jean Eustache est parcourue par cette oscillation pendulaire entre documentaire et fiction, par laquelle il semble avoir été fasciné au point d'avoir alterné films documentaires et films de fiction, mais aussi d'avoir inscrit explicitement dans un de ses films le jeu de ces deux territoires. Que ce film - Une sale histoire - soit par ailleurs l'un des plus forts qu'il ait tournés ne peut laisser indifférent, et mérite qu'on s'y attarde plus qu'à tout autre.

Rappelons-en la démarche. Une sale histoire se présente sous la forme de deux volets d'une vingtaine de minutes chacun, destinés à être présentés l'un à la suite de l'autre. Le volet tourné en premier a toutes les apparences du document, du cinéma direct. Un homme (Jean-Noël Picq) fait le récit d'une expérience de voyeurisme qu'il dit avoir vécue pendant quelques mois dans les toilettes d'un café parisien. Quelques personnages (essentiellement des femmes) l'écoutent et réagissent à son récit, un fois celui-ci achevé. L'esthétique de ce film est délibérément celle du direct : seize millimètres granuleux, éclairage d'ambiance, coups de zoom approximatifs, légers flous, etc. Dans un second temps, Jean Eustache retranscrit la bande sonore ainsi obtenue, la modifie très légèrement. Le texte ainsi décrypté est soumis à un acteur professionnel (Michaël Lonsdale) comme un scénario de film, comme un texte de fiction. Il donne lieu à un second film, tourné selon les normes du cinéma de fiction : tournage en trente-cinq millimètres, acteur professionnel, éclairages et cadrages travaillés. Contre toute attente, Jean Eustache projette le second volet avant le premier (le volet-fiction avant le volet-document). Contre toute attente : même remise en question par des philosophes contemporains (Jacques Derrida par exemple), c'est bien la conception aristotélicienne de l'art comme mimesis, comme imitation de la nature, qui est la plus prégnante dans notre esprits, dans nos habitudes culturelles : la représentation, comme v invite le terme lui-même, est toujours vécue comme second temps. Jean Eustache bouscule donc ce schéma traditionnel : il montre la copie avant le modèle. Le rapport du modèle à la copie se trouve déconstruit, et l'original se dérobe : les deux volets du film dessinent une mise en miroir réciproque, singulièrement troublante (où est le vrai? Où est le faux ? Que veulent dire ces mots, « vrai », « faux » ?) et trace une ligne de fuite vers une origine incertaine, vers le modèle du modèle, vers ce qui serait le volet zéro de cette sale histoire : l'expérience que Jean-Noël Picq dit, dans le film, avoir vécue. (Que Picq ait ou non vécu réellement, et comme il la raconte, cette histoire, n'a évidemment aucune importance).

La forme même du projet, les deux tournages et l'ordre de leur projection font écho à la question centrale du récit du narrateur : le trou. Un trou dans les toilettes féminines d'un café, un trou donnant luimême, directement, sur un autre trou, le sexe de la femme. En perspective donc, au bout de la ligne de fuite que nous évoquions plus haut, c'est le noir absolu. Il y a là, pour la fiction, une belle occasion de s'ouvrir, démultipliée par les effets de perspective, et pour la représentation, de se clore. D'ailleurs, dans le film, il n'y aura pas de représentation du récit du narrateur. Il n'y aura pas de représentation, c'està-dire qu'il n'y aura que cela : en d'autres termes, on ne sortira pas de la représentation. Une sale histoire pourrait ainsi se définir sous la forme d'une interrogation : que devient une fiction a priori ouverte. lorsqu'elle n'en finit pas de se heurter à la clôture de la représentation ?

Une sale histoire comporte en fait deux contenus et deux réflexions. Son contenu manifeste serait une réflexion sur la différence des sexes, sur le désir masculin et sur les mœurs amoureuses, une sorte de prolongement discursif de La Maman et la putain. S'il n'est pas question d'occulter cette réflexion, de ne pas la prendre pour ce qu'elle est, il est difficile par ailleurs de ne pas entendre dans ce film une réflexion sur le cinéma lui-même. Le narrateur finit par dire que cette expérience perverse le rendait fou (il ne passait plus son temps qu'à cela, accroché à la pulsion scopique comme un drogué à ses doses quotidiennes) et qu'il en était arrivé à percevoir le trou comme origine de toute cho-

« J'ai l'impression que d'abord il y avait le trou, qu'on a construit le trou d'abord, puis la porte au-dessus, puis qu'on a construit le café, et que dans ce café, il y avait une caissière, trois garçons, deux flippers, de la choucroute, des assiettes froides, toutes les consommations servies habituellement, qu'il y avait tout ça mais que ça ne fonctionnait que pour le trou, et que tout le reste c'était de la frime ».

La lecture métaphorique s'impose d'elle-même : si trou il y a, c'est celui de la caméra ou du projecteur, le trou premier du cinéma, et, autour, la salle de spectacle (la caissière, les ouvreuses) et - accessoirement - des films. Que le cinéma de consommation courante soit donné dans ce discours sous les apparences de la choucroute et des assiettes froides tels qu'on peut les imaginer dans un lieu qui ne semble pas très « haut de gamme » peut faire sourire, mais donne une idée assez juste du dégoût qu'inspirait alors à Jean Eustache la majeure partie du cinéma qui se pratiquait autour de lui. Derrière ce dégoût (que La Maman et la putain laissait déjà entrevoir) se profile le spectre de la mort du

Lorsque le narrateur recherchera ce café après l'avoir un temps délaissé, il le trouvera fermé, entouré de palissades : « C'était comme la mort d'un théâtre porno ». Dès La Maman et la putain, Jean-Pierre Léaud racontait un rêve de fin du monde où un Ancien, témoin de notre époque et survivant de quelque catastrophe, se souviendrait lointainement du cinéma : « C'était des images, qui bougeaient... » Du devenir-fantôme du cinéma, évoqué dans La Maman et la putain, à sa mort présentifiée, il n'y a qu'un pas : c'est ce pas que franchit Une sale histoire. (...)

Si le film se fonde entièrement sur une histoire d'œil, d'angle de vue, le visuel y est en revanche intégralement pris en charge par la parole. En cela, Une Sale histoire est un film totalement sadien : les tableaux, postures et dispositifs décrits par Sade n'existent que comme écriture, et sont strictement irreprésentables. (On se souvient peut-être que Roland Barthes avait noté, dans un texte publié dans Le Monde, les inévitables limites du Salo de Pasolini, dans la mesure où le cinéaste italien, dans son adaptation libre du texte de Sade, avait tenté de représenter l'irreprésentable...) Le narrateur d'Une sale histoire, quant à lui, vit en fait deux plaisirs successifs, dont le plus fort n'est peut-être pas le plus spectaculaire (entendons : le plus lié au « spectacle »). Chronologiquement, il y a d'abord eu le plaisir du voyeurisme, plaisir d'ailleurs teinté d'une coloration plus féminine que masculine, puisque le narrateur précise :

« J'étais très excité quand je faisais ça, mais je ne suis pas sûr que je bandais par exemple. Je devrais plutôt dire, comme une femme, que je mouillais ».

L'ambiguïté sexuelle qui se donne à entendre ici n'est d'ailleurs pas sans renvoyer au fantasme homosexuel sous-jacent, dont témoignerait la position dite de la « prière musulmane » —le cul en l'air— que le narrateur doit adopter pour accèder visuellement au cul de la femme. Mais le véritable plaisir est manifestement le plaisir second, celui qu'éprouve le narrateur à raconter cette histoire à des femmes.

« Cette histoire, j'aurais voulu la raconter aux femmes d'abord. Mais il n'y a rien à faire, elles ne voulaient pas l'écouter, cette histoire-là, alors je n'ai pu que la raconter aux hommes, qui eux avaient l'air de comprendre immédiatement ce que je voulais dire, et puis, ils ne me traitaient pas de frustré qui avait besoin de faire tout un travail toute la journée pour réussir à voir un sexe ».

Le slogan de lancement du film lors de sa sortie fut d'ailleurs : « Le film que les femmes n'aiment pas ».

De quoi s'agit-il pour le narrateur ? Moins de jouir du souvenir de son expérience que de jouir de l'écoute de l'autre : de jouir de l'ouïr. C'est ainsi que par un jeu de relais (Jean Douchet dans le volettrente-cinq, Jean Eustache lui-même qu'on ne fait qu'entrevoir - dans le volet-seize), le spectateur de cinéma se trouve pris à son tour dans la toile d'araignée du film. (Selon Jean-Noël Picq, Jean Eustache souhaitait même que la vision du film provoque de réels bouleversements dans la vie des spectateurs : que des couples se séparent après avoir vu le film, par exemple...) Une sale histoire s'organise donc entre quatre signifiants fondamentaux : jouir/ouïr/voir/avoir. (« Il s'agissait de la voir : de la/voir », précise le narrateur) entre quatre pôles autour desquels s'articulent les désirs respectifs de tous les protagonistes : narrateurs, auditeurs et auditrices de Picq et de Lonsdale, spectateurs de la salle de cinéma, sans oublier Eustache, maître d'œuvre de la cérémonie, secret organisateur d'un jeu tout à fait sérieux dans lequel sa place apparemment modeste et cachée est en fait omniprésente et toute-puissante.

Le point de fuite ténébreux sur lequel débouche la perspective du trou, le spectre de la mort du cinéma qu'évoque la fermeture du café, ne sont pas sans poser problème : que faire après ? Comment continuer à faire du cinéma quand on a filmé, même par autre interposé, une telle expérience des limites ?

On a entrevu en quoi, au-delà de l'amitié qui unissait Eustache et Picq, Eustache brouillait les pistes au point qu'on ne sache plus, de lui ou de Picq, qui parlait : lorsque le narrateur, vers la fin du film, lors de la discussion qui suit le récit lui-même, déclare :

« A notre époque, il n'y a pas une jeune fille qu'on connaît depuis deux minutes qui ne raconte avec plaisir ses perversités, ce qui la fait jouir le plus. (...) Il faut leur rappeler à chaque fois que c'est un péché pour pouvoir jouir un peu, sinon, elles le font comme une hygiène; et l'hygiène m'emmerde. (...) Je ne suis pas désabusé, c'est une époque désabusée, de répression sexuelle inouïe. Je regrette l'époque victorienne... » (...)

Alain Philippon,

Jean Eustache, Cahiers du Cinéma, Col. Auteurs, pp. 55 à 60, 63 à 65

- 1/Cahiers du Cinéma, novembre 1965, repris in « Souvenirs-écran », Cahiers du Cinéma /Gallimard, p. 227
- 2/Le cas Depardon est bien entendu une figure spécifique...

Réel, fiction et crise du social

Brüder

63 min., 1929, 16 mm, NB, sans dialogues, Allemagne

Réalisation, scénario et production : Werner Hochbaum

Brüder recrée le déroulement de la grève des dockers de Hambourg durant l'hiver 1896-1897 et les conséquences sur un des grévistes et sa famille.

Brüder recreates the events of the Hamburg dockers' strike during the winter of 1896-1897 and the consequences this has on one of the strikers and his family.

Valley town

35 min., 1940, 16 mm, NB, États-Unis Réalisation: Willard Van Dyke Image: Roger Barlow, Bob Churchill Montage : Irving Lerner

Musique: Marc Blizstein

L'effet du chômage sur une famille de la classe ouvrière dont le père de famille a été remplacé à l'usine par une machine automatique.

The effects of unemployment on a working-class family, the father of which has been replaced at the factory by an automatic machine.

(...) Dans Valley Town, Van Dyke utilise le commentaire et la chanson. Le récit à la première personne est confié à la voix d'un maire affable, et quoique dans son style il ressemble au commentaire de Lorentz dans son rapport affectif à l'Amérique, il n'est ni aussi poétique ni aussi efficace. L'essentiel dans ce film est l'exposé du problème, pas la solution. L'automatisation qui commence à révolutionner l'industrie américaine réduit au chômage nombre de travailleurs qualifiés. Une des solutions suggérées par le film est la reconversion vers de nouveaux emplois, mais il s'agit surtout de présenter, non sans amertume, la détresse de ces hommes privés de leur travail, qui attendent désespérément une réponse à leurs problèmes. Ce thème est mis en relief et se singularise par une utilisation inventive du récitatif chanté, en complément de la narration, pour manifester la désillusion et le désespoir d'un mineur type et de sa femme. Pourtant ce soliloque déclamé, extrait d'une partition de Marc Blitzstein qui fait partie intégrante du film, fonctionne davantage comme une expérience pour renouveler le style narratif que pour faire passer le message. Dans The children must learn, Van Dyke choisit un commentaire parlé, omniscient mais sobre dans son effet, ainsi que des folk songs interprétées par une chorale. Au total, le son dans ce cas résout les problèmes narratifs de Valley Town, surtout quand les images sont juxtaposées de manière ironique à la musique. (...)

Richard M. Barsam,

Non-Fiction Film-A Critical History, Indiana University Press, pp. 168-169



Down the corner

53 min., 1977, 16 mm, couleur, Irlande Réalisation: Joe Comerford Scénario: Noel McFarlane Image: Adam Baker-Mill Son: Roger Doyle, Cinegael Montage: Joe Comerford, Bob Quinn Interprétation: Joe Kennan, Declan Cronin, Kevin Doyle, Christie Keogh, Mick Joyce Production: Ballyfermot Community Arts Workshop, the British Film Institute

Ballyfermot, quartier défavorisé de Dublin. 1977. Une journée vécue par un groupe de quatre garcons d'une douzaine d'années : le monde de l'école et de la rue, une grand-mère qui raconte ses souvenirs de la lutte contre les « Black and Tans » (policiers anglais en Irlande) vers 1918, une « descente » sur les pommiers d'un verger, un accident qui conduit à l'hopital, le chômage qui frappe le père d'un des

Ballyfermont, an underprivileged district in Dublin, 1977. A day in the life of a group of four 12-year old

boys: school-life and street-life, a grandmother who recounts her memories of the struggle against the Black and Tans around 1918, a « raid » on the apple trees in the orchard, an accident which leads to hospitalization, the father of one of the boys who finds himself unemployed.

Je n'avais pas l'intention de devenir metteur en scène. C'est arrivé alors que je photographiais, puis que je filmais une sculpture mobile. Des gens ont alors déplacé le mobile. Les gens que je rencontrais avaient des histoires à raconter, qui devinrent des documentaires sur ces histoires. Avec les années, j'ai peu à peu appris à écrire mes propres histoires. Depuis que j'ai commencé dans le cinéma en 1968, un facteur reste cohérent. Chacun de mes neuf films, court métrage ou long métrage, utilise le film comme moven de trouver de l'information de première main. Le contenu développé par ce moven dictera ensuite sa forme propre.

Joe Comerford janvier 1995

Free cinéma et réalisme social

We are the **Lambeth Boys**

52 min., 1958, 16 mm, NB, Grande-Bretagne

Réalisation: Karel Reisz Image: Walter Lassally Montage: John Fletcher

Production: Graphic Productions (Ford Motor

Approche de la vie quotidienne d'un groupe d'adolescents qui fréquentent une maison de jeunes dans le Sud de Londres : leurs préoccupations, leurs loisirs, leurs activités professionnelles.

A look at a group of teenagers in a leisure activity centre in Lambeth, South London: their problems, their jobs, their free time.

(...) C'est le film du Free Cinema le plus connu en France. Le grand prix qu'il obtint à Tours en 1959 marque la découverte par la critique française de la « Nouvelle Vague Britannique ». Inutile d'ajouter qu'elle en resta là.

Reisz, comme Anderson, se propose de découvrir un groupe social qu'ignorent l'opinion et le cinéma anglais : celui des jeunes ouvriers et des teddy-boys qui fréquentent un club de jeunes dans le faubourg populaire de Lambeth. Reisz se mêla pendant deux mois aux activités de ces jeunes gens, gagna leur confiance, les familiarisa avec la présence de la caméra. Il obtint d'eux une spontanéité réelle à base de recherche patiente et de direction insinuée. Il ne se contente pas de regarder s'agiter, d'écouter parler les jeunes de Lambeth, il montre le sens de leur vie, leurs raisons de vivre, la lutte qu'ils mènent pour échapper à l'ennui de la civilisation industrielle qui les écrase.

Jean-Paul Torok, Positif n°49, décembre 1962, p. 19

Hollywood, le vieil Hollywood, commençait à décliner, la tradition française de la qualité était sérieusement remise en question par les Cahiers du Cinéma. A Londres, l'impulsion vint d'un trio de cinéphiles frais émoulus d'Oxford et de Cambridge, Lindsay Anderson, Karel Reisz et Tony Richardson. Ils avaient débuté dans la critique, dans Sequence pour Anderson et Reisz, dans Sight and Sound pour Richardson. Casque d'or, Voyage à Tokyo, Max Ophuls, Luis Buñuel, John Ford, Humphrey Jennings sont les points de repère. Nous sommes dans l'immédiate après-guerre, avant 1956, date phare dans l'histoire de l'occident (Budapest et Suez se suivent et se chevauchent, qui voient la fin du rêve communiste et les derniers sursauts du rêve impérialiste anglo-français).

L'Angleterre, qui s'est illustrée pendant la guerre par sa résistance indomptable à l'ennemi nazi, se remet mal de cet effort surhumain. Le malaise est perçu dans toutes les strates de la société, et particulièrement par les artistes et les intellectuels. Littérature, théâtre et cinéma vont bouger presque simultanément. Et 1956, par un curieux effet

de mimétisme, voit aussi bien la percée d'un nouveau théâtre que d'un nouveau cinéma anglais. D'abord, c'est la présentation au Royal Court Theatre de Sloane Square, dans une mise en scène de Tony Richardson, de Look Back in Anger de John Osborne, où, pour la première fois, un jeune public retrouve ses préoccupations et son langage. Presque au même moment, sur la rive sud de la Tamise, au National Film Theatre, sont réunis dans un même programme, sous l'étiquette Free Cinema, deux films documentaires, O Dreamland de Lindsay Anderson, et Mamma Don't Allow, de Karel Reisz et Tony Richardson, et un film de fiction dû à une jeune italienne venue étudier à Londres, Lorenza Mazzetti, et monté par Lindsay Anderson, Together. (...)

We are the Lambeth Boys, de Karel Reisz, suit immédiatement et préfigure toute une école de cinéma qui, sous les bannières conjointes de Richard Leacock, de Jean Rouch et d'Edgar Morin, va transformer notre perception du monde environnant. La volonté des réalisateurs du Free Cinema de ne pas s'inscrire dans un créneau directement politique est plus que jamais affirmée. En même temps, bénéficiant de l'apport du son direct qui commence à s'imposer (nous sommes en 1958), Karel Reisz laisse parler librement les gens, sans pour autant sacrifier les exigences du montage. (...)

Louis Marcorelles, Le Monde, vendredi 6 mars 1987, p. 20

Looks and Smiles

104 min., 1981, 16 mm, NB, Grande-Bretagne

Réalisation: Ken Loach Scénario: Barry Hines Image: Chris Menges Montage: Steve Singleton

Musique: Mark Wilkinson, Richard and The

Taxmen

Production: Black Lion Films, Kestrel Films, MK2,

Central TV

Interprétation: Graham Green, Carolyn Nicholson, Phil Askham, Pam Darrell, Tony Pitts.

Deux adolescents de Sheffield quittent l'école en espérant trouver du travail. Mais face à la crise de l'emploi, l'un deux s'engage dans l'armée pour la sécurité financière que cela lui apportera. Quant à son ami, son désespoir s'accroît au fur et à mesure des réponses négatives qu'il recoit. Même sa relation amoureuse ne réussit pas.

Two Sheffield teenagers leave school in the hope of finding work. But because of the employment crisis, one of them joins the army for the sake of financial security. As for his friend, the negative replies he receives make him more and more despondent. Even his love affair is unsuccessful.

Kenneth Loach: le « cas » Looks and Smiles.

Dans l'œuvre de Kenneth Loach, le film Looks and Smiles (1981) occupe une place particulière : comme dernière collaboration avec l'écrivain Barry Hines, scénariste de Kes (1969), de The Price of Coal (1977) et de The Gamekeeper (1979); et comme point de crise dans l'œuvre du cinéaste.

L'année 1981 est marquée en Grande-Bretagne par la consolidation au pouvoir du gouvernement de Mme Thatcher laquelle. lors de son voyage politique aux États-Unis, en mars, se félicite des « similarités flagrantes » entre son programme politique et celui du président Reagan, fraîchement élu... 1981, c'est, en mai, la mort de l'indépendantiste irlandais Bobby Sands dans sa prison de Belfast, C'est l'année où le taux officiel de chômage approche les 12 %; l'année des grandes émeutes urbaines dans le quartier de Brixton à Londres, puis à Liverpool et Manchester, durant l'été. C'est une année de grandes manifestations « C.D.N. » contre l'implantation des fusées Polaris à têtes nucléaires sur le territoire anglais. C'est enfin, en décembre, largement exploité par les media... le mariage du Prince Charles et de Lady Diana Spencer.

A l'origine, le scénario de Looks and Smiles est conçu comme une sorte de « suite » à Kes : un adolescent aborde son premier emploi, « Mais arrivé à Sheffield, il devint évident qu'il n'y avait pas d'emplois... » 1/dit Loach. D'où la nouvelle orientation du film, tel que nous le connaissons : deux camarades à la sortie de l'école, la désespérante recherche du premier emploi. L'un des garçons décide de s'engager dans l'armée, où il fera parti des troupes d'intervention en Irlande: l'autre vit une difficile idylle avec une jeune fille, elle-même en conflit avec sa famille. « Ouand on écrit sur les ouvriers en période de récession économique, il est très difficile de séparer les conflits sociaux des conflits « émotifs ». Le conflit social détermine, ou du moins influence, les relations familiales » déclare alors Barry Hines. « Les gens aisés, plus à l'abri des réalités, peuvent mener leur vie privée à leur aise. Ils sont moins atteints... ». « Nous voulions montrer que tous les adolescents ne sont pas des émeutiers... Ils vivent une vie de désespoir silencieux... » 2/ajoute Ken Loach. Et aussi : « Je n'ai pas voulu faire seulement un film de propagande sur le chômage, mais aussi un film sur la difficulté à mûrir et à devenir adulte... Je me demande si l'angoisse subie par ces jeunes est montrée comme il faut ; et cela devrait nous donner un coup de pied dans l'estomac... » 3/

Au total, un film en noir et blanc sur une réalité bien grise. Un film admirablement dirigé : le « naturel » des acteurs y est, une fois encore, étonnant. Un film pudique, subtil et plus complexe qu'on peut le croire de prime abord. Un film qui anticipe sur la décennie que va vivre la Grande-Bretagne (tout comme Rude Boy de J. Hazan et D. Mingay, tourné en 1979/80). Mais le « pessimisme tranquille » de Looks and Smiles dérange. Il dérange outre-Manche, fausse note dans le concert de « l'optimisme » thatchérien (Chariots of Fire est alors en gestation); et il dérange au moins autant en France, où règne l'optimisme officiel des premières « Années Mitterrand ». En dépit d'un succès d'estime aux festivals de Cannes et d'Édimbourg, l'œuvre est le plus souvent accueillie avec condescendance ou hostili-



té par la critique anglaise et française 4/: avec le recul du temps, c'est au contraire la pertinence du propos du film – des deux côtés de la Manche! – qui nous frappe.

Aujourd'hui, Loach qualifie pourtant Looks and Smiles de film « léthargique ». « Nous avons été trop gentils... insuffisamment critiques par rapport à la réalité sociale que nous décrivions. Je crois que l'humour et le sarcasme que l'on trouve dans Riff Raff et aussi... dans Raining Stones sont plus efficaces... » 5/dit-il.

Dans les mois qui suivent l'échec critique de *Looks and Smiles*, Ken Loach travaille, cette fois avec le scénariste Jim Allen, sur un projet inspiré de l'actualité immédiate : la grève de l'usine Laurence-Scott, à Manchester, qui fabrique des composants pour les fusées Polaris. Le film n'aboutira pas.

Vient alors pour Loach une « traversée du désert ». Son engagement politique est doublement inconfortable : critique virulent de la politique de Mme Thatcher, il ne l'est pas moins de celle du Parti Travailliste et des états-majors syndicaux. Crise d'identité professionnelle et artistique. Loach voit l'un de ses reportages sur le mouvement syn-

dical, Questions of Leadership, interdit de diffusion. Il connaît aussi de nombreuses tracasseries pour Which Side Are You On? (1984), documentaire superbement filmé par Chris Menges et consacré à la tragique grève des mineurs de charbon. En 1986, un nouveau long métrage de fiction, écrit par Trevor Griffith, Fatherland (production franco-allemande), qui traite des démêlés d'un chanteur Est-Allemand « engagé » coincé entre le « Capitalisme » et le pouvoir de la R.D.A. est fraîchement accueilli.

Paradoxalement, c'est Hidden Agenda (1990), œuvre probablement la moins personnelle du tandem Ken Loach / Jim Allen, qui le « remet en scène » (ici, le financement est majoritairement d'origine américaine : le scénario, inspiré du rapport Stalker sur l'Irlande du Nord, applique le schéma narratif classique de l'enquête policière). Ce film, violemment dénoncé par la presse britannique de droite, trouve un public. Suivront (principalement financés par des productions européennes et notamment françaises) Riff Raff (1991) sans doute son film le plus réussi, Raining Stones (1993) et tout récemment Ladybird, Ladybird. Ce film a, une nouvelle fois, suscité une virulente polémique dans la presse britannique de droite : une journaliste du *Sunday Times* a notamment accusé Loach et la scénariste Rona Munro d'avoir truqué les faits dont est tiré le film **6**/.

Aujourd'hui, un jeune public (qui le plus souvent ignore *Poor Cow, Kes* et *Family Life*) découvre un « toujours jeune » cinéaste.

A tort ou à raison, la « leçon » de *Looks* and *Smiles* a porté : à la distanciation critique, à l'analyse et la description « froide » du monde, le cinéaste et ses collaborateurs semblent préférer désormais mettre en avant la simplification dramatique, et la recherche du pathétique, de l'émotion directe. Signe des temps ?

Philippe Pilard

- 1/Time Out, 17 décembre 1982
- 2/The Times, 13 novembre 1981
- 3/Time Out, 17 décembre 1982
- **4**/The Guardian (26 décembre 82) parle d'un « film chaleureux et humain ». Télérama (9 septembre 1981) est l'une des rares publications à se montrer enthousiaste.
- 5/Cf. Dossier Ken Loach, Positif, octobre 1993
- 6/Cf. Sight and Sound, novembre 1994

Le personnage et le réel

Route one-USA

240 min., 1989, 35 mm, couleur, États-Unis / France Réalisation et caméra: Robert Kramer

Photographie: Richard Copans Son: Olivier Schwob

Montage: Guy Lecorne, Robert Kramer, Pierre Choukroun, Claire Laville, Keja Kramer Musique: Pierre Favre, Michel Petrucciani, Barre Phillips, John Surman, Floris Nico Bunink

Interprétation : Paul Mc Isaac

Production: Les Films d'ici, La Sept, Channel Four,

Rai 3

Un homme revient aux Etats-Unis après une longue absence, et part à la rencontre de son pays, du Maine à la Floride, le long de la Route nº1 qui traverse le pays du nord au sud. Cet homme est un personnage de fiction, un médecin, mais surtout le questionneur, l'observateur, le miroir des personnes et situations réelles qu'il rencontre.

A man returns to the United States after being away for a long time, and sets out to rediscover his country, taking the North-South Route 1 across country from Maine to Florida. This man is a fictional character, a doctor, but he is above all someone who questions and observes - who mirrors the people and situations he encounters.

Les gens avec qui je travaille font pour la plupart des documentaires, et fort peu des films de fiction. Il semble que ceux qui expérimentaient le documentaire allaient de plus en plus vers un devenir-fiction de leurs documentaires ; aussi ai-je de plus en plus essayé de trouver le moyen de faire des films de fiction qui donnent l'impression de réalité du document. Pas seulement dans un style de jeu et dans un style de tournage, mais aussi dans le sens de la mise en place d'une structure qui recouvre toute une période. Et cela non pas en disposant le matériau dans une sorte de forme devenue fictionnelle, mais en faisant que les grandes lignes de la réalité émergent dans le film. Propos recueillis par Louis Marcorelles, Cahiers du cinéma nº 225, novembre/décembre 1970

(...) Route One n'est pas seulement un carnet de voyage au ton très personnel (mélancolique), c'est le portrait - saisissant - d'une Amérique en pleine régression sociale et économique. Kramer a filmé l'espèce de cancer actif qui travaille la société américaine, qui la ronge. Ce qu'on voit, dans ce document à la limite des genres, c'est la décomposition en train - pauvreté, malnutrition, chômage, drogue, sida... en même temps qu'une curieuse et formidable énergie. Il y a dans cet océan-désastre des monuments de courage! Route One montre et dit tout cela. Radiographie sombre et précise d'un pays en état de guerre intérieure ou film visionnaire, prophétique, d'une nation en voie de tiers-mondisation? Ce grand récit de quatre heures, constitué de brèves et intenses rencontres, est puissant.

Route One utilise un procédé de narration assez complexe. Kramer ne dit pas je dans son film, il a introduit un personnage-fiction, un comédien, Paul McIsaac (dans la réalité, son ami et son double). Doc - et c'est son nom ioue le rôle d'un médecin, qui fait de vraies rencontres avec des personnages réels, à qui la règle du jeu n'a pas été cachée. Documentaire ou fiction? Kramer se moque des catégories et s'étonne qu'on puisse s'en soucier. « On est à une époque où observer les règles sur le cinéma-vérité vous limite. La réalité est trop compliquée. Quelles sont les possibilités ? Si je dis : il y a une réalité, il faut que je la décrive, j'entre dans une démarche de reportage. Si je dis : il y a une vérité ici, il faut que je la capte, je débouche sur un portrait des choses. La troisième démarche consiste à dire : la vérité est un dialogue entre la réalité et ce que je peux en comprendre. C'est la mienne. » (...) Catherine Humblot, Le Monde,

Dim. 8/Lun. 9 avril 1990.

(...) En 1975, Kramer (et John Douglas) cosignaient, avec Milestones, le film qui bouclait une première boucle, celle d'un radicalisme dont il avait, mieux que quiconque, « dressé » l'autoportrait (The Edge, Ice, In the Country).

Avec Milestones, une génération de plus celle de l'opposition à la guerre du Vietnam - pouvait se dire « perdue ». Ce frêle bruit de page tournée peut même être entendu dans cette table ronde des Cahiers (numéro 258-259), qui portait le titre, plat mais sincère, de « Milestones et nous ».

La suite est mieux connue : Kramer quitte l'Amérique, se met au service de diverses luttes (Portugal), s'installe en France, tâte à tout (la vidéo comme divertissement ou comme scalpel, le film d'auteur, le polar halluciné) et ne réussit rien vraiment. Il ne faut pas être un grand sorcier freudien pour se dire que tôt ou tard. Robert Kramer devra repasser, d'une façon ou d'une autre, par sa case départ.

Un petit film, tourné au Portugal (Doc's Kingdom, scandaleusement inédit) équivaut à des préparatifs de départ. Le héros - l'alter ego kramerien - en est un médecin imbibé et narcissique, ayant tant bien que mal survécu à ses croyances. C'est ce médecin que l'on suit tout au long de la route numéro un : Route One.

Il s'agit bien, quinze ans plus tard, de la sui-

te de Milestones. Aux bornes succède la route. Celle de Milestones allait des « montagnes enneigées de l'Utah jusqu'aux sculptures naturelles de Monument Valley, jusqu'aux cavernes des Indiens Hopi, et la saleté et la poussière de la ville de New York », celle de Route One se contente de relier le cap Cod à Miami. Pour celui qui recommence, toute route prise au hasard est la bonne : la « première », par exemple. (...)

Rares sont les cinéastes qui sont à la fois de grands filmeurs et de grands monteurs. Kramer a acquis un œil exceptionnel (son travail avec la vidéo n'y est pas étranger) dont il n'attend pas - ce qui est encore plus exceptionnel - une plus-value voyeuriste. Des gens qu'il rencontre et qu'il écoute, le long de la route one, il n'attend aucune vérité : il se contente de les suivre dans une phase de leur existence toujours selon le principe qu'on ne doit filmer que des gens qui travaillent, en même temps, à quelque chose.

Il les détourne - un peu - de leur route, comme s'il leur proposait une « consultation ». Il ne met en scène ni la route (il s'agit d'un roadmovie), ni la rencontre : les gens sont toujours déjà - là et ils n'ont pas que ça à faire. S'ensuit le beau portrait de ce que nous pouvons continuer à aimer de l'Amérique : sa dureté à la tâche, son sens du devoir, son énergie de base.

Nous avons, malgré tout, besoin de témoins. Et les témoins ont besoin de mettre le temps de leur côté. Il n'aurait peut-être pas fallu à Kramer quinze ans de détour et quatre heures de film si le cinéma américain (mis à part les « effets spéciaux ») était capable - comme il le fut - de procéder à un tel « état des lieux ». Ironiquement, cet homme, parti parce que lui pesait trop le mal fait par l'impérialisme américain (des Indiens aux Vietnamiens), revient dans un pays qui, pour la première fois de son histoire, n'est ni au centre du monde, ni même au centre de lui-même. Seul un exilé de l'intérieur comme Kramer peut continuer à aimer l'Amérique, de force s'il le faut.

Serge Daney, La rumeur du monde, in Cahiers du cinéma nº42, décembre 1989, pp. 24, 25



L'être, l'acteur, le personnage et le metteur en scène

Close-up

100 min., 1990, 35 mm, couleur, Iran **Réalisation** et **montage** : Abbas Kiarostami

Image : Alireza Zarindast

Production: Farabi Cinema Foundation

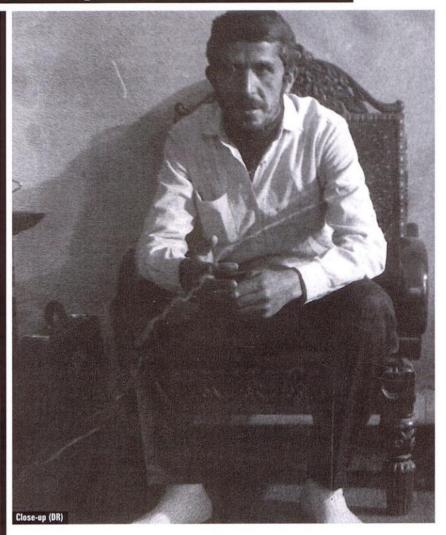
Un jeune homme se fait passer pour Mohsen Makhmalbaf (cinéaste iranien). Sous prétexte de travailler sur un film et de chercher des lieux de tournage, il s'introduit dans la vie d'une famille. Le père de famille, méfiant, enquête sur l'homme et fait arrêter le faux metteur en scène.

A young man tries to pass himself off as Mohsen Makhmalbaf, an Iranian filmmaker. On the pretext of working on a film he worms his way into a family. Suspicious, the man of the house calls his bluff and gets him arrested.

(...) Pendant le procès, j'ai compris que, bien sûr, il avait menti à cette famille, mais que d'une certaine façon, cette famille désirait qu'on lui mente. Cela nous conduit peut-être à l'idée que dans les dictatures, ce n'est pas seulement le dictateur qui veut exercer son pouvoir, mais aussi le peuple qui veut être asservi. J'ai également fait une observation intéressante sur ce rapport de la réalité et de la vérité dont je parlais. Quand je suis allé dans la maison de la famille riche pour reconstituer l'arrestation, Sabzian a dit au fils qu'il ne leur avait jamais menti, qu'il leur avait bien dit qu'il viendrait avec son équipe de tournage et que c'était ce qu'il faisait! Cela m'a beaucoup ému. Ce qu'il disait à ce moment-là pouvait paraître un mensonge, mais en même temps, c'était vrai, l'équipe était là. Après quarante jours, nous arrivions avec la caméra, les projecteurs, les électriciens, et d'une certaine façon, nous étions à son service, ce film était le sien. (...) Abbas Kiarostami,

entretienavec Michel Ciment, Positif n°368.

(...) La reconstitution proprement dite, avant d'être un genre cinématographique (le trop fameux cinéma vérité), est d'essence juridique. Là où il y a eu crime, il y aura reconstitution: on revient sur les lieux, on refait les gestes, on prend note, on filme froidement cela, de loin. Les scènes reconstituées ont un double foyer (elles concernent en même temps la justice et le cinéma), cet écart étant le sujet même du film, le cinéma intéressant ici la justice dans sa capacité, lié à son essence même (le travail d'un comédien), à faire croire des choses qui instaurent immédiatement (grande idée de ce film) un rapport de force et débouchent sur une relation de pouvoir réciproquement consentie (le cinéaste commande, le comédien s'exécute). Scénario intolérable (c'est vraiment le monde à l'envers : d'où la plainte de la famille) quand on sait que celui qui se fait passer pour un cinéaste est issu d'un milieu pauvre et que celui qui accepte de jouer dans un film, sous ses ordres, appartient à une famille riche. A l'ouverture du procès, l'inculpé lance à la caméra : « Vous



étes mon public ». Il y en a deux, nous (via la caméra et Kiarostami) et le juge du tribunal. Que l'action se passe en Iran, que le juge soit religieux et que le film opère ainsi une confrontation sur le même plan de deux régimes de croyance (celui d'une nation, celui du cinéma) montre le tour de force de Close-up tout en laissant clairement entrevoir au spectateur le spectre possible et horrifiant d'un procès en inquisition où un acteur de cinéma serait publiquement condamné pour avoir fait croire, le temps d'un film, qu'il était le personnage.

Étrange film. Plus on s'informe sur la façon dont il a été fait, plus on cherche à comprendre à travers lui le pays qui l'a vu naître (curieuse image d'un nation avec des gens qui pardonnent, une justice qui paraît clémente) et plus le mystère s'épaissit, comme si ce savoir extérieur redoublait son système sans jamais le verrouiller. (...)

Le mystère, l'étrangeté que suscite le film tiennent à cet improbable mélange entre la gravité de l'enjeu (parler de la souffrance des gens, l'exprimer à l'écran le plus sérieusement du monde) et la vanité de cette entreprise (croire en cette mission) puisque sans cesse confrontée à la dérision, la vacuité de ce moyen d'expression qu'est le cinéma. (...)

Close-up est l'histoire d'un homme pour

qui le cinéma est tout (enfant, déjà, il en rêvait, jouait à tourner des films) et qui, privé de cet objet (il n'a pas pu devenir réalisateur de films, par manque de moyens), faute de ne pas avoir fait une croix sur cela, est prêt à tout, prêt à voler, non pas une bicyclette, mais l'identité de son cinéaste préféré. On apprend également, au cours du procès, qu'il aime beaucoup un ancien film de Kiarostami, Le Passager, qui raconte l'histoire - nous dit le dossier de presse - d'un enfant qui, par amour du football, est lui aussi prêt à tout, à voler, à mentir, à escroquer et à trahir ; ce qui est la somme des choses que le héros de Close-up accomplit par amour du cinéma - le fils cadet pouvant s'estimer légitimement trahi par lui dans son désir d'être acteur. Vertige abyssal de ce film : on se demande alors, quand on connaît le lien fort, de pure transparence, qui attache indéfectiblement cet homme-spectateur aux personnages qu'il voit à l'écran, s'il était comme ca avant d'avoir vu ce film ou s'il est devenu cela après, si le personnage du Passager lui a révélé (au sens fort, rossellinien) quelque chose en lui. (...)

Charles Tesson, Body Double, in Cahiers du Cinéma n°450, pp. 13-14.

La ville, théâtre du réel

Le Caire

raconté par Youssef Chahine

23 min., 1991, 35 mm, couleur, Égypte-France Réalisation et scénario : Youssef Chahine Image : Tarek Telmessani, Samir Bahsan San : Dominique Hennequin

Son : Dominique Hennequin Décors : Sami Rafé

Montage: Rachida Abdel Salam Production: Misr International Films, Miroirs,

C.N.C.

« J'aime Le Caire. Si profondément que, quand on me pose la question « comment », je me trouve cherchant les mots. Les moments les plus doux de mon existence, les vers les plus beaux que j'ai conus... » (Youssef Chahine) Déambulation de Youssef Chahine dans la capitale égyptienne où il mêle réalité et fiction.

« I love Cairo. So deeply that when I am asked why, I am at loss of words. The most serene moments of my life, the most poignant verse I know... » (Youssef Chahine) Youssef Chahine's saunter through the Egyptian capital is a blend of

Rio, quarenta graus

100 min., 1955, 35 mm, NB, Brésil Réalisation : Nelson Pereira dos Santos Scénario : Nelson Pereira dos Santos

Image : Helio Silva Montage : Rafael Justo Valverde

reality and fiction.

Décors : Julio Romito, Adrian Samailoff Musique : Radamés Gnatalli

Interprétation: Jece Valadao, Glauce Rocha, Roberto Batalin, Claudia Moreno, Antonio Novais Production: Nelson Pereira dos Santos, Ciro Freire Curi, Mario Barros, Luiz Jardim, Louis-Henri Guitton, Pedro Kosinski

Cinq enfants des bidonvilles se partagent les meilleurs points de vente pour leurs cacahuètes à Rio de Janeiro. A chaque endroit, Copacabana, Pain de sucre, Corcovado, Quinta da Boa Vista et Maracana, survient un épisode typique de la vie de la population carioca.

Rio, 40° est le premier épisode d'un triptyque inachevé qui marque le début du Cinema Novo.

Five children from the shanty towns sell peanuts at the five best locations in Rio de Janeiro. At each spot, Copacabana, Sugarloaf, Corcovado, Quinta da Boa Vista and Maracana, a typical episode in the life of the carioca population takes place. Rio 40° is the first episode in an unfinished triptych marking the beginning of the Cinema Novo.

Federico de Cárdenas/Max Tessier: Rio quarenta graus (Rio 40°), réalisé en 1954, est votre premier film: dans quelle mesure y aurait-il une volonté de renouvellement dans un cinéma brésilien qui allait se former?

Nelson Pereira dos Santos: Lors de deux congrès que nous avons tenus en 1952-

1953, je m'occupais en particulier des problèmes culturels de notre cinéma, et je présentais plusieurs thèses dans ce sens. Peutêtre paraîtront-elles évidentes aujourd'hui, mais, à l'époque, il y avait des raisons pour les présenter. Nous défendions la rencontre du cinéma, disons en tant qu'expression artistique, avec la culture brésilienne. Car, à cette époque, le cinéma que l'on faisait était toujours totalement détaché de notre réalité. C'était un cinéma qui prétendait imiter le cinéma étranger, et qui était destiné à la commercialisation, coûte que coûte. Par conséquent, nous avions la certitude que, si le cinéma parvenait à avoir une position d'instrument culturel, il permettrait une meilleure « communication », jetant les bases d'un cinéma brésilien tant comme l'expression d'une culture que comme l'expression d'une économie. Ce fut notre position théorique, et Rio, 40° fut une sorte d'exercice de « travaux pratiques » illustrant ce que nous défendions.

F de C/MT: Le film était très influencé par le néo-réalisme?

NPdS: Certainement. Sans le néo-réalisme, nous n'aurions jamais commencé, et je crois qu'aucun pays cinématographiquement sous-développé n'aurait pu se réaliser au cinéma sans ce précédent. Car la grande leçon du néo-réalisme fut de produire des films sans tenir compte de tout l'appareil matériel, économique, de la grande industrie qui dominait à l'époque, en particulier l'industrie américaine. Au Brésil, nous avons essayé d'apprendre immédiatement cette leçon, c'est-à-dire de faire du cinéma sans studios, avec « une caméra à la main et une bonne idée derrière », immergés dans notre réalité, y puisant nos thèmes les plus importants, qui justifiaient notre existence d'hommes, et devaient aussi justifier notre création cinématographique.

F de C/MT: Nous savons l'importance que le film a eu pour le cinéma brésilien: des cinéastes comme Glauber Rocha disent que ce film a déterminé leur vocation, leur a permis de se vouer au cinéma. Mais quelle est l'opinion que vous avez aujourd'hui du film?

NPdS: En le revoyant, je sens, si l'on peut dire, la grande ambition d'un jeune homme qui voulait mettre dans un seul film toute la réalité qui le motivait. C'est un film excessif par l'abondance des personnages, des histoires, etc., et par cet excès du nombre d'épisodes ; c'est un film qui se ressent d'une certaine superficialité dans la confrontation à des problèmes réels, et aussi d'une certaine ingénuité dans l'observation. Mais c'était mon premier film, et aussi le premier à pénétrer dans une favela, mon dessein étant de porter sur cette vie à part un témoignage qui subsisterait. Il y a des choses qui fonctionnent encore, mais ce qui m'étonne le plus est la quantité de travail qui fut fournie dans le film, la quantité de scènes diverses, de gens, de figurants, la mobilité de l'équipe, etc. On dirait que tout cela a coûté des milliards alors que ce fut réalisé avec très peu d'argent, avec un système de coopérative.

F de C/MT: Rio, 40° est la première partie d'une « trilogie » restée inachevée. Pourtant, le second volet parvint à être réalisé, sous le titre de Rio, zona norte (Rio, zone nord): quelles difficultés avez-vous rencontrées pour ce deuxième film, et qu'estce qui le différencie du premier?

NPdS: J'ai eu pratiquement les mêmes difficultés, auxquelles s'ajouta un autre facteur : ce n'était déjà plus une expérience « inconnue ». Lorsque je fis Rio, 40°, personne ne le savait ; le film fut « découvert » quand il fut poursuivi par la police, se transformant ainsi en « nouvelles » pour les journalistes. Pour Rio, zone nord, je travaillais déjà à l'intérieur du système de responsabilités commerciales, aussi bien avec les acteurs qu'avec les producteurs et distributeurs. Je dus tourner le film dans un temps donné, bien que ce fût un film « professionnel » seulement de nom, puisque c'était économiquement encore un film d'amateur. J'ai eu beaucoup de mal à le mener à bien. Si Rio, 40° donnait une vision générale de Rio de Janeiro, avec une certaine sympathie pour les personnages, quoique sans aucune profondeur psychologique, ou à peine ébauchée, ce fut le contraire pour Rio, zone nord : le film partait d'un personnage - inspiré de la vie d'un ami, le musicien Ze Keti – que l'on suivait jusqu'à ce qu'il meure et disparaisse (mais heureusement, Ze Keti est bien vivant encore aujourd'hui!). Grâce à ce parti pris, et à une plus grande attention, la vision de Rio, zone nord est plus analytique que celle de Rio, 40°

F de C/MT: Ce film devait être suivi par Rio, zone sud, qui ne fut jamais tourné. Vos intentions, dans cette trilogie, étaient-elles de transcrire une vision politico-sociale de Rio, jusque-là inédite dans le cinéma brésilien?

NPdS: Oui, c'est vrai. Je savais, et cela continue encore aujourd'hui, qu'à Rio, on trouve une image du Brésil tout entier. D'un côté, l'effort pour arrêter le sous-développement ; et de l'autre, la tragédie du sousdéveloppement. Tous les éléments de la société brésilienne peuvent être trouvés là. D'où mon idée, idée très ambitieuse de jeune homme, d'utiliser le cinéma comme instrument pour dévoiler notre réalité à travers la réalité carioca. Je ne suis pas parvenu à tourner Rio, zone sud, parce que j'ai eu d'énormes difficultés économiques, matérielles. (...) A ce moment, je ne réalisais que des documentaires, et je travaillais dans le journalisme, une autre de mes activités : je vivais plus du journalisme que du cinéma! Lorsque je pus être à nouveau producteur, Rio, zone sud ne m'intéressait déjà plus, je le trouvais dépassé, et je n'avais plus aucune disposition ni justification pour le faire. Le scénario fut abandonné et tomba dans l'oubli. (...)

Extrait de :

Federico de Cárdenas et Max Tessier, « Entretien avec

Nelson Pereira dos Santos »,

pp. 61-74, in Le « Cinema Novo » brésilien (1), textes réunis par Michel Estève, Etudes Cinématographique n° 93-96, Paris, Lettres Modernes, 1972

De la contemplation au rêve

El Sol del membrillo

(Le songe de la lumière)

139 min., 1992, 35 mm, couleur, Espagne

Réalisation : Victor Erice

Scénario: Victor Erice, Antonio López Image: Javier Aguirresarobe, Angel Luis

Fernández

Son: Ricardo Steimberg, Daniel Goldstein
Montage: Juan Ignacio San Mateo
Interprétation: Antonio López, María Moreno,
Enrique Gran, José Carretero, María López,
Carmen López, Elisa Ruiz, Amalia Avia,
Lucio Muñoz, Esperanza Parada,
Julio López Fernández, Janusz Pietrziak,
Marek Domagala, Grzegorz Ponikwia,
Fan Xiao Ming, Yan Sheng Dong
Production: Euskal Media, Igeldo Zine
Produkzioak, Institut de cinématographie et des
arts audiovisuels

« Le samedi 29 septembre 1990, à Madrid, un homme se rend à son travail. Il s'appelle Antonio López, son travail est un métier de la main et de l'œil : peindre des tableaux. Le réalisateur regarde faire, il ne fabrique pas de faux mystère, il montre ce qu'il faut de geste, de technique, d'organisation, de routine, pour commencer une nouvelle toile. Elle représentera un arbuste, un cognassier, qui pousse dans la cour du pavillon du peintre. » (Jean-Michel Frodon, Le Monde, 7 mai 1993)

« On Saturday, 29 September 1990, in Madrid, a man is on his way to work. His name is Antonio Lopez and his job, which involves both manual and visual skills, is painting pictures. The film-maker watches him work. Making no attempt to introduce false mystery or suspense, he simply shows all the gestures, techniques, organisation and routine which are needed to begin a new canvass. The painting will represent a quince-tree like the one growing in the yard of the painter's house. » (Jean-Michel Frodon, Le Monde, 7 May 1993)

(...) Tout film, d'une certaine façon, demande à être remonté, comme on remonte le cours d'une rivière. Certains cependant portent en eux ce mouvement de retour comme une nécessité absolue. Celui de Victor Erice est de ceux-là. Il commence donc comme un documentaire sur un peintre occupé à des gestes humbles et précis, et il s'achève presque sur le récit d'un rêve dans lequel l'enfance (thème cher au réalisateur) fait retour. Et tout naturellement, il faut repartir de ce moment pour revenir à la scène du début. Le film se termine sur un recommencement : aux coings pourrissant sur le sol succèdent de jeunes fruits duvetés comme des oisillons. Le réalisateur a d'ailleurs dit : « L'après-midi où j'ai rencontré Antonio, il m'a raconté un rêve, le rêve qu'il raconte à la fin du film. Deux ou trois mois plus tard, quand il m'a parlé du tableau du cognassier, je m'en suis souvenu, et j'ai mis en relation la tentative de peindre l'arbre avec les image du rêve. Voilà la motivation du film. » (...)

Jean-Louis Leutrat, Le Songe de la lumière, in Positif, mai 1993

(...) Sans doute alors, il nous fallait le film de Erice après *La Belle noiseuse* et *Van Gogh* pour apprendre autre chose, d'une autre manière, plus sereine, des relations entre le cinéma et la peinture, de la façon dont, traitant de la peinture, le cinéma s'occupe de son propre rapport de prédateur à la réalité. (...)

A Erice, il suffit de raconter l'entourage du peintre, sa femme et ses amis, la maison à côté du cognassier et les travailleurs polonais qui cherchent les noms espagnols des quatre saisons; il lui suffit de montrer des plans fixes de la ville, deux tiers de ciel, un tiers de toits, d'enregistrer la conversation d'Antonio López avec son ami Enrique Gran, peintre comme lui. Et que passe ainsi d'une existence, dans un très doux mouvement du monde, une manière d'être avec plus importante que l'achèvement ou la complétude. Cela lui suffit, mais c'est beaucoup lorsque les deux peintres chantent ensemble, en équilibre, l'un tenant le pinceau, l'autre la baguette qui soulève les feuilles.

On objectera qu'il est plus facile de traiter de la peinture dans un documentaire que d'affronter les détours de la fiction comme Rivette, comme Pialat. On ajoutera qu'Erice, suivant le travail d'Antonio Lopez, ne prend aucun corps humain à partie, libre alors des complications du désir qui nouaient La Belle noiseuse et Van Gogh. Mais si son film n'a pas les mêmes raisons que les leurs, il touche aussi plus directement peut-être qu'ils ne le font, à la modernité. Directement, mais il a un rythme qui invite à la contemplation, ardent et suspendu comme les signes orientalisants qui demeurent sur les coings. Moderne en ce qu'il ne fait aucune psychologie, mais établit des liens entre les différents éléments de l'existence du peintre, jusqu'au moment où peut se dire une origine oubliée qui est celle de la relation avec l'arbre, bien avant la peinture, le récit de son rêve coïncidant avec la chute des fruits. Depuis le silence initial, quand le peintre installait son chevalet, sa toile, ses marques, jusqu'à la voix en off racontant un rêve de lumière décomposante et d'arbre dans l'enfance, et après qu'on l'a vu sur une toile de sa femme endormi d'un sommeil qui semble la mort, Le Songe de la lumière suit la durée d'un automne, d'une fin, accompagne le mouvement du temps qui fait mourir. Mais c'est ainsi qu'il remonte jusqu'au lien intime d'un homme et d'un arbre – l'homme qui est un arbre mobile, aussi bien que l'arbre un homme enraciné comme écrivait Leiris – en investissant toutes les époques, toutes les voix de conte du cinéma (silence, bruits, dialogue, voix off, et de nouveau le silence à la fin sur un plan tout simple de jeunes fruits velus, le cognassier au printemps.) (...)

Laurence Giavarini, Ombre portée, in Cahiers du Cinéma n°457

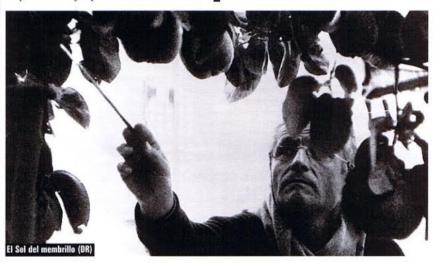
(...) A l'origine, il y avait de la confiance : je pensais qu'on allait faire quelque chose à cet endroit, quelque chose que je ne connaissais pas. Pour moi, le tournage est surtout un moyen de connaissance, le moyen d'accéder à une possible vérité qui jusque là m'était inconnue. Dans le cas précis, rien n'était écrit. Je suis vraiment parti d'un point de vue documentaire. La date qui apparaît dans le film est bien la date du premier jour de tournage. On a pris les choses comme elles venaient. Je ne sais pas si on est arrivé à une autre dimension, mais c'était le chemin qu'il fallait parcourir. (...)

On a commencé le film sans aucune production, ce qui était de la folie. On cherchait le financement au fur et à mesure du tournage. A un moment donné, il n'y avait plus d'argent, plus de pellicule 35 mm, je n'avais même plus de caméra. C'est un ami qui m'a donné une Betacam, et j'ai tourné avec ça. De toute façon, j'avais décidé, en commençant le film, d'accepter tout, même d'utiliser la vidéo. Je savais que j'étais en train de tourner un événement réel, et la condition était de filmer chaque jour. (...)

Pendant la réalisation, je pensais beaucoup en particulier à Tabou de Murnau, parce que ce film est le résultat de la tension entre un auteur de films documentaires, Flaherty, et un grand cinéaste que j'aime beaucoup, un grand constructeur d'histoires, le prototype même de l'artiste. (...)

[Tabou] est le plus beau film de l'histoire du cinéma, et en même temps le plus tragique. Il me semble y percevoir le pouvoir de prédateur de la caméra, un pouvoir que j'ai ressenti très fort en tournant Le Songe de la lumière. (...)

Propos recueillis par Laurence Giavarini et Thierry Jousse, Cahiers du Cinéma n°457



Les fantômes de la mémoire

Le tombeau d'Alexandre

120 min., 1993, Beta SP, couleur/NB, France Réalisation, scénario et montage: Chris Marker en collaboration avec Andrei Pachkevitch (2ème caméra à Moscou)

Musique : Alfred Schnitke

Production : Les Films de l'Apostrophe, Michael Kustow Productions, Epidem Oy, Channel 4, La

Sept / Arte

Alexandre Ivanovitch Medvedkine fut un communiste de la première heure, fier de sa jeunesse dans la cavalerie rouge en 1920. La perestroïka, dans son esprit, était un aboutissement positif du communisme. Ce film reconstitue l'oeuvre du cinéaste qui, bien qu'il voulût servir le parti, s'arrangeait pour montrer les aberrations du système avec un humour grinçant.

Alexandre Ivanovitch Medvedkine was one of the first Communists, proud of his younger days in the Red Cavalry in 1920. In his opinion, the Perestroika was a positive development of Communism.

This film reconstitutes the work of the film-maker who, while wanting to be of service to the Party, always managed to show the system's anomalies with a grating sense of humour.

« On ne se raconte bien soi-même qu'en racontant les autres ». A cette phrase de Renoir pourrait répondre une autre phrase, inspirée par Le Tombeau d'Alexandre de Chris Marker: « Pour bien parler de soi-même, il faut bien choisir ses fantômes ». De cette formulation plus ouverte relève une part aveugle, quelque chose que le cinéaste laisse échapper de luimême et qui, dans Le Tombeau d'Alexandre, ne peut se laisser enfermer sous le vocable « d'inconscient ». S'il y a de l'inconscient dans le film de Marker, c'est parce que le cinéaste a sciemment choisi une démarche qui laisse échapper une part de soi dans ce dialogue fictif entre deux amis, un cinéaste vivant et un cinéaste mort.



Raconter la vie d'Alexandre Medvedkine (1900-1989), dont l'expérience humaine s'est inscrite en étroite liaison avec l'histoire de la Révolution bolchevique, puis du stalinisme et de la déstalinisation, en choisissant la forme d'une correspondance avec un disparu, c'est d'emblée affirmer qu'on n'est pas dupe du dispositif choisi, et de ce que cette mise en place peut laisser échapper de démarche projective. Comme si l'autre était un prétexte, ou un paysage, ou un champ d'investigation à (re) parcourir, l'autre « choisi », l'autre envers qui l'on considère avoir une dette (comme l'indique sous forme de boutade Chris Marker en ouvrant son film par un reproche « vidéalisé » adressé par Medvedkine à l'auteur du film, lui reprochant de ne pas lui écrire). Voilà sans doute pourquoi ce film est peuplé de fantômes, pas seulement de ces figures emblématiques du peuple, des chefs charismatiques, ni de ces figures (celles que le cinéma a fabriquées, faux Staline plus vrai que nature, ou fausse ouvrière filmée par Vertov ou faux marin d'Odessa filmé par Eisenstein). L'image elle-même devient fantôme, dans son flou, son tremblement, comme mise en forme d'une mémoire romanesque et cinématographique qui renvoie, plus qu'au passé, à des images du passé. (...)

Frédéric Sabouraud,

Éloge de la mélancolie.

Générique

La sélection de la rétrospective a été effectuée, en accord avec Suzette Glénadel, déléguée générale de Cinéma du Réel, par Frédéric Sabouraud. Assistance et coordination : Caroline Uhland Traductions : Michael Hoare (anglais) Maquette : Jérôme Oudin

Les textes ont été écrits spécialement pour ce programme par Jean-Louis Comolli (cinéaste et critique), Frédéric Sabouraud (critique et enseignant), Charles Tesson (critique et enseignant), Philippe Pilard (cinéaste).

Sont particulièrement remerciés :

Alliance international BFI, Paris Centre Wallonie-Bruxelles, Paris Cinecittà international, société de l'Ente cinema Spa avec le soutien de la Direzione generale dello spettacolo-Presidenza del consiglio dei ministri, Rome Cinemateca brasileira, Brésil La Cinémathèque française, Paris Les Éditions Belfond, Paris Les Éditions Bordas, Paris Les Éditions Les Lettres modernes, Paris Les Éditions La Table ronde, Paris Les Éditions Ramsay, Paris

Le Festival de Fribourg, Suisse Funarte, Brésil Le Grec. Paris Icaic, Cuba Indiana University Press, USA Les laboratoires GTC Le Monde, Paris Libération, Paris The Museum of Modern Art, États-Unis Office National du Film Canadien, Paris Oxford University Press, États-Unis Positif, Paris La Quinzaine des Réalisateurs, Paris The Post Office Film and La Sept-Arte, Paris Video Library, G-B

Mesdames et Messieurs

Cosme Alves Netto Luis Carlos Barreto Eduardo Bruno Youssef Chahine Joe Comerford Barbara Dent Eva Diekmann Vittorio Giacci Johan van der Keuken Ingrid Kramer Marceline Loridan Alain Marchand Gilles Marsolais Bernard Nave Nelson Pereira dos Santos Jacques Rivette Jean Rouch Ousmane Sembene Bill Sloan Henri Storck Agnès Varda Barry Wiles

Ainsi que :

Ariane Distribution RFI Londres Les Cahiers du Cinéma, Paris Connaissance du Cinéma Morris Engel Janine Euvrard Les Films d'Ici Les Films de l'Atalante Les Films du jeudi Les Films du losange Les Films du paradoxe Les Films sans frontières Jeck film Pan européenne La Scam La Télévision Suédoise, Stockholm Isabelle Thery Le Trident WFDIF, Pologne

Pour la suite des temps

Roberto Rossellini, « de l'autre côté de la rue », invente la Nouvelle Vague

Dans les années cinquante cinq, l'Unesco était encore avenue Kléber, dans ce sinistre hôtel Majestic toujours hanté par les fantômes de la Gestapo. Enrico Fulchignoni y avait son bureau (à côté de celui de l'iranien Fereydoun Hoveida et de l'indien Jean Bhownagary), où il accueillait les enfants perdus de la Cinémathèque Française. Il y projetait sur un vieux Bell and Howell nos petits films qu'il commentait en fumant sa pipe. Un jour, en ouvrant sa fenêtre pour aérer, il se pencha et salua. Il me dit : « Tu sais qui habite en face ?... C'est Roberto Rossellini. » Je découvris ainsi à la fenêtre de l'hôtel Raphaël un grand monsieur souriant que je saluai avec respect. Il s'ensuivit un dialogue en italien, accompagné de gestes que me traduisait Enrico : « Si tu veux, on peut aller le voir... »

Et l'on arriva, en voisins dans la « suite » qu'occupait Roberto. « Je t'ai amené Jean qui revient d'Afrique avec des films qu'on regarde chaque matin dans mon bureau, c'est très long, mais on ne s'ennuie pas. » Roberto me regarda en souriant : « Je veux voir le plus long, comment s'appelle t-il? » « Jaguar », et je lui expliquai que je revenais d'Accra, de la Gold Coast, où les « jeunes gens » à la mode s'appelaient « les jaguars », du nom de la plus belle voiture de l'époque, la Jaguar Mark Seven. Quand Enrico surenchérit : « Lui, il conduit à Paris une Bugatti. » Et nous voilà partis sur la querelle des monstres sacrés : Enrico préférait l'élégance anglaise de la Rover. Roberto nous décrivit sa Ferrari rouge avec laquelle il devait disputer les « mille miles » avec comme navigateur, son cameraman Aldo Tonti. C'est ainsi que je devins l'ami de Roberto.

Très vite, il me demanda de lui projeter mon film Jaguar: « 3 heures!, je ne suis pas pressé »- Enrico proposa d'apporter son projecteur 16 dans la chambre de Roberto, mais finalement on appela Henri Langlois qui nous fit installer un projecteur dans une petite salle de la rue Spontini où la Cinémathèque faisait alors escale.

Il fut le premier spectateur de ce film fleuve dont j'inventais le commentaire. Je lui expliquai que je voulais projeter ce film à mes acteurs qui improviseraient les dialogues à leur gré : il en fut ravi. A la fin, exténué mais très ému, il me dit : « Il faut que je montre cela à Ingrid. » Ingrid Bergman...

Alors je devins familier du Raphaël. J'appris que Roberto avait chargé Enrico de lui faire rencontrer les jeunes loups du Cinéma Français, et qu'Enrico m'avait mis dans le lot. Ce lot, c'était en fait le premier rang de la salle de la Cinémathèque de la rue d'Ulm où l'on se retrouvait presque tous les soirs, choisissant cette proximité de l'écran pour éviter d'avoir une tête de spectateur devant soi mais aussi pour pouvoir s'allonger pour dormir si le film était un peu fastidieux.

Nous ne connaissions pas nos noms mais j'ai su plus tard qu'ils étaient Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, Chabrol... Eux m'identifièrent quand Langlois projeta le même Jaguar au programme d'Ulm : je disais le commentaire au micro quand le film cassa, mais je terminai ma phrase! La lumière revint le temps de recoller le film et mes collègues du premier rang me découvrirent le micro à la main..

Ce sont les mêmes qui se succédaient à l'hôtel Raphaël pour y écouter Roberto. Il nous disait que les films à l'avenir devraient être tournés en 16 mm., et qu'il avait trouvé les capitaux en Italie et un merveilleux opérateur champion de la caméra Bolex à la main, Aldo Tonti. Il nous demanda des projets. Il me conseilla de finir Jaguar et de faire un autre film moins « célibataire » (Jaguar c'est très bien, mais il y manque des « Femmes Jaguar »...). Ingrid apparaissait souvent, en particulier pour se plaindre du jeune kangourou que Roberto venait d'acheter à la Samaritaine comme un cadeau fantastique à ses trois enfants (Robin, Isa et Dindi), et qu'il avait enfermé dans la salle de bain.

C'est ainsi que Roberto Rossellini de l'autre côté de la rue inventa la « Nouvelle Vague », confiant l'enfant à peine conçu à Enrico Fulchignoni, Henri Langlois et Pierre Braunberger, et il partit en février 1957 avec Aldo et Giorgio Tonti et Jean Bhownagary tourner, en 16 et en 35 mm., India matri bhrumi (India l'humus de la terre) dont la copie française, la seule qu'il reconnaissait, a été retrouvée dans le studio du peintre Severini à Montparnasse.

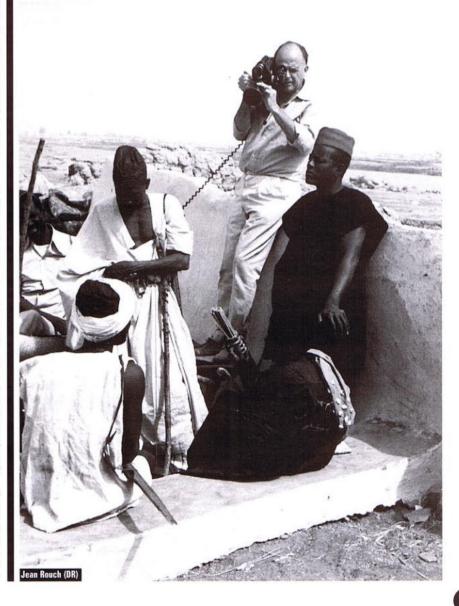
Seule l'histoire de l'iranien Hoveida fut mise en scène par Roberto, c'est l'histoire du singe acrobate Ramu que Rossellini voulait rapporter à ses enfants comme le kan-

gourou de l'hôtel Raphaël..

Alors, Truffaut tourna Les Mistons (1958), Rohmer, Le signe du Lion (1959), Chabrol, Le beau Serge (1958), Godard, Tous les garcons s'appellent Patrick (1957) et moi, Moi, un Noir (1957 / 1958).

Et en fait, on peut se demander si Roberto révélateur de la Nouvelle Vague n'en fut pas dans India le meilleur élève, « de l'autre côté de la rue ».

Jean Rouch



Roberto Rossellini invents the New Wave « on the other side of the street »

In 1955, Unesco was still housed in the sinister Hotel Majestic, Avenue Kléber, which the ghosts of the Gestapo continued to haunt. Enrico Fulchignoni had his office there (next to the Iranian, Fereydoun Hoveida, and the Indian, Jean Bhownagari), where he would welcome the lost children of the Cinémathèque Française. He would project our little films on an old Bell and Howell, and comment on them, puffing away at his pipe. One day, as he opened the window to air the room, he leaned out to greet someone, then said to me « Do you know who lives opposite?... Roberto Rossellini ». I looked across at the window of the Hotel Raphaël to discover a tall smiling gentleman whom I greeted respectfully. They exchanged a few words in Italian accompanied by gestures which Enrico then translated for me as meaning: « If you want, we can go across and see him ».

And so, as neighbours, we arrived in Roberto's « suite ». « I've brought along Jean, who's just back from Africa with his films, which we watch every morning. It's a long job but we don't get bored. » Roberto looked at me with a smile: « I want to see your longest film, what's it called? » « Jaguar » and I explained to him that I had been in Accra on the Gold Coast, where the fashionable young people called themselves « the jaguars », named after the most beautiful car of the time, the Jaguar Mark Seven. Enrico fired the discussion by adding « In Paris, this one here drives a Bugatti. » And so we launched into an argument about our favorite cars : Enrico had a preference for the English elegance of the Rover, Roberto described his red Ferrari in which he was going to compete in the « Thousand miles » with his cameraman, Aldo Tonti as navigator. It was thus that I became Roberto's friend.

He very soon asked me to show him my film Jaguar: «3 hours! I'm in no hurry» - Enrico suggested installing his 16 mm projector in Roberto's room, but finally we called on Henri Langlois who had a projector fitted up in a small room in the rue Spontini where the Cinémathèque was being temporarily housed.

He was the first to see this film saga for which I invented the live commentary. I explained to him that I wanted to show the film to my actors who would then improvise their dialogues as they wished: he was delighted. At the end of the film, extenuated yet deeply touched, he said to me: « I must show this to Ingrid. » Ingrid Bergman...

I thus became a regular visitor to the Raphaël. I learnt that Roberto had asked Enrico to arrange for him to meet all the young tigers from the French film world, and Enrico had included me in the bunch. This bunch was, in fact, none other than the front row of the film theatre at the Cinémathèque, rue d'Ulm. We were to be found there almost every evening, choosing this up-front proximity to the screen so as to avoid unwanted heads blocking our view or else to be able to stretch out for a sleep should the film prove somewhat fastidious.

We did not know each other's names, but I later found out they were Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, Chabrol... They discovered who I was, when one day Langlois programmed my film Jaguar at rue d'Ulm: I was speaking the commentary into the microphone when the film broke and left me

finishing off my sentence! The lights came back on while the film was being respliced, and there they discovered me, microphone in hand...

These same people came in a steady stream to the Hotel Raphaël to listen to Roberto. He told us that, in the future, films should be shot in 16 mm, that he had found funding in Italy, as well as a marvellous cameraman, Aldo Tonti, who was a wizard of the handheld Bolex camera. He asked us for projects. He advised me to finish Jaguar and to make another film of a less « bachelor-like » nature (Jaguar is fine, but the « Female jaguars» are lacking...).

Ingrid would often appear, mostly to complain about the young kangaroo which Roberto had bought at the store, La Samaritaine, as a fantastic gift for his three children (Robin, Isa and Dindi), and which he had shut up in the bathroom. It was thus that, on the other side of the street, Roberto Rossellini invented the « New Wave », a barely conceived offspring which he entrusted to Enrico Fulchignoni, Henri Langlois and Pierre Braunberger. In February 1957, he left with Aldo and Giorgio Tonti to shoot India matri Brumi (India, humus of the earth) in 16 and 35 mm. The French copy of this film. and the only one recognized by Rossellini. was found in the Montparnasse studio of the painter, Severini. The only story to be directed by Roberto, was that of the Iranian, Hoveida, about the acrobatic monkey, Ramu, which Rossellini wanted to take back to his children, like the kangaroo at the Hotel Raphaël... Whereupon Truffaut made Les Mistons (1958), Rohmer, Le signe du Lion (1959), Chabrol, Le beau Serge (1958), Godard, Tous les garçons s'appellent Patrick (1957), and myself, Moi, un Noir (1957-1958).

And it might well be wondered whether Roberto - the catalysing element in the emergence of the New Wave - with his film India, was not the best student « of the other side of the street ».

Jean Rouch

Principes de Cavalcanti

A la différence de Grierson, Cavalcanti n'a pas élaboré de théorie sur le propos du documentaire, affirmant « Je déteste le mot documentaire. Je trouve qu'il sent la poussière et l'ennui. Je préfère de très loin film du réel 1/. Malgré tout, comme l'Unité du film documentaire de la poste (GPO Film Unit) jouait entre autres le rôle d'école d'application pour de jeunes réalisateurs, Cavalcanti rédigea cette série de conseils, dont la plupart sont des critiques directes de l'approche documentaire prônée par Grierson.

En 1935, Grierson écrivait : Le GPO Film Unit est le seul centre expérimental d'Europe. Quand l'artiste n'a pas en vue le divertissement mais l'objectif, pas l'art mais le thème, la technique est inévitablement renforcée dans son énergie par la mesure et l'ampleur de l'occasion. Elle va plus loin et dépassera le jeu en studio de l'art impotent et poseur. 2/Insistant sur la créativité et l'expérimentation, l'approche de Cavalcanti est représentée par les quatorze principes à la formulation contrastée que voici :

- Ne traitez pas de sujets généraux ; vous pouvez écrire un article sur le service postal, mais vous devez faire un film sur une seule lettre.
- Ne vous éloignez pas du principe qui établit l'existence de trois éléments fondamentaux : le social, le poétique, et le technique.
- Ne négligez pas votre projet, ne comptez pas sur votre chance au tournage. Quand votre projet est prêt, vous tenez votre film; et, quand vous commencez à tourner, vous recommencez tout.
- Ne vous fiez pas au commentaire pour raconter votre histoire; c'est le rôle de l'image et de l'accompagnement sonore. Le commentaire irrite, et le commentaire superflu irrite encore davantage.
- N'oubliez pas en cours de tournage que chaque plan fait partie d'une séquence et d'un tout ; le plan le plus superbe, mal pla-

cé, est pire que le plus quelconque.

- N'inventez pas d'angles de caméra quand ce n'est pas nécessaire; les angles injustifiés dérangent et cassent l'émotion.
- N'abusez pas de la rapidité au montage. Un rythme accéléré peut être aussi pompeux que le largo le plus pompeux.
- Ne faites pas un usage excessif de la musique ; sinon, le public cessera de l'entendre.
 Ne surchargez pas le film de son synchrone ; le son n'est jamais meilleur qu'employé suggestivement. Le son complémentaire constitue la meilleure des bandes-son.
- Ne recommandez pas trop d'effets optiques, ou ne les compliquez pas à l'excès. Les fondus et les enchaînés font partie de la ponctuation du film; ce sont vos virgules et vos phrases.
- Ne faites pas trop de gros plans; gardezles pour les moments-clés. Dans un film équilibré, ils arrivent naturellement; quand ils sont trop nombreux, ils ont tendance à provoquer l'asphyxie et à perdre de leur
- N'hésitez pas à traiter les éléments humains et les relations humaines; les êtres humains peuvent être aussi beaux que les autres animaux, aussi beaux que les machines dans un paysage.
- Ne soyez pas imprécis dans votre scénario; un vrai sujet doit être raconté clairement et simplement. Pour autant, la clarté et la simplicité n'excluent pas nécessairement la dramaturgie.
- Ne perdez pas l'occasion de faire des expériences ; le prestige du documentaire lui vient uniquement de sa capacité à expérimenter. Sans expérimentation, le documentaire perd de sa valeur ; sans expérimentation, le documentaire cesse d'exister In: Richard M. Barsam, Non-Fiction Film A Critical History. Indianapolis : Indiana University Press, 1992.
- 1/Cité par Elizabeth Sussex, *The rise and fall of British documentary*. Berkeley: University of California Press, 1975, p.181.
- 2/Grierson on Documentary, ed. F. Hardy. -Londres: Faber, 1966.

Séance spéciale

Dans le cadre de l'Atelier Lumière 2000 autour de Jean Rouch, quelques cinéastes francais et africains ont réalisé des minutes cinématographiques à la manière des opérateurs

Séance réalisée avec l'aide du Grec, de l'Association Premier Siècle du Cinéma, du CNC et des industries techniques du cinéma, suivie de :

Lumière

France. 52 min / 1995 / vidéo Beta SP / noir et blanc

Réalisation: André S. Labarthe Composition sonore : Madame Miniature Montage: Danielle Leroux-Anezin Production: Ardèche Images Production 07170 Lussas

Tel: (33) 75 94 28 06 / Télécopie: (33) 75 94 28 91

En 1895, Louis et Auguste Lumière inven-

tent le cinématographe. Ils tournent dès 1896 des fictions, des documentaires, des reportages, des films de famille, des films d'animation. Ils forment des opérateurs qui vont partir au quatre coins de la planète et qui ramèneront ainsi les premières images du monde.

Lumière, c'est une sélection de soixante films qui constituent la première mémoire visuelle de l'humanité, la matrice d'un siècle de ci-

In 1895, Louis et Auguste Lumière invented the cinematograph

Starting in 1896, they made fiction films, documentaries, reportages, family films and cartoons. They trained operators who travelled to the four corners of the planet to bring back the first images of the world. Lumière is a selection of sixty films representing mankind's first visual memory, the matrix of a hundred years of cinema.

Réalisateur, écrivain, critique et historien du cinéma. Co-directeur des Cahiers du Cinéma dans les années 60. A notamment réalisé

■ Cinéastes de notre temps, 1964-1970 ■ Taples, 1982 Carolyn Carlson, solo, 1985 Kandinsky entr' aperçu par André S. Labarthe, 1987 ■ Patrick Dupond au travail, 1989 ■ L'Homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours, 1990 ■ Cinéma de notre temps, 10 films depuis



Premiers maîtres

Coal face

Grande-Bretagne, 10mn, 1936, 35 mm, N.B.,

Réalisation, scénario: Alberto Cavalcanti Son: Alberto Cavalcanti, E.C. Pawley Montage: William Coldstream Musique: Benjamin Britten Poème : W.H. Auden Production: John Grierson, Empo

Film traitant des conditions de vie et du dur labeur des mineurs de charbon.

A film which takes a look at the living conditions and the hard working life of coal mi-

« J'en ai conçu la bande son et effectué le montage. C'était un film de montage et un travail d'équipe : Harry (Watt) avait tourné une scène. Jennings une autre. Nous avons utilisé des « doubles » de Flaherty... Et pour raccorder tous ces plans, j'ai truqué des tas de choses, j'ai reconstitué des scènes en studio... » Entretien entre Alberto Cavalcanti et Elizabeth Sussex

■ Sight and Sound, Automne 1975

Images d'Ostende

Belgique. 12 min., 1929, 35 mm, N.B., muet

Réalisation, image et montage : Henri Storck

Aspects intimes de la ville l'hiver : le port, les ancres, le vent, l'écume, les dunes, la

... Intimate glimpses of the city in winter: port, anchors, wind, sea-foam, dunes, sea...

Vinden och floden

(Le vent et la rivière)

Suède. 20 min., 1951, 35 mm Réalisation : Arne Sucksdorff

L'eau, la rivière est la source vitale de la sérénité et de la vie chez les habitants du Kashmir à la frontière de l'Himalaya.

The river and its water are the vital source of serenity and life for the Kashmiri population living on the Himalayan border.

« Arne Sucksdorff est le premier réalisateur suédois à avoir gagné un Oscar en 1950. Il tourna de nombreux courts métrages sur l'homme et la nature durant les années quarante et cinquante. Lorsque, encore enfant, j'ai décidé de devenir réalisateur, Sucksdorff devint mon professeur et gourou. Le Vent et la rivière, tourné en 1951 est toujours un film « moderne » et un document important sur la province du Kashmir en Inde. » Stefan Jarl, décembre 1994.

Meus oito anos

(Mes huit ans)

Brésil. 11 min., 1956, 35 mm, N.B.,

Réalisation et montage : Humberto Mauro

Image: José A. Mauro

Production: INCE (Institut national du cinéma éducatif)

Inspiré par un poème de Casimiro de Abreu, une élégie de l'enfance et de ses jeux dans un environnement rural.

An elegy to childhood and the games of childhood, inspired by Casimiro de Abreu.

Night mail

Grande-Bretagne. 25 min., 1936, 35 mm, N.B.

Réalisation, scénario: Harry Watt, Basil Wright

Image: Henry Fowle, Jonah Jones Montage: R.Q. Mc Naughton Son: A.E. Pawley, Alberto Cavalcanti Musique: Benjamin Britten Commentaire: John Grierson, Stuart Legg

Poème : Wystan Hugh Auden Production : John Grierson, GPO Film Unit

Ciné-poème sur le travail du tri postal dans un train de nuit entre Londres et Glasgow.

Cine-poem on the sorting work in the night post-train between London and Glasgow.

Power and the land

EU. 38 min., 1940, N.B.

Réalisation: Joris Ivens

Image : Floyd Crosby, Arthur Ornitz Montage : Helen van Dongen Commentaire : dit par Stephen Vincent Benet

Musique : Douglas Moore
Production : U.S. Film Service for the Rural Electrification Administration (REA) of the U.S. Department of Agriculture.

Les changements apportés par l'électrification d'une zone rurale à travers le portrait d'une famille d'agriculteurs de l'Ohio.

The changes resulting from the electrification of a rural district are filmed through the portrait of a farming family from Ohio.

Premiers mètres

France. 13 min., 1984,

Réalisation: Pierre-Oscar Lévy

Production: CNRS - Audiovisuel / BPI / Mallia

Hommage - clin d'œil à quelques célèbres documentaristes. Quoique faux, les « premiers mètres » de Jean Rouch, Fred Wiseman ou Nagisa Oshima paraissent plus vrais que nature..

Tributes - a knowing wink at some wellknown documentary film-makers. Although false, the « first feet of film » of Jean Rouch, Fred Wiseman or Nagisa Oshima seem truer than life ...

Pour la suite du monde

Canada. 75 min., 1963, 16 mm, N.B.

Réalisation : Pierre Perrault, Michel Brault Image : Michel Brault, Bernard Gosselin Son : Marcel Carrière

Montage: Werner Nold Musique: Jean Cousineau Production: ONF / Radio-Canada Distribution: ONF

On n'avait pas pêché le marsouin à l'Ile-aux-Coudres depuis 38 ans. Le temps d'un film, les habitants retrouvent les pratiques ances-

It has been 38 years since the islanders of the Ile-aux-Coudres have been porpoise fishing. For the time of the film, they once again take up their ancestral practices.

Né en 1927. Études de droit aux universités de Montréal, de Paris, de Toronto. Travail pour Radio Canada, puis pour la télévision avec la série Au pays de Neufve-France (13x30'). A réalisé :

■ Le règne du jour; 1966 ■ Le beau plaisir. 1968 ■ Les voitures d'eau, 1968 ■ Un pays sans bon sens!, 1970 ■ L'Acadie, l'Acadie, 1971 ■ Un royaume vous attend, 1976 ■ Le retour à la terre, 1976 **a** C'était un Québécois en Bretagne, Madame!, 1977 **a** Le goût de la farine, 1977 **a** Gens d'Abitibi, 1980 **a** Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi, 1980 ■ La bête lumineuse, 1982 ■ Les voiles bas et en travers, 1983 ■ La grande allure, 1985 L'oumigmag ou l'objectif documentaire,

Michel Brault Né en 1928. Chef opérateur, producteur, réalisateur, scénariste. A collaboré avec Claude Jutra, Jean Rouch, Pierre Perrault, William Klein, Annie Tresgot. A notamment réalisé ou co-réalisé : ■ Matin, 1950 ■ Les raquetteurs, 1958 ■ La lutte, 1961 Les enfants du silence, 1963 ■ Québec USA ou l'invasion pacifique, 1962 ■ Pour la suite du monde, 1963 ■ Le temps perdu, 1964 ■ La fleur de l'âge : Geneviève, 1965 ■ Entre la mer et l'eau douce, 1967 ■ Les enfants de Néant, 1968 ■ Le beau plaisir, 1968 ■ Eloge du chiac, 1969 ■ L'Acadie, l'Acadie, 1971 ■ René Lévesque pour le vrai, 1972 ■ Les ordres, 1974 ■ René Lévesque, un vrai chef, 1976 ■ A Freedom to Move, 1986 ■ L'emprise, 1988 ■ Les noces de papier, 1989 ■ Diogène,



Une Histoire de vent

France. 80 min., 1988, 35 mm, couleur

Réalisation, scénario: Joris Ivens, Marceline

Image : Thierry Arbogast, Jacques Loiseleux Décors : Studio de Xian, Studio de Pékin, Zhao Jinsheng, Zhang Zebin, Christian Marti

Son: Jean Umansky Musique : Michel Portal Montage : Geneviève Louveau Production: Capi Films / la Sept Distribution: MK2 Diffusion 55 rue Traversière 75012 Paris Tel: (33 1) 43 07 92 74

Interprétation : Joris Ivens, Liu Guilian, Liu Zhuang, Hang Zenxiang, le vieux Li, Wang Hong.

Né à la fin du XIXème siècle, dans un pays de ciel et d'eau où les hommes ont tous rêvé de capturer le vent, un cinéaste décide de partir à sa recherche en Chine, mieux même, le filmer.

Il a traversé le XXème siècle, poussé par le « Vent de l'Histoire ». Il a survécu à toutes les guerres qu'il a filmées, il a vu ses amis mourir pour leurs idées, les peuples se soulever, les chefs révolutionnaires devenir despotes

Plus d'une fois, le Vent l'a plaqué au mur. A 90 ans, c'est d'un autre vent qu'il s'agit. La poursuite de l'impossible ?

Un ultime défi ?

Ou simplement le chemin qu'il doit suivre, qui s'impose à lui, plus que tout. Par quelle suite de détours va-t-il y parvenir? Que lui réserve le vent ?

Et la Chine?

Cette Chine mythique, inattendue, inconnue ?

A film-maker decides to go to China in search of the wind, better still he intends to record it on film. In the country of sky and water where he was born at the end of the 19th century, all men have dreamed of capturing the wind. He has lived through the 20th century, pushed along by the « Wind of History ». He has survived all the wars he has filmed and he has witnessed his friends dying for their ideas, populations rising up in revolt and revolutionary leaders becoming despots.

More than once, the wind has pinned him to the wall.

At the age of 90, it is now question of another kind of wind.

The pursuit of the impossible?

A final challenge

Or simply the road down which he must travel, something more imperative than anything else?

By what twists and turns will he succeed? What does the wind hold in store for him? And China?

Mythical, unexpected, unknown China?

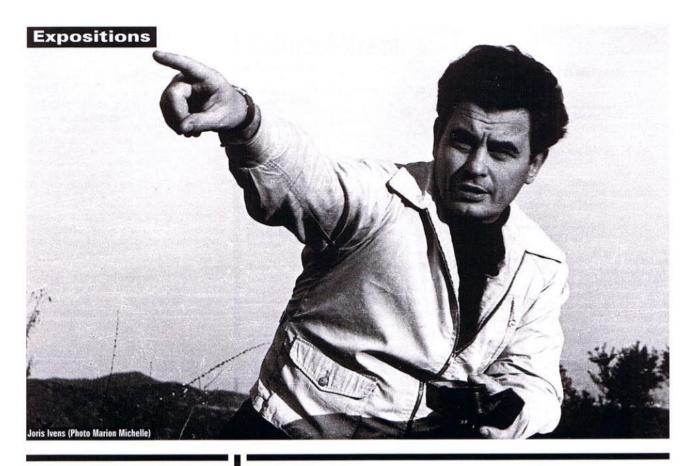
vé en 1898. En 1917, suit les cours de l'École Supérieure d'Économie de Rotterdam. Devient en 1926 directeur technique de la CAPI, société de vente d'appareils et produits photographique de son père. Y développe un secteur cinématographique, puis commence à tourner des documen-taires dans le monde entier. A notamment réalisé :

■ Le pont, 1928 ■ Regen (La pluie), 1929 ■ Zuyderzee, 1930 ■ Misère au Borinage (avec Henri Storck), 1933 Nieuwe gronden, 1934 ■ Spanish Earth, 1938 ■ Power and the land, 1940 ■ Indonesia calling, 1946 ■ Naprozod mlodziezy, 1951-52 ■ Das Lied der Ströme, 1954 ■ La Seine a rencontré Paris, 1957 ■ 1954 ■ La Seine a rencontre Faris, 1957 ■
L'Italia non è un paese povero, 1959 ■ Demain
à Nanguila, 1960 ■... A Valparaiso, 1962 ■ Le
mistral, 1965 ■ Le ciel, la terre, 1967 ■ Le
17ème parallèle (avec Marceline Loridan),
19647 ■ Comment Yu Kong déplaça les
montagnes (avec Marceline Loridan), 1976

Marceline Loridan

En 1959, comédienne et assistante sur Chronique d'un été d'Edgar Morin et Jean Rouch. Devient journaliste-réalisatrice à la télévision française. Réalise Algérie, année zéro en 1962. Rencontre Joris Ivens et co-réalise avec lui à partir de 1963.





« Le Borinage »

Cette exposition, coproduite par la Revue Belge du Cinéma et Contretype, avec l'aide du Commissariat Général aux Relations internationales de la communauté française de Belgique, est composée de 38 photographies de Willy Kessel, prises lors du tournage de Misère au Borinage, de Joris Ivens et Henri Storck.

Galerie Salle Garance

Joris Ivens

45 ans d'un même regard

125 photos prises de 1943 à 1989 par Marion Michelle dessinent un portrait vivant de Joris Ivens.

Grand Foyer, 1er sous-sol

Marion Michelle fut en juin 1945 la complice d'Ivens dans l'aventure cinématographique d'*Indonesia Calling* où, emporté par son élan révolutionnaire, le cinéaste osa défier le gouvernement néerlandais.

Elle participa encore en 1947-1950 au scénario et à la réalisation des films d'Ivens sur les pays de l'Est.

Tous deux communiaient dans la même ferveur dédiée au cinéma documentaire. On ne peut qu'aimer ces photos de Joris Ivens où on le voit actif, sérieux ou pensif, ouvert, souriant, les yeux pétillants de malice et de curiosité.

Vers la fin de sa vie, Joris était paré d'une magnifique tignasse qui s'ébouriffait dans le vent et qui, telle une crinière de lion, couronnait un visage animé par une joie vitale, une volonté farouche de survivre.

Marion Michelle a capté ces instants où se révèle la beauté des traits. Elle l'a fait de manière admirative et familière, avec respect et tendresse, privilège d'une longue et profonde amitié.

Cette collection de documents, accumulés depuis plus de quarante ans, constitue un portrait de Joris où ses amis le reconnaissent et tombent une fois de plus sous son charme. Henri Storck

Parcours d'une œuvre

Photos de tournage évoquant le parcours d'une vie et d'une œuvre jusqu'à *Une histoire de vent*.

Grand Foyer, 1er sous-sol

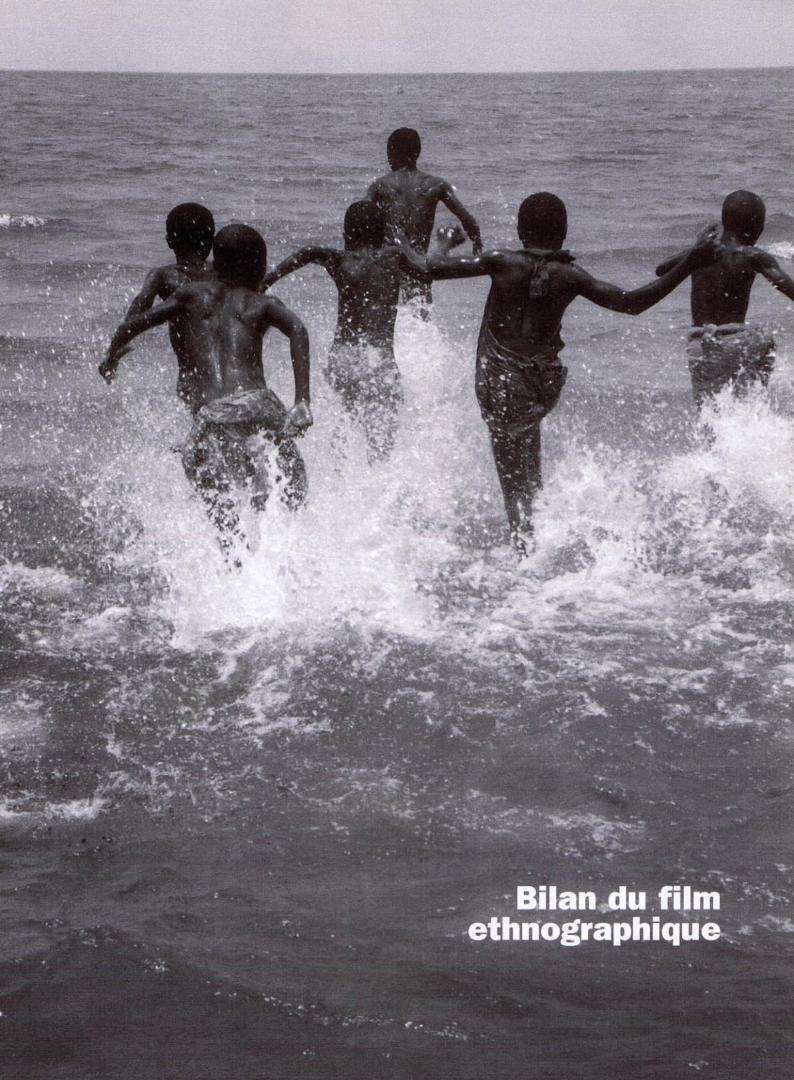
...Cette légende du Hollandais volant se doublait de celle de Joris Ivens, cinéaste mondialement connu, pionnier des années vingt, qui sillonnait le monde, sa caméra à la main et réalisant des films stupéfiants, pleins de poésie, pleins de son amour pour la nature et les hommes, généreux, passionné et donnant le meilleur de lui-même à filmer la singularité des hommes, leurs combats pour la liberté, leurs souffrances, leurs errances aussi.

...Nous fimes vingt films ensemble. Et nous avons parcouru le monde. Vie riche, forte, où nous prenions tous les risques : physiques, financiers, politiques. Le vent de l'Histoire nous a quelquefois plaqués au mur.

Mais le vent nous a donné des ailes.

Jusqu'à notre dernier film Une histoire de vent.

Marceline Loridan-Ivens



14e bilan du film ethnographique

« L'Alternative »

En 1982, nous avons dédié le Premier Bilan du Film Ethnographique à Robert Flaherty en décernant un « Prix Nanook ».

Cette année, nous dédions ce Quatorzième Bilan à **Timothy Asch** qui recevait l'année dernière à l'unanimité le Prix Spécial du jury. Alors très malade, il nous envoya ce dernier message:

« Wow! I can't believe it. All those years, this now has made it seem so worth while. And inspiration to get well and see you all again in Paris soon. » Tim Asch.

Hélas, il n'a pu tenir sa promesse...

Si, d'année en année, nous avons salué ainsi nos amis disparus, c'était toujours en ayant en mémoire la phrase magique d'Henri Langlois: « Un cinéaste ne meurt jamais puisque ses images continuent à s'animer et à vivre sur les écrans ».

En relisant ces treize préfaces, écrites au fil des ans, nous avons découvert qu'en faisant revivre les disparus, nous stimulions ceux qui prenaient la relève, comme si cette troisième semaine du mois de mars transformait la salle de cinéma du Musée de l'Homme en une arène de tauromachie à la saison des rituels impressionnants de « l'Alternative » où un ancien torero passe sa cape et son épée à un « Novillero ».

Et nous nous soumettrons à ce rituel, né de lui même, en projetant au cours de ce bilan des images de ces nouveaux « Ancêtres Totémiques » qui nous ont quittés cette année : Tim Asch, Nicole Echard et Heimo Lappalainen. Et, comme d'habitude, « les films d'école » apporteront, sous une apparente fraîcheur maladroite, une maîtrise déjà bien affirmée.

Nous avons, toujours selon la tradition, regroupé ces films venus de tous les pays du monde dans des programmes qui se veulent, au fil des thèmes, les fruit d'un hasard objectif, faisant côtoyer garçons et filles, hommes et femmes de toutes latitudes, de toutes langues, de toutes couleurs, de toutes croyances en un dialogue qui s'improvisera, sous nos yeux, « au vent de l'éventuel ».

Jean Rouch

The Alternative

In 1982, we dedicated the First Panorama of Ethnographic Films to Robert Flaherty, by creating the « Nanook Award ».

This year, we are dedicating the Fourteenth Panorama to **Timothy Asch**, who last year was unanimously awarded the Jury's Special Award. Very ill at the time, he sent us this final message:

« Wow! I can't believe it. All those years, this has made it seen so worth while. And inspiration to get well and see you all again in Paris soon. » *Tim Asch*.

To our great sorrow, he was unable to fulfil his promise...

If, throughout all these years, we have greeted our departed friends thus, it was always bearing in mind Henri Langlois magical words: « A film-maker never dies, as his images are continually resuscitated and live on the screen. »

Upon rereading these thirteen prefaces, written over the years, we discovered that by bringing those who had left us back to life, we were providing a stimulus for those taking over from them, as if the third week in March had transformed the Cinema theatre at the Musée de l'Homme into a bull-fighting ring at the time of the impressive seasonal rituals of the « Alternative » - when an old torero hands over his cape and sword to a « Novillero ».

And we shall acquiesce to this ritual, born of itself, by projecting images of the new « Totemic Ancestors » who have left us this year: Tim Asch, Nicole Echard and Heimo Lappalainen. And, as usual, the « film-school documentaries » will bring us, over and above an apparently clumsy freshness, a mastery that is already confirmed.

Traditionally, we have always grouped these films from all corners of the world into thematic progammes which are the fruit of chance, where boys and girls, men and women from all latitudes, speaking all languages, of all colours and all beliefs are juxtaposed in a dialogue that will be improvised in our presence in « the wind of come what may »

Jean Rouch

Un jury composé de :

Germaine Dieterlen (France), Présidente du Comité du Film Ethnographique Patrice Bauchy (France), Responsable-Adjoint des programmes courts à Canal + Elaine Charnov (USA). Responsable du Festival Margaret Mead, New York Vincent Dehoux (France), CNRS, Président de la Société Française d'Ethnomusicologie Yasuko Ichioka (Japon). Réalisatrice NAV Tokyo Pierre Perrault (Canada). Réalisateur Marc-Henri Piault (France), Réalisateur et Directeur de Recherche CNRS Pribislav Pitoeff (France), Ethnomusicologue CNRS Jean Rouch (France), Secrétaire Général du Comité du Film Ethnographique -

décernera 7 prix :

Prix Bartok

Société Française

d'Ethnomusicologie : 10 000 francs.

Prix du Court Métrage

Canal + : Achat des droits et diffusion.

Prix KODAK

Première oeuvre : 10 000 francs

en pellicule.

Prix Mario Ruspoli

Direction du Livre et de la Lecture (Ministère de la Culture et de la Francophonie): 10 000 francs.

Prix de la Mission

du Patrimoine Ethnologique

(Ministère de la Culture et de la Francophonie) : 6 000 francs.

Prix Planète-Cable :

10 000 francs.

Prix Nanook

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, du Cinéma du Réel, du Service de Muséologie du Musée de l'Homme et de la Société des Amis du Musée de l'Homme.

Comité du Film Ethnographique Musée de l'Homme Place du Trocadéro 75116 Paris

Renseignements:

Françoise Foucault, Agnès Rotschi Tél.: 47.04.38.20 Fax: 45.53.52.82

20 au 24 mars 1995

Musée de l'homme Salle de cinéma (1er étage) Entrée libre

Samedi 18 mars

10h à 13h : Ouverture du Bilan à la Cinémathèque Française (Palais de Chaillot).

Les archives de la planète

Présentation d'une sélection de films réalisés par le Musée Albert Kahn à partir des rushes tournés par les opérateurs d'Albert Kahn entre 1909 et 1928 pour « Les Archives de la planète ». Prêt du Musée Albert Kahn. Département des Hauts-de-Seine. Voyage à Pékin (Chine 1909 / 1986) / 29' Regards sur l'Algérie (Algérie 1909-1922-1929 / 1984) / 18 En Ile-de-France (France 1917-1927 / 1980) / 20 Deux fêtes au pays des Kami (Japon 1926 / 1990) / 17'La foire de Sainte-Croix à Lessay (France 1927 / 1980) / 14'Bénarès (Inde 1928 / 1985) / 18'

Retour sur la taïga

Paluu Taigalle (Russie 1995) Heimo Lappalainen et Jouko Aaltonen (Finlande) / 32' / Le dernier voyage.

Lundi 20 mars

10h à 13h

Noces de feu (Niger 1968)

Hors compétition / Nicole Echard (France) / 30' / Alchimie des maîtres métallurgistes nigériens.

Village au quotidien

Sarangio (Italie 1993) - Cinzia Bullo (Italie) / 73' / Lorsque l'enfant paraît....

14h30 à 18h30 :

« Vive le Québec... libre » **Broken Promises / The High Artic Relocation** (Les exilés du Nouveau-Québec)

(Canada 1994) / Patricia Tassinari (Canada) / 52' / Encore une tragédie de populations déplacées.

La rencontre (Canada 1994) Lucie Lachapelle (Canada) / 57' Expériences difficiles d'anthropologie

partagée.

Tropique Nord (Canada 1994) Jean-Daniel Lafond (Canada) / 52' / « A Tout prendre », comment être Noir et Québécois à Montréal ?

Nouveaux voyages au Proche-orient Bab al Yemen-Porte du Yemen (Yemen 1994) - Walter Grotenhuis (Pays-Bas) -45' - « Le Pays de la Reine de Saba » aujourd'hui.

Badu / Stories from the Negev desert (Israël 1994) Ricardo Iscar (Espagne) / 62' Nomad's land

Ghurbal (Egypte 1987 / 1995) Fadwa El Guindi (Egypte) / 30' / Tamis rituel. tamis profane.

Mardi 21 mars

10h à 13h :

Ailleurs ou ici

'171 Gulden 15'e besteden in Afrika (« HFL. 171,15 », à dépenser en Afrique) (Sénégal / Pays-Bas 1994) / Steef Meyknecht (Pays-Bas) - 50' - Bonne volonté à perpétuité!

Arama So / Les mots de la sécheresse (Mali 1994) Nadine Wanono (France) et Amy Hardie (Royaume-Uni) / 35' / Les maux de la sécheresse.

Musique

Umubugangoma-L'Arbre qui fait parler les tambours (Burundi 1992) Emilio Pacull (France) / 34' / Tambours sacrés du Burundi.

14h15 à 18h30 :

Heurs et malheurs de la démocratie Simukai-Stand up and be counted (Simukai-Affirmez-vous et soyez résolus) (Zimbabwe 1994) Simon Atkins (Australie) / 55' Nostalgie idéologique d'une coopérative agricole.

Le roi, la vache et le bananier (Zaïre 1994) Mweze Ngangura (Zaïre) / 60' / Retour au pays natal.

Femmes aux yeux ouverts

(Afrique de l'ouest 1993) Anne-Laure Folly (Togo) / 50° / Les femmes seraient-elles l'avenir de l'Afrique ?

Trois points de vue sur une fête Yanomami

Tendre regard, regard d'anthropologues, **Tristes Tropiques!**

Invitation (Brésil / Venezuela 1969) Hors compétition / Claude Bourquelot (France) / 25' The Feast (Venezuela 1968 / 1970) / Hors

compétition / Timothy Asch (USA) Anthr. Napoleon A. Chagnon (USA) /

Survivors of the Rainforest (Venezuela 1994) Andy Jillings (Royaume-Uni) / Anthr. Jacques Lizot (France) / 50'

Mercredi 22 mars

10h à 13h:

Roots

Sakuliu (Taiwan 1994) Daw-Ming Lee (Taiwan) / 79' / Retrouver ses racines perdues dans les décombres de l'acculturation.

White Christmas (Philippines 1994) Michael Magnaye (Philippines) / 27' / A Noël, il neige aussi aux Philippines!

14h15 à 18h30 :

L'homme et son milieu

De dorst van Leer (La Soif du cuir) (Inde 1994) Frank Vellenga (Pays-Bas) / 50' / Artisanat maudit?

Shamanisme au féminin

A Shamanic Medium of Tugaru (Japon 1994) Yasuhiro Omori (Japon) / 92' / L'appel aux morts.

Mein Herz ist eine Flasche (Mon coeur est une bouteille) (Corée 1994) Hyun-Sook Song (Corée) et Jochen Hiltmann (Allemagne) / 85' / L'envol des morts.

Jeudi 23 mars

10h à 13h

Films d'école

Les dames blanches de Peyret (France 1994) Corinne Maury (France) / 20' / Petite histoire de fromage. Assendu (Algérie 1994) Amor Ahres

(France) / 22' / Petite histoire de beurre.

Natacha (France 1994) José-Francisco Serafim (Brésil) / 35' / Maternage.

Mytilus Edulis (France 1994) Véronique Cluzeau (France) / 25' / « A la pêche aux moules... »

Les poseurs de rails (France 1994) Thierry Giacomino (France) / 30' / Cheminots du dimanche.

14h15 à 18h30 :

Pacific stories

Below the Wind (Indonésie / Australie 1994) John Darling (Australie) / 55 La France et l'Espagne n'ont pas le monopole de la guerre de la pêche. The Last Magician (Papouasie-Nouvelle-Guinée 1994) Tracey Holloway et Liz Thompson (Australie) / 50' / Quel paradis pour les inventeurs du « Trobriand Cricket » Aeroplane Dance (Australie 1994) Trevor Graham (Australie) / 58' / « Cargo » cult!

20h30:

Musique

The Last Klezmer / Leopold Kozlowski; his life and music (Pologne 1994) Yale Strom (USA) / 83' / La musique pour vivre Les chants des pêcheurs de perles (Bahreïn 1994) / Georges Luneau (France) / 26' / Des musiques pour la pêche.

Vendrerdi 24 mars

10h à 13h :

Love stories

Sans père, ni mari (Chine 1994) Hua Cai (Chine) / 26' / Un type unique de société matrilinéaire. Our Way of Loving (Ethiopie 1994) Joanna Head (Royaume-Uni) / Anthr.

Jean Lydall (Royaume-Uni) / 60' Marivaudages Hamar.

14h15 à 18h30 :

Carte blanche à la missiondu patrimoine ethnologique

Portrait de famille (France 1994) Jean-Pierre Beaurenaut (France) / 52' / Aubrac sur Seine!

Eh bien! dansons maintenant... (France 1994) / Agnès Nassery (France) / 21' La jeunesse vient en dansant.

Jouars-Pontchartrain, Les quatres voies de la discorde (France 1994) Michel Fansten et Jean-Xavier de Lestrade (France) 26' | Quel tracé pour l'autoroute : la plaine ou le château ?

Le partage des eaux (France 1994) Luc Bazin (France) / Ethn. Annie Hélène Dufour (France) / 33 / Tribunal de la mer.

20h 45:

Séance de clôture

 Proclamation du palmarès Louis Amstrong at Newport (USA 1970)

George Wein, Sidney J. Stiber (USA) / 2e partie / 45' / Il était une fois le jazz... (collection Joe Milgram).

Samedi 25 mars

10h à 13h: Séance spéciale à la Cinémathèque Française (Palais de Chaillot).

Programme établi sous toute réserve

Le réel et l'étranger

Dès ses débuts, le cinéma a filmé le réel, et très vite les opérateurs Lumière ont quitté Lyon pour filmer le monde. 1995 n'est pas seulement l'année du Centenaire du cinéma, mais c'est aussi une année faste pour le documentaire en France avec Veillées d'armes de Marcel Ophüls et Délits flagrants de Raymond Depardon. On attend avec impatience les découvertes de Cinéma

Le Ministère des Affaires Etrangères a pour mission de montrer des images de la France et Cinéma du Réel est là pour lui permettre de maintenir une offre vivante et diversifiée.

Aujourd'hui, parallèlement aux présentations traditionnelles dans les festivals et les établissements culturels à l'étranger, deux opérateurs, Canal France International (CFI) et TV5, diffusent par satellite nos images à travers le monde.

Il ne s'agit pas cependant d'une action à sens unique et le Ministère des Affaires Etrangères a développé depuis plusieurs années une politique d'échange et de coopération qui se traduit notamment par l'existence de fonds d'aide à la production.

Cinéma du Réel est aussi une occasion de découvrir ou de retrouver des partenaires étrangers, réalisateurs, producteurs. Alors que la fiction est largement dominée par le cinéma nord-américain, le documentaire est vivant dans de nombreux pays et il peut le rester...

Marie-Christine de Navacelle

Chef de la division des programes Direction de l'Action audiovisuelle extérieure Ministère des affaires étrangères

Fonds d'aides à la production documentaire

■ Images de la France

Ce fonds du Ministère des Affaires Etrangères apporte un soutien sélectif à des documentaires de création présentant, de manière inventive, la France contemporaine sous tous ses aspects, culturels, scientifiques et techniques.

■ Favi (Fonds audiovisuel international)

Ce fonds réunit plusieurs partenaires ministériels, afin de développer la production et la diffusion, sur les chaînes de télévision françaises et étrangères, d'œuvres télévisuelles à caractère documentaire, encourageant l'ouverture sur les cultures du mon-

Fonds Eco AV

Ce fonds, auquel participent le Ministère des Affaires Etrangères et le Ministère de la Culture et de la Francophonie (CNC), favorise la réalisation de coproductions audiovisuelles à forte identité culturelle, de réalisateurs des pays d'Europe Centrale et Orientale (documentaire de création - téléfilm - animation).

Pour tous ces fonds, l'engagement d'un diffuseur français est exigé.

Renseignements:

Ministère des Affaires Etrangères Direction de l'Action Audiovisuelle Extérieure Division des Programmes 244, Bld Saint-Germain 75004 Paris Cedex 07 Tél: (33 1) 43 17 93 23 / Fax: (33 1) 43 17 92 42

Le Ministère des Affaires Etrangères a fait circuler en 1994 et 1995 une sélection de 10 à 20 titres français des derniers festivals Cinéma du Réel dans les pays suivants :

 ■ Allemagne, Bulgarie, Grèce, Italie
 ■ Argentine, Bolivie, Brésil, Canada (Québec), Colombie, Etats-Unis, Equateur, Mexique.

Egypte, Jordanie, Syrie

■ Birmanie, Chine, Malaisie

Reality and the foreign dimension

Since its beginnings, the cinema has filmed reality and the cameramen from the Lumière studios lost no time in leaving Lyon to film the world. 1995 is not simply the Cinema's Centenary, but also a fortunate year for the French documentary with Veillées d'armes by Marcel Ophüls and Délits flagrants by Raymond Depardon. We are now impatiently awaiting the discoveries of the Cinéma du Réel.

The French Ministry for Foreign Affairs is charged with showing images of France, and the Cinéma du Réel is there to enable it to offer a lively and diversified panorama.

Today, in tandem with the traditional presentations at foreign festivals and cultural centres, there are now two operators, Canal France International (CFI) and TV5, which broadcast our images by satellite throughout the world.

et, this action is not unidirectional and, for several years now, the French Ministry for Foreign Affairs has been developing a policy of exchange and cooperation, which mainly takes the form of financial aid for productions.

The Cinéma du Réel also provides an opportunity to discover or to meet once again foreign partners, directors and producers. Whereas fiction is widely dominated by the north American cinema, the documentary film is still alive in many countries and can certainly remain so ...

Marie-Christine de Navacelle

Chef de la division des programes Direction de l'Action audiovisuelle extérieure Ministère des affaires étrangères

Troubles dans le réel

La chaîne européenne d'informations continues diffuse régulièrement une séquence intitulée sans commentaire. L'on voit des images d'événements dont on a rendu compte par ailleurs dans

les journaux télévisés.

Récemment, on y a vu ceci : à Timor, île de l'océan indien, des batailles de rue d'une grande violence opposaient deux ethnies ennemies de toute éternité. Un homme jeune à terre était roué de coups de bâton par d'autres jeunes hommes ; entouré de nombreux cameramen, il se protégeait la tête du mieux qu'il pouvait ; en direct, il allait mourir. Au moment où tout spectateur humainement normal se disait que le spectacle de ce « réel » devenait insupportable, un athlétique cadreur, caméra à l'épaule, s'est assis sur le jeune homme battu à mort et l'a par ce simple geste assurément sauvé ; du moins momen-

Pour être spectateur de ce « réel-là », il a fallu que les autres cadreurs soient moins touchés que le premier par le « spectacle » de ce qu'ils filmaient et qu'ils continuent de tourner. Leur indifférence ou leur professionnalisme a permis de nous faire té-moins d'un geste d'humanité.

En direct ainsi, nous avons pu assister à l'affrontement de « deux réels ». Si nul ne s'était interposé, nous aurions assisté à une mort en direct et le réel du spectaculaire y aurait triomphé. Mais c'est également ce même réel et sa logique qui nous ont permis d'assister en direct au sauvetage d'un homme. Ce « réel » de l'humanité v a gagné.

Il y a eu à cet instant, au moment de ce geste salvateur, un trouble étrange en forme d'ancienne question. Qu'est-ce donc que ce

« réel » dont nous venons d'être spectateur !

Cette question à laquelle chacun peut répondre à sa manière est sans doute au centre de ce 17ème festival.

Guy Seligmann Président de la Scam

Scam

Hôtel de Massa 38, rue du Faubourg Saint Jacques 75014 Paris Tel : 40 51 33 00 / Télécopie : 43 54 92 99

Dans le cadre du festival Cinéma du Réel, le Media Desk France propose une rencontre autour de deux initiatives Media qui soutiennent tout particulièrement la production de documentaires :

Documentary et Map-TV

John Marshall (Documentary) et Alison Hindhaugh (Map-TV)

le lundi 13 mars à 16h30 Salle Jean Renoir. Centre Georges Pompidou, 2ème étage, La réunion sera suivie de la projection d'Afro Pub, un documentaire de Patricia Saint Georges soutenu par Map-TV

Reality in turmoil

The 24-hour European news channel regularly broadcasts a sequence entitled No Comment, showing images of events which have elsewhere been reported on televised news programmes. Recently, the following sequence was shown: in Timor, an island in the Indian Ocean, extremely violent street fighting op-posed two eternally-warring ethnic groups. On the ground, a young man was being beaten with sticks by other young men. Surrounded by numerous cameramen, the victim was trying his best to protect his head: he was on the point of death - a death to be broadcast live. At the very moment when all normally human viewers were reacting to this spectacle of « reality » as being unbearable, an athletic cameraman, his camera on his shoulder, went and sat on the beaten man - a simple gesture which certainly saved his life, at least temporarily.

In order to be a spectator of such « reality », this necessarily implies that the other cameramen were less affected than their colleague by the « spectacle » they were filming and which they continued to film. Their indifference or professionalism enabled

us to witness this human gesture.

We were thus able to see live the confrontation of « two realities ». Had no - one intervened, we would have seen a real time death and sensational reality would have won the day. Yet, this same reality and its inherent logic also allowed us to watch the man being rescued. This human kind of « reality » was what triumphed

At that instant, when the salvationary gesture intervened, a strange confusion arose in the form of the age-old question: what, then, is this « reality » which we have just witnessed?

This question, to which each and every one may reply in their own way, is assuredly at the core of the 17th Festival of the Cinéma du Réel.

Guy Seligmann Président de la Scam

Filmer l'intime

Depuis sa création, Addoc poursuit un travail de réflexion sur le documentaire permettant aux cinéastes de se confronter à la diversité de leurs expériences. Ce travail a déjà été à l'origine de rencontres dans le cadre du *Cinéma du réel*, sur le thème de la *mise en scène de la parole* en 1993 et en 1994 sur le thème *Vérités et mensonges*.

Un groupe de travail s'est constitué cette année autour de la notion de *filmer l'intime*. Il se trouve que la plupart des membres de ce groupe avaient réalisé des films mettant en scène ou évoquant leurs proches – on trouve d'ailleurs de nombreuses œuvres de ce genre dans les récents festivals documentaires.

Première constatation à partir de nos films, ce qui nous semblait à première vue une porte ouverte, un accès privilégié, un gage de vérité des personnages, ne faisait que conforter une difficulté de représentation : l'intimité d'une relation préexistante ne garantit pas l'accès à l'intime.

Et puis très vite nous est apparu que se jouait dans cette représentation un des mécanismes fondamentaux de notre travail de cinéastes, un des plus épineux puisqu'il met en jeu notre intégrité comme celle de nos personnages, et nous pousse sans cesse aux limites mêmes du travail de documentariste.

D'Aristote à Grotowski en passant par Diderot, les processus de « mise à nu » ont toujours été au cœur de la sphère de la représentation. Mais le cinéma, avec ses « effets de réel », bouleverse la donne : paradoxalement, en favorisant l'identification, il fausse la position du cinéaste et brouille le regard du spectateur. La télévision joue d'ailleurs à merveille de cette confusion en magnifiant tous les soirs la nudité propitiatoire tout au long de magazines aux titres évocateurs (Bas les masques, Perdu de vue...) qui nous transforment en voyeurs honteux et dociles.

Pourtant, filmer l'intime correspond d'abord à une nécessité. L'outil cinématographique s'impose à nous, cinéastes, parce qu'il ouvre un champ d'expériences qui n'auraient pas lieu sans lui. Rencontrer l'intime de l'autre, ce que le quotidien nous dérobe et que la présence de la caméra peut mettre à jour, est certainement le pari le plus difficile dans l'acte de filmer; c'est aussi la démarche fondatrice.

Finalement, ne sommes-nous pas toujours à la recherche de cette part d'invisible, d'incommunicable de soi qui se dévoile dans un moment de grâce ? Ne sommes-nous pas toujours ces « voleurs d'âme » qui pouvaient effrayer les personnages ingénus des premiers photographes ? Ce que l'individu a de plus intime, le cinéaste n'en exige-t-il pas le don – le sacrifice – comme à la recherche d'une improbable chimère ?

C'est dans ce dévoilement que surgissent les enjeux d'un film, ses interrogations, ses frustrations et ses dangers. C'est dans ce dévoilement que le cinéaste engage sa responsabilité.

L'expérience d'Hervé Guibert – sorte de chronique d'une mort annoncée – représente sans doute la forme la plus extrême, celle du film autobiographique où l'auteur est à la fois sujet et objet. Le titre, La pudeur ou l'impudeur, indique clairement les pièges que l'écrivain a su éviter en s'octroyant « une liberté surveillée » qui n'est autre que celle de la mise en scène. Regarder la maladie à travers la caméra pour en faire une œuvre oblige l'auteur à se regarder autrement. Le « filmage » change le mode de penser sa vie.

C'est dans cette recherche de la juste distance que s'opère le travail de la représentation. Et plus notre subjectivité est impliquée, plus la distance est difficile à trouver. Il y a un devoir de réserve face à celui qui se donne à nous sans réserve et c'est dans la recherche de ce fragile équilibre qu'un film échappe à l'obscène

L'obscénité... Le travail du cinéaste peut-il y échapper complètement ? Dès lors, faut-il reconnaître à la mise en scène documentaire des limites ou considérer que tout est dans la qualité du regard porté ? Peut-on filmer la souffrance, la jouissance, la mort. la folie, la foi ? Et jusqu'où ?

C'est précisément face à de telles situations que Krzysztof Kieslowski décide de passer à la fiction, pour mieux entrer dans l'intimité de l'autre. « Peut-on filmer l'acte amoureux ?... Peut-on filmer un homme en train de mourir ? Pour moi, non. Il y a donc toutes ces affaires humaines qui échappent à la caméra du documentariste. Il se trouve que c'est ce qui m'intéresse le plus de filmer. » (in Christine Delorme – n°8 de la revue Documentaires) Pour Guibert comme pour Kieslowski, c'est dans ces expériences limites de l'intime que se posent les questions sur les limites du cinéma documentaire.

A moins que ces expériences ne nous livrent encore un autre secret : de quoi est faite cette vérité que nous livrent les personnages de nos films ? Plus qu'une recherche de l'intime, le cinéma documentaire n'est-il pas une construction de son investissement ?

Texte collectif de l'Addoc Membres de l'atelier : Agnès Bert, Marie-Dominique Dhelsing, Jean-Marc La Rocca, Maggy Perlado, Joële Van Effenterre, Simone Vannier, Philippe Worms.

Addoc

6, rue Francœur 75018 Paris Tel / Télécopie : 42 52 15 26

Samedi 18 mars, 10 h 00 Petite Salle

L'association des documentaristes organise une rencontredébat, animée par Jean Collet, avec Ágnès Varda (cinéaste), Nurith Aviv (chef opérateur et réalisatrice), Jos de Putter (cinéaste), autour du thème « Filmer l'intime ». Une projection d'extraits de films précèdera le débat.

Filming the intimate

Since it was created, ADDOC has been pursuing its reflection on the documentary film, enabling film-makers to compare the diversity of their experiences. This work has already given rise to debates within the framework of the 1993 Cinéma du Réel on the theme of Portraying the spoken word and, in 1994, on that of Truth and Falsehood.

This year, a work group has been set up around the issue of filming the intimate. It so happens that most of the group's members have already made films which portray or evoke those close to them. Many films of this kind have also been presented at

recent documentary festivals.

A first observation we have been able to make from our films is that what, at first sight, seemed to be an open door, a privileged access to our subject and the guarantee of a true-to-life portrayal, only made the task of filming all the more difficult – the intimacy of a pre-existing relationship is no guarantee of access

to the intimate.

And then we very soon realized that such representation brought into play one of the essential mechanisms of our work as filmmakers, and also one of the trickiest since it challenges our own integrity, as well as that of our characters, and constantly pushes us to the outer limits of our work as documentary film-makers. From Aristotle to Grotowski, without forgetting Diderot, the processes of « laying bare » have always been crucial to the sphere of representation. Yet, with its « effects of reality », cinema has upset the original premise; paradoxically, by encouraging identification, it distorts the film-maker's position and interferes with the viewer's vision.

Moreover, television takes complete advantage of this confusion by offering us, every evening, blown up images of appeasing nudity in programmes with suggestive titles (Bas les masques (Off with masks) and Perdu de vue (Out of sight)), transforming us

into shame-faced, docile voyeurs.

Yet, filming the intimate first corresponds to a need. The cinematographic tool is of vital importance to film-makers, as it opens up a whole range of experience which would not otherwise exist. Encountering the intimate world of another person, one which everyday life conceals from us and which the camera may bring to light, is certainly the most difficult challenge in the act of filming; it is also the initial step.

In the end, are we not forever searching for that invisible, uncommunicable part of ourselves which can reveal itself in a moment of grace? Are we not still those eternal « thieves of souls » who scared the naïve subjects of the first photographers? Does not the film-maker, as if in pursuit of some chimera, require the individual to give up — or sacrifice — the most intimate part of

himself or herself?

Out of this unveiling surge up all of the risks, questions, frustrations and dangers of a film. It is in this unveiling that the film-

maker stakes his responsibility.

Hervé Guibert's experience – which chronicles an announced death – is doubtless a most extreme example of an autobiographical film in which the author is both subject and object. The title, La pudeur ou l'impudeur (Decency or Indecency), is a clear indication of the pitfalls which the writer successfully avoided by giving himself a « surveyed form of liberty », consisting of nothing more than the actual job of directing the film. Observing illness through the camera's eye in order to construct his film, forces the author to view himself differently. The act of filming changes the way in which he thinks through his life.

From this search to achieve the right distance stems the work of representation. And the more our subjectivity is involved, the harder it is to establish the right distance. Yet we are bound to a certain reserve with respect to someone who abandons himself or herself to us without reserve, and the search for this fragile

balance is what saves a film from obscenity.

Obscenity... can the film-maker's work totally escape it? In this case, should we not recognize that directing documentary films is subject to limits or should we consider that everything lies in the quality of the film-maker's vision. Can suffering, pleasure, death, madness or faith be filmed? And to what extent?

It is precisely when confronted with such situations that Krzysztof Kieslowski decides to move over into fiction in order to enter into the other's intimacy more penetratingly. « Can one film the act of love? Can one film a man dying? I think not. This means that all these human situations escape the documentary film-maker's eye. This, however, is what interests me most in filming. » (In Christine Delorme – n° 8 Documentaires review).

For Guibert, as for Kieslowski, these border-line experiences of intimacy raise the question of the limits of documentary cinema. Unless these experiences give up to us yet another secret: what is, in fact, the truth which the characters of our films impart to us? More than a search for the intimate, is not documentary cinema rather a construction of its own invested?

Group text by Addoc Workshop members: Agnès Bert, Marie-Dominique Dhelsing, Jean-Marc La Rocca, Maggy Perlado, Joële Van Effenterre, Simone Vannier, Philippe Worms.

Saturday 18 March 10 a.m. Petite Salle

The association of documentary film-makers is organizing an open debate, led by Jean Collet, with Agnès Varda (film-maker), Nurith Aviv (cameraman and director), Jos de Putter (film-maker), on the theme « Filming the Intimate ». Excerpts from films will be shown prior to the debate.

Index par titre L'Amour fou _ Babaçu. p.19 Bahnhof Brest p.19 Ballet_ .13 p.19 Barbut_ p.35 Belfast, à l'école de la paix. p.20 Bichorai Borom sarret (le charretier) _ p.66 p.35 Boxa de izolare _ Brüder_ p.73 Le Caire raconté p.78 par Youssef Chahine Cantagalo - Der Hügel zum p.20 singenden Hahn Chère grand-mère _ p.35 p.77 Close-up p.83 Coal face -Come back Africa p.64 Complaints of a dutiful daughter p.20 The Connection p.68 p.36 La Conquête de Clichy. Conversations avec des immigrés rentrés au pays -1er épisode : Sékou Doucouré p.36 p.21 Coûte que coûte Családsirató (Thrène pour une famille). p.13 Czlowiek na torze p.62 (un homme sur la voie) Dansaren . p.13 p.22 Dinamite p.73 Down the corner p.56 Entr'acte Elegie über einen Abzug p.22 Fadni odpoledne (un fade après-midi) p.65 p.22 Family business p.23 Father, son and holy war . Femminielli p.23 Fièvre de cheval. p.36 p.24 Fin de siglo p.24 Fine pena mai Finis terrae p.58 Focurile mortilor p.37 Galilée, au nom des pierres ... Garrincha, alegria do povo ... Gbanga Tita p.38 Le Goût du toro -Great Longstone __ p.24 Haiti, le silence des chiens p.14 Une Histoire de vent p.84 Une Histoire qui n'a pas de fin _ p.38 p.15 Les Hommes du port ___ p.56 Las Hurdes .

p.25

p.83

p.63

It's all true	
J'ai eu la chance d'être berger	p.38
Kolejarskie slowo (parole de cheminots)	p.62
La Liberté en colère	
Looks and smiles	p.74
Lucebert, tijd en afscheid (Lucebert, temps et adieux)	_p.57
Lumière	
Marcel, prêtre	p.39
El Megano	p.63
Les Mercredis de la Chalouette	_p.40
Met een zoen van de Ieraar (Avec un baiser du professeur)	_p.26
Un Métier comme un autre	_p.40
Meus oito anos (mes huit ans)	_p.83
Migrantes	_p.61
Mineros	p.26
Moi, un Noir	p.66
My vote is my secret, chroniques sud-africaines, 1994.	p.27
Nachtschicht	p.27
Napoli 90	p.40
Ngor, l'esprit des lieux	_p.28
Night mail	_p.83
Nippon sengoshimadamu Onb no seikatsu (Histoire du Japon racontée	
par une hôtesse de bar)	
La Nuit partagée O saisons, ô châteaux	
Obraz neuvjadaemogo vremen ili ne khoces – ne ezdi (Images d'une époque impérissable) —	3
Osaka story	p.28
Paroles peintes	n.41
	h
Pour la suite du monde	7
Pour la suite du monde ——— Power and the land ————	p.84
Power and the land La Première nuit	p.84 p.83 p.56
Power and the land La Première nuit	p.84 p.83
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus	p.84 p.83 p.56 p.83
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé)	p.84 p.83 p.56 p.83 p.29
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave)	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen Rew Ffwd	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41 - p.30
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen Rew Ffwd Rio, quarenta graus (Rio, 40°)	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41 - p.30 - p.78
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen Rew Ffwd Rio, quarenta graus (Rio, 40°) Route one – USA	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41 - p.30 - p.78 - p.76
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen Rew Ffwd Rio, quarenta graus (Rio, 40°) Route one – USA Rugby, palombes et chocolats	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41 - p.30 - p.78 - p.76 - p.76
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen Rew Ffwd Rio, quarenta graus (Rio, 40°) Route one – USA Rugby, palombes et chocolats Une Sale histoire	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41 - p.30 - p.78 - p.76 - p.76 - p.76
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen Rew Ffwd Rio, quarenta graus (Rio, 40°) Route one – USA Rugby, palombes et chocolats Une Sale histoire Senhora Aparecida Slásk – Schlesien (Silésie)	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41 - p.30 - p.78 - p.76 - p.42 - p.71 - p.30
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen Rew Ffwd Rio, quarenta graus (Rio, 40°) Route one – USA Rugby, palombes et chocolats Une Sale histoire Senhora Aparecida Slásk – Schlesien (Silésie) El sol del membrillo (Le Songe de la lumière)	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41 - p.30 - p.78 - p.76 - p.76 - p.30 - p.73 - p.30
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen Rew Ffwd Rio, quarenta graus (Rio, 40°) Route one – USA Rugby, palombes et chocolats Une Sale histoire Senhora Aparecida Slásk – Schlesien (Silésie) El sol del membrillo (Le Songe de la lumière) Solo de wet van de favela	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41 - p.30 - p.76 - p.76 - p.76 - p.71 - p.30 - p.76 - p.77
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen Rew Ffwd Rio, quarenta graus (Rio, 40°) Route one – USA Rugby, palombes et chocolats Une Sale histoire Senhora Aparecida Slásk – Schlesien (Silésie) El sol del membrillo (Le Songe de la lumière) Solo, de wet van de favela (Solo, la loi de la favela)	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41 - p.30 - p.79 - p.71 - p.30 - p.76 - p.72 - p.71 - p.30 - p.75 - p.77 - p.30 - p.78 - p.79 - p.71 - p.30 - p.79 - p.71 - p.30 - p.71 - p.30 - p.72 - p.73 - p.30 - p.75 - p.76 - p.30 - p.77 - p.30 - p.77 - p.30 - p.77 - p.30 - p.30 - p.77 - p.30 - p.77 - p.30 - p.30 - p.77 - p.30 - p.77 - p.30 - p.30 - p.77 - p.30 - p.30 - p.30 - p.30 - p.77 - p.30 - p.30
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen Rew Ffwd Rio, quarenta graus (Rio, 40°) Route one – USA Rugby, palombes et chocolats Une Sale histoire Senhora Aparecida Slásk – Schlesien (Silésie) El sol del membrillo (Le Songe de la lumière) Solo de wet van de favela	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41 - p.30 - p.76 - p.42 - p.71 - p.30 - p.79 - p.41 - p.30 - p.79 - p.41 - p.30 - p.79 - p.79 - p.41 - p.30 - p.79 - p.31 - p.59
Power and the land La Première nuit Premiers mètres Prijel k nam cirkus (Le cirque est arrivé) Raja Sarajevo Raulien's Revier Redes (The wave) Retrouver Oulad Moumen Rew Ffwd Rio, quarenta graus (Rio, 40°) Route one – USA Rugby, palombes et chocolats Une Sale histoire Senhora Aparecida Slásk – Schlesien (Silésie) El sol del membrillo (Le Songe de la lumière) Solo, de wet van de favela (Solo, la loi de la favela) Tabu (Tabou)	- p.84 - p.83 - p.56 - p.83 - p.29 - p.16 - p.30 - p.59 - p.41 - p.30 - p.78 - p.76 - p.42 - p.71 - p.30 - p.59 - p.71 - p.30 - p.79 - p.31 - p.59 - p.79

Two	_p.63
Valley town	
La Vérité assiégée	
Le Village au cimetière	_ p.42
Vinden och floden (Le vent et la rivière)	_ p.83
Wasurerareta kodomotachi (Les enfants oubliés)	_ p.31
We are the Lambeth boys	
Weddings and babies	
	1.40
Index par pays	
Afrique du sud / France	
My vote is my secret, chroniques	
sud-africaines, 1994	_p.27
AND COLORS OF PARTIES AND CONTROL OF	en en en en
Allemagne	
Bahnhof Brest	_ p.19
Brüder	_ p.73
Cantagalo – Der Hügel zum singenden Hahn (Cantagalo, la colline au coq chanteur) —	_p.20
Elegie über einen Abzug (Elégie sur un retrait)	_p.22
Raulien's Revier (Le district de Revier)	_p.30
Slásk – Schlesien (Silésie)	
	-
Belgique	
Bichorai	_ p.20
Fin de siglo	_p.24
L'Ile noire	_ p.25
Images d'Ostende	_ p.83
La Vérité assiégée	_p.16
Belgique / France	
Gbanga Tita	_ p.14
Brésil	
Babaçu	p.19
Garrincha, alegria do povo	
Meus nito anns	
(mes huit ans)	
Migrantes	p.61
Rio, quarenta graus (Rio, 40°)	n 79
(NIO, 40)	_р.70
Canada	
La Liberté en colère	p.26
Pour la suite du monde	
Rew Ffwd	
	,
Colombie	
Mineros	_ p.26
CARACTER STATE	
Cuba	
El Megano	_ p.63
Danemark	
Barbut	_ p.19

Égypte / France	
Le Caire, raconté	
par Youssef Chahine	p.78
Espagne	
Las Hurdes (Terre sans pain) _	p.56
El sol del membrillo (Le Songe de la lumière)	70
(Le Songe de la lumiere)	р./э
États-Unis	
Ballet	
Come back, Africa	
Complaints of a dutiful daughter	p.20
The Connection	
Power and the land	
Tabu (Tabou)	
Thunder over Mexico!	
Valley town	
Weddings and babies	
États-Unis / France	
It's all true	p.61
Route One – USA	
France	
L'Amour fou	
Belfast, à l'école de la paix —	
Boxa de izolare Chère grand-mère	
La Conquête de Clichy	_p.3b
Conversations avec des immigrés rentrés au pays : 1er épisode : Sékou Doucouré .	_p.36
Coûte que coûte	_p.21
Entr'acte	_p.56
Fièvre de cheval	_p.36
Finis terrae	
Galilée, au nom des pierres	
Le Goût du toro	p.38
Haiti, le silence des chiens	
Une Histoire de vent	
Une Histoire qui n'a pas de fin J'ai eu la chance	_p.38
d'être berger	p.38
Lumière	
Marcel, prêtre	p.39
Les Mercredis de la Chalouette	n 40
Un Métier comme un autre	
Moi, un Noir	
Napoli 90	
La Nuit partagée	
O saisons, ô châteaux	
Paroles peintes	1
La Première nuit	
Premiers mètres	-
Retrouver Oulad Moumen	
Rugby, palombes et chocolats	n 42
Une sale histoire	
A THE RESERVE AND A STREET AND	

p.71

Tchad

L'Ile noire -

Images d'Ostende _ India, matri bhrumi

(Inde, terre mère)

France Culture, la Radio du Cinéma

"Les Mardis du Cinéma" un mardi sur deux, 15h30 - 17h00 par Michel Cazenave

"Le Panorama" samedi, 12h45 - 13h30 par Jacques Duchateau

"Projection Privée" dimanche, 19h00 - 19h40 par Michel Ciment





et les fréquences sur 3615 France Culture (1,27F la minute



Portugal	
Senhora Aparecida	p.30
République Tchèque	
Fadni odpoledne (Un fade après-midi)	p.65
Prijel k nam cirkus	p.29
Roumanie	
Focurile mortilor	р.14
Russie	
Obraz neuvjadaemogo vreme ili ne khoces – ne ezdi (Imago d'une époque impérissable) .	es
Sénégal / France	
Sénégal / France Ngor, l'esprit des lieux	p.28
3	
Ngor, l'esprit des lieux	
Ngor, l'esprit des lieux	р.66
Ngor, l'esprit des lieux	p.66
Ngor, l'esprit des lieux <u> </u>	p.66 p.13 p.16
Ngor, l'esprit des lieux	p.66 p.13 p.16
Ngor, l'esprit des lieux	p.66 p.13 p.16 p.83
Ngor, l'esprit des lieux	p.66 p.13 p.16 p.83

Index des réalisateurs

Adams, Fiona	_p.24
Agneskirschner, Alice	_p.30
Andrade, João Batista de	_p.61
Andrade, Joaquim Pedro de _	_p.64
Asako Gladsjo, L.	_p.16
Askman, Ole	_p.19
Barrat, Patrice	_ p.35
Bertuccelli, Julie	_ p.40
Bertucci, John	_p.35
Borgers, Nathalie	_p.16
Brault, Michel	p.84
Buñuel, Luis	_ p.56
Buono, Michele	_p.23
Bürcher, Matthias	_ p.27
Cavalcanti, Alberto	p.83
Chahine, Youssef	_p.78
Clair, René	p.56
Clarke, Shirley	_ p.68
Cole, Sarah	_p.22
Colusso, Enrica	p.24
Comerford, Joe	p.73
Costa, Catarina Alves	
Compain Thierry	n.42

Costantini, Finippe	— p.4
de Putter, Jos	
den Uyl, Barbara	
Depardon, Raymond	
Dubosc, Patrice	
Eisenstein, S. M.	
Engel, Morris	
Epstein, Jean	
Erice, Victor	
Eustache, Jean	
Feuer, Donya	
Finck, Benoît	
Flaherty, Robert	
Fornari, Carmine	
Franju, Georges	
Gandini, Erik	
Garcia Espinosa, Julio	
Gaumy, Jean	
Genini, Izza	p.4
Göggel, Erwin	p.2
Gordey, Serge	
Gutierrez Alea, Tomas	
Henderson, Julie	
Hoare, Michael	
Hochbaum, Werner	
Hoffmann, Deborah	
Imamura, Shohei	
Ivens, Joris	-
Jan, Patrick	
Keller, Thomas	
Kiarostami, Abbas	
Knauff, Thierry	
Kramer, Robert	
Kroske, Gerd	
Labarthe, André S.	
Lafond, Jean-Daniel	
Larue, Philippe	
Lévy, Pierre-Oscar	
Loach, Ken	p.7
Loridan, Marceline	
Lucini, Lyonel	
Mangiante, Bernard	
Marker, Chris	
Mauro, Humberto	
Mihalache, Cornel	
Moizon, Gil	
Mokoena, Thulani	
Müller, Franck	
Munk, Andrzej	-
Murnau, Friedrich Wilhelm	55
Muxel, Paule	
Nakata, Toichi	
Ndiaye, Samba Félix	
Otzenberger, Christophe	
Passer, Ivan	
Patwardhan, Anand	
Peck, Raoul	
Perrault, Pierre	
Petit, Sarah	- 4
Pierrent Philippe de	

Raicu, Elena	p.35
Ray, Satyajit	p.63
Reisz, Karel	
Révész, László B	_p.13
Riccardi, Piero	p.23
Rivette, Jacques	_ p.69
Rivière, Gilles	p.38
Rogosin, Lionel	p.64
Rombout, Rob	p.25
Rossellini, Roberto	p.63
Rouch, Jean	p.66
Rundle, Donne	p.27
Santos, Nelson Pereira dos ₋	p.78
Segre, Daniele	p.22
Sembene, Ousmane	p.66
Shinomiya, Hiroshi	p.31
Simon, Claire	_ p.21
Solliers, Bertrand de	_ p.38
Solomin, Valeri Viktorovic —	
Stephan, Viola	
Storck, Henri	_ p.83
Sucksdorff, Arne	_ p.83
fanner, Alain	_ p.15
/allois, Philippe	_ p.40
/an der Keuken, Johan	_p.57
/an Dyke, Willard	p.73
/arda, Agnès	p.70
/edel, Jean-Pierre	p.38
/illeneuve, Denis	p.30
/ondrova, Kamila	p.29
Watelet, Marilyn	
Watt, Harry	p.83
Veiser, Andreas	
Welles, Orson	p.61
Viseman, Frederick	
Wright, Basil	
Zaleski, Szymon	p.24
innemann, Fred	

Des programmes culturels pour les réseaux institutionnels



Une collection de programmes de télévision conçue en partenariat avec le Ministère de l'Éducation Nationale. dans les domaines de l'Histoire, de la

Littérature, du Théâtre, des Médias, des Mémoires et Civilisations.

Actuellement plus de 100 titres sont disponibles sur cassette VHS.

Composée de 65 titres, cette collection réalisée avec le concours du Ministère de la Culture comprend à la fois des émissions littéraires et des programmes dans les domaines de la Philosophie, de la Sociologie et de la Linguistique.

IJ Ш

&





Envoi du catalogue et informations DÉLÉGATION AUX RELATIONS CULTURELLES 4 avenue de l'Europe - 94366 BRY-SUR-MARNE CEDEX Tél: (1) 49 83 29 85 • Fax: (1) 49 83 31 92



S. Après avoir parcou

onnent i immens



Fidèle à sa vocation et grâce aux aides tutélaires de la Scam, de la Sacem et du Centre national de la cinématographie,

Documentaire sur Grand Écran

poursuit son œuvre de promotion et de diffusion à Paris

au cinéma l'Entrepôt,

7, 9, rue Francis de Pressensé, 75014 Paris

■ et en Région dans un réseau de salles dynamiques.

Le cycle L'Image Musique

inauguré le 26 février au cinéma l'Entrepôt
offre aux amateurs de documentaires,
chaque dimanche de 14h à 24h,
l'occasion d'apprécier de nouveaux talents,
de découvrir des documents rares.
Chaque film sélectionné est un moment musical exceptionnel.

Pour toute information sur les programmes

Documentaire sur Grand Écran

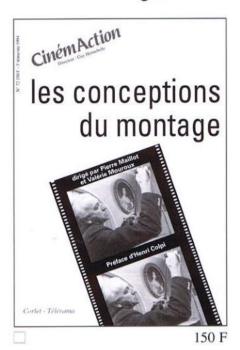
6, rue Francœur 75018 Paris 42 62 92 52 Nicole Lambert 44 67 04 22

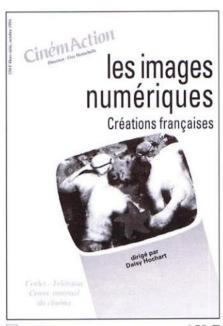
CORLET CinémAction TÉLÉRAMA

Directeur: Guy Hennebelle

100 volumes de référence dont...



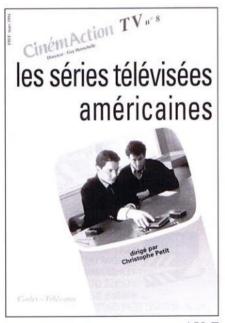




150 F







150 F

BON DE COMMANDE

☐ Je commande le(s) numéro(s) co	hé(s)	
Je joins un chèque de	(+ 10 F de port) à :	
CinémAction, Éditions Corlet, ro	ite de Vire,14110 Condé-sur-Noireau, Tél. : 16.31.59.53.00.	
Nom:		guennini
ADRESSE :		

'Avant-Scène Ciném

'Avant-Scène Cinéma

depuis 1961



L'Avant-Scène Cinéma

c'est le découpage plan à plan d'un film, le dialogue intégral, le dossier autour de l'œuvre du réalisateur et les photogrammes du film. Plus de 600 titres de films!

ALTMAN — ANTONIONI — BERGMAN — BRESSON BUÑUEL — CARNÉ — CASSAVETES — COCTEAU CORNEAU — FELLINI — GODARD — GREENAWAY GRÉMILLON — KAZAN — KEATON — KUROSAWA LOUNGUINE — LOSEY — MALLE — MANKIEWICZ MIKHALKOV — PIALAT — RENOIR — RESNAIS - TACCHELLA TARKOVSKI TAVERNIER — TRUFFAUT — WAJDA — WELLES — etc.

L'Avant-Scène Cinéma

6, rue Gît-le-Cœur - 75006 PARIS © 46.34.28.20

DUJARRIC Un choix d'ouvrages aux métiers de



- . L'ECRITURE DU SCENARIO, par Antoine Cucca
- · LA PRATIQUE DU SCENARIO, par B. Duc
- L'ADAPTATION DU ROMAN AU FILM, par Alain Garcia
- · LA GRAMMAIRE DU LANGAGE FILME, par Daniel Arijon GUIDE DE L'ACTEUR AU TRAVAIL, par Brigitte Bergnier
 - · GUIDE DES TOURNAGES, dirigé par Henriette Dujarric
- · L'ASSISTANT REALISATEUR D'AUJOURDH'UI, par Jean Serres
- LA SCRIPTE D'AUJOURD'HUI, par Zoé Zurstrassen
- LA TECHNIQUE DU MONTAGE 16 MM, par J.Burder (2^{ème} édition)
- TECHNIQUES DES EFFETS SPECIAUX, nouvelle édition revue et corrigée
- · 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
- · COMMENT DEVENIR COMEDIEN, par Samson Fainsilber

- LA CAMERA ET LES TECHNIQUES DE L'OPERATEUR, par David Samuelson
- LE MAQUILLAGE-CINEMA-TELEVISION-THEÂTRE, par Dominique de
- · LA PRISE DE VUE EN ANIMATION, par Zoran Perisic
- · LA CINEMATOGRAPHIE ELECTRONIQUE, par Alexandre Marin



- · LE MONTAGE VIDEO, par Thomas Moutel et Michel Bouchot (2tme édition)
- VIDEO, PRINCIPES ET TECHNIQUES, par François Luxereau
- VIDEO PHYSIQUE DE BASE, par François Luxereau • TECHNIQUES DE LA CAMERA VIDEO, par Gérard Millerson
- ANIMATION PAR ORDINATEUR, par Stan Hayward
- TECHNIQUES DE LA PRODUCTION TELEVISION, par G. Millerson
- OPTIQUE, PRINCIPES ET TECHNIQUES, CINÉMA ET VIDÉO, par François Favre
- TECHNIQUES SONORES EN VIDEO, par Jean Rouchouse
- · SON ANALOGIQUE ET NUMÉRIQUE, par Jean Rouchouse
- DOUBLAGE ET POST-SYNCHRONISATION, par Christophe Pommier



- LE GUIDE DU COURT METRAGE, par Aubert Allal
- TOURNER EN SUPER 16, des professionnels racontent
- · PRODUIRE ET VENDRE UN FILM, par Yonnic Flot
- · MAGIE DU MOT, par André Lambert
- ENREGISTRER EN SON NUMERIQUE, par Jean Rouchouse
- · PRATIQUE DU FILM DE COMMANDE, par Edouard Berne
- . DIRIGER LA PRODUCTION D'UN FILM, par Alexandre Lefrançois • DIRIGER UNE SALLE DE CINEMA, par Jean-François Mantoux

Et le magazine des professionnels du cinéma, de la télévision de l'audiovisuel : "Le Technicien Film & Vidéo"

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

Table des matières

Historique	p.8 / 9
Jurys	p.10
Séances spéciales	p.11
Compétition internationale	p.17
Panorama de la production française	p.33
Cent ans de réel : l'expérience des limites	p.43
Bilan du film ethnographique	p.87
Index des titres	p.96
Index des pays représentés	p.96
Index des réalisateurs	p.98

Crédits photographiques : p.1 : photo Luc Pérénom, p.11 : Ballet, photo Evan Eames, p.17 : Coûte que coûte, (DR) p.33 : La Nuit partagée, photo Jean-Michel Guillaud, p. 43 : Weddings and babies, (DR), p.87 : Bichoraï, photo Véronique Marit.

La loi du collège

UN FILM DE MARIANNA OTÉRO



Un coffret de 2 cassettes disponible en avril 95

ARTE La Sept Vidéo

39/43 QUAI ANDRÉ CITROËN 75015 PARIS TEL(1) 44 14 81 00 FAX(1) 44 14 80 67 CATALOGUE SUR DEMAND